

14. Nemzetközi Velencei-tavi Symposion,

2020 – Megnyitó

Somhegyi Zoltán művészettörténész

Azt hiszem, mindnyájan egyetérthetünk abban, hogy különleges élményben volt részünk ma délután, amikor a hajókirándulás során megtekinthettük a 14. Nemzetközi Velencei Természetművészeti Symposionon készült alkotásokat.

Azt is elmondhatjuk, hogy rendhagyó találkozás volt ez a művekkel, ami annak is köszönhető, hogy a műalkotásokat nem a megszokott művészeti környezetben, nem egy steril múzeumi vagy galériás kiállítótérben, hanem egyenesen a természetes és természeti közegben élvezhettük. Egy izgalmas áttétellel úgy is mondhatjuk, hogy nem csupán mi voltunk a befogadók (azaz a művek szemlélői), hanem a sziget (a „Természet”) is a mi befogadónk volt. A természetművészeti alkotások eredeti környezete lett az ebből a környezetből származó művek bemutatási közege és környezete, melynek során hagyományos kategóriák izgalmas módon cserélődhetnek fel, hiszen az átalakulás során már nem is olyan könnyű különbséget tenni (természetes) alapanyag, műalkotás (és műalkotási alkotóelem) valamint a (kiállítási) tér között.

A mű és a környezet ilyenén összeolvadása eszünkbe idézheti a klasszikus kínai festészet közismert történetét, amikor is a híres tájképfestő Vu Tao-Ce, miután befejezte művét, egyszerűen belesétált abba. A költői történet arra utal, ahogy a mű által a természettel való összeolvadás és így egyfajta harmónia megteremtés válhat valóra – legalábbis a távolkeleti tradícióban. Ezeket az eltérő hagyományokat, természet-szemléletet és tájképfestészeti megközelítéseket vizsgálja értő módon François Jullien nemrégiben megjelent könyvében. A neves gondolkodó a nyugati és keleti hagyományok eltérését többek között a nézőpont és szempont különbségeiben látja: míg nyugaton, az önálló tájkép – egyébként a keletihez képest jóval később kezdődő – formája abból az alapállásból indul ki, hogy azt a néző kívülről szemléli, azaz a táj mint vele szemben álló, dominálható, racionalizálható, a látványnak alárendelt elemként jelenik meg, amely így tehát elsősorban vizuális (esztétikai) élmény lesz. Ezzel szemben a keleti hagyomány egymást kiegészítő ellentétpárok révén (maga a „tájkép” szó kínai megfelelője is „hegy-víz”) egy teljesebb, multi-szenzoriális élményre koncentrál, azaz a látás-aktus primátusával szemben a többi érzékszerv által közvetített tapasztalatok ugyanolyan fontos szerepet kaphatnak. Ezáltal a tájat megtapasztaló

(nem csupán „szemlélő”) teljesebb értelemben és értékben merülhet el a tájban – ami persze érthetőbbé teszi a fenti festő-anekdotát is.

Mi ugyan nem tűntünk el a tájban, azaz az imént a szigeten, de egy időre mégis beleveszhettünk a műbe, és tulajdonképpen pont ez lesz a lényeges. A fentebb is említett jelenség, a határok elmosódása révén a hagyományos kiállítási formákhoz képest újfajra művészi és művészeti élmény lehetővé tesz egy összetettebb és bizonyos értelemben valóban teljesebb esztétikai tapasztalatot. Azáltal, hogy a mű önnön környezetéből származik, egybe is forr vele, nem különül el, nem idegenedig el tőle. Egy steril (kiállítási) környezetbe való áthelyeződés *helyett* az alkotás minden szempontból hely-specifikus marad: hely-specifikus, azaz a eredeti környezetre utal (vissza) a mű alapanyaga, a bemutatási helyszín és a mű által felmutatott referenciák, a nézőben születő gondolatok, érzelmek, és természetesen a helyhez kötődik maga a befogadási aktus is.

Mindezek pedig számtalan izgalmas művészeti és esztétikai kérdéshez vezetnek tovább. Például ahhoz, hogy mi itt a mű, és mitől vált azzá? Tovább részletezve azt is kérdezhetnénk, hogy mikortól és meddig mű a mű? Ráadásul ez a kettő (mikortól és meddig) egyszerre kérdezhet rá a mű státuszára térben és időben. Ha az alkotás szinte elválaszthatatlan környezetétől, akkor hol húzzuk meg annak határait, hol van a mű „kerete”, van-e egyáltalán? Ugyanígy pedig, ha a mű a – mindkét értelemben – *organikus* közegében marad, és a természeti elemek, melyekből származik, folyamatosan visszafoglalják (az installációkat belepi a növényzet, a hőmérséklet-változás felaprózza az alkotóelemeket, a szél elfújja a darabokat stb.), akkor a mű egy idő után még kevésbé elkülöníthető, „megtalálható” vagy azonosítható, hanem visszatér eredeti környezetébe. Mikor történik ez meg, meddig mű a mű, és mennyinek kell megmaradnia belőle, hogy azt még az (eredeti) műnek tekinthessük, mikortól nem marad láthatóvá az alkotói szándék?

Ezek, és sok más kérdés így arra ösztönöz sokakat, hogy a természetművészeti alkotásokat egyfajta „tisztább” vagy „igazibb” műveknek tartsa, legalábbis olyan értelemben, hogy feltűnően ellenállnak számos olyan jellegzetességnek, amivel egy klasszikus műtárgy rendelkezik. Gondoljunk csak arra például, hogy mivel a mű egy nehezen megközelíthető helyhez kapcsolódik (fizikálisan is), így sokkal nehezebben, sőt, talán egyáltalán nem lesz kommersziális, nemigen lehet eladni, legfeljebb a róla készült fotódokumentációt. A mű így önmagában, önmagáért áll, felmutatja – egy ideig – az emberi alkotóerőt, ugyanakkor tisztelettel hajt fejet a Természet ereje előtt, és azzal nem kíván vetekedni. A „természetművészet” mint összetett szó mindkét tagja így egyenrangúként jelenik meg, és ennek a harmóniának – ami még ha ideiglenes is – ünneplése a mai kiállítás.