

Magyar Képzőművészeti Egyetem

Doktori Iskola

Ütő Gusztáv

**Adalékok az akcióművészet történetéhez
Erdélyben és Székelyföldön**

DLA értekezés

Budapest, 2012

Témavezető:

Dr. Beke László

Konzulensek:

Dr. Keserü Katalin, Györfi Rita és Szücs György

Opponensek:

Angel Judith PhD, Szirtes János DLA

Tartalomjegyzék	
Köszönetnyilvánítás	3
1. Bevezető	4
1.1 Témaválasztás	4
1.2 Az akcióművészet meghatározásai és alfajai	4
1.3 Erdély, Székelyföld és művészeti központjaik	6
1.4 Az akcióművészet jelentősége Erdélyben és elsősorban Székelyföldön	7
1.4.1 Az erdélyi akcióművészet eredete	7
1.4.2 Az erdélyi akcióművészet sajátos témái	8
1.4.3 Az erdélyi akcióművészet jellege	11
1.5 Az erdélyi akcióművészetet is érintő fontosabb publikációk	13
1.6 Posztkoloniális tünetek a román művészettörténetben	16
2. Témavázlat	18
3. Hivatalos és nem hivatalos művészet az „enyhülés” időszakában	22
4. Az erdélyi akcióművészet főbb központjai a rendszerváltás előtt	28
4.1 A temesvári 111 és a Sigma csoport	28
4.2 A Marosvásárhelyi Műhely (MAMŰ) akcióművészeti tevékenysége	32
4.2.1 Tájművészeti akciók a Vizeshalmoknál	34
4.2.2 A MAMŰ Magyarországon	38
4.3 A rendszerváltás előtti Kolozsvár	39
4.4 Nagyvárad művészeti élete a nyolcvanas években	41
4.5 Sepsiszentgyörgy a nyolcvanas években; A Medium '81	43
5. Az erdélyi akcióművészet néhány sajátossága	49
6. Rendszerváltás és akcióművészet	51
7. Az AnnART Nemzetközi Élőművészeti Fesztivál 1990–1999	53
7.1 Előzmények; Baász Imre hagyatéka	53
7.2 A Szent Anna-tó; helyszín és „társszerző”	54
7.3 AnnART 1-10	58
7.4 Műfaji és tematikai vonulatok az AnnART fesztiválokon	74
7.5 Következtetések	79
8. Példaképek, párhuzamok, kapcsolatok tegnap és ma	86
9. Tendenciák és összefoglaló	88
10. Képjegyzék	91
10 Függelék	94
10.1 Bartolomé Ferrando: AnnART 5. un Festival International de Performance	94
10.2 Adrian Guță: Remember AnnART	97
10.3 Seiji Shimoda (Artist, Director of NIPAF): I learned a lot from AnnART Festival	100
10.4 Szücs György: Körkörös védelem. A Szent Anna-tóról és egyebekről	102
10.5 Artur Tajber: AnnART International Performance Art Festival	110
Cikkek és tanulmányok az AnnART fesztiválokról	113
Irodalomjegyzék	116
A szöveg változatainak megjelenési helye	119
Ütő Gusztáv válogatott szakmai életrajz	121

Köszönetnyilvánítás

Köszönetet mondok az értekezésem megvalósításában nyújtott szakmai segítségért dr. Beke László témavezetőmnek és dr. Peternák Miklós előbbi témavezetőmnek; a felkért akcióművészeknek adatközléséért, a kérdőívek kitöltéséért és visszaemlékezéseikért; dr. Keszler Katalin, Györfi Rita és Szücs György konzulenseimnek a figyelmes tartalmi és formai szakvéleményezésért, valamint opponenseimnek: Angel Judith PhD és Szirtes János DLA hibaigazító szándékú észrevételeiért, bírálataiért.

1. Bevezető

1.1 Témaválasztás

A romániai akcióművészet igen hiányos feldolgozottságára való tekintettel, disszertációmmal e művészeti ág jobb ismertségéhez szándékozom hozzájárulni, valamint a hiányosságokat pótolni és adalékokkal kibővíteni a műfaj eddig elhallgatott erdélyi – főleg magyar – vonatkozásait. Volt alkalmam megismerni az akcióművészet egyes helyi és nemzetközi szintű képviselőit, személyesen követni az akcióművészeti eseményeket, hiányzó adatait feljegyezni, összefüggéseit és okozati tényezőit rögzíteni gondolatokként is, de fotódokumentáció formájában is. Nem utolsó sorban, szervezőként és alkotóként vettem részt akcióművészeti rendezvényeken Erdélyben és szerte a világban. Képviseltem a műfajt erdélyi tematikák megvalósításával, transzilvanista¹ gondolatok közvetítésével, a család és a párkapcsolat konfliktusainak tematizálásával, stb. Mindezek alapján az akcióművészet erdélyi történetét fontos részletekkel gazdagítom.

Az adalékok által olyan láncszemeket igyekszem pótolni, amelyek Ileana Pintilie,² Magda Cârnci,³ Adrian Guță,⁴ Novotni Tihamér,⁵ Szücs György⁶ (hogyan a tárggyal foglalkozó művészettörténészek közül csak a legfontosabb szerzőket említsem) feljegyzéseiből, elemzéseiből, összefoglaló szintéziseiből kimaradtak.

1.2 Az akcióművészet meghatározásai és alfajai

Ma már lehetetlen vállalkozás a teljes szakirodalom áttekintése, ezért a számomra legfontosabb források eltérő meghatározásait tekintem kiindulópontnak. 1952-ben az amerikai műkritikus Harold Rosenberg⁷ használja először az Action Art (akcióművészet) kifejezést, de ő valójában az Action Painting (akciófestészet) fogalmával hozza kapcsolatba. Clement

¹ “... a transzilvanizmus egy olyan regionális identitás-meghatározás, amely kulturális értelemben közvetlenül az egyetemeshöz kívánja kapcsolni nemcsak a kisebbség értéktudatát, hanem a magyarság egészét.” Interjú Láng Gusztáv irodalomtörténéssel *A transzilvanizmus az egész magyar irodalmat tekinti előzményének*, <http://irok.terasz.hu/erdelyi.irok/index.php?id=233>, (2012. március 4.)

² Ileana Pintilie Teleaga, temesvári román művészettörténész, egyetemi tanár

³ Magda Cârnci (1955, Garleni, Bákó megye) bukaresti román költő (Magdalena Ghica álnéven), műkritikus és művészeti író

⁴ Adrian Guta, (1956, Kolozsvár) bukaresti román művészettörténész, egyetemi tanár

⁵ Novotny Tihamér, (1952, Tata) magyarországi magyar művészeti író

⁶ Szücs György, (1960, Budapest) budapesti magyar művészettörténész

⁷ Harold Rosenberg (1906-1978, New York) amerikai író, filozófus és műkritikus

Greenberg⁸ pedig ugyancsak az ötvenes években a festés fizikalitására fókuszál, a cselekményt helyezi előtérbe.⁹

A Művészeti kislexikonból származó magyar nyelvű meghatározásként az “Akcióművészet latin eredetű szó: actio=tett, cselekvés. A művészeteknek az az iránya, amely elsődlegesen nem a műtárgy létrehozására törekszik, hanem az időben zajló, egyszeri (megismételhetetlen), a művész és a közönség együttműködésén, együtt cselekvésén alapuló akcióművészetet teremt. Az 1950-es évektől terjedt el az akcióművészet, a happeningtől a politikai demonstrációkig a művészeti események széles köre tartozik ide.”¹⁰

Hegyi Lóránd szerint az akcióművészet, az akcionizmus ”a tízes évektől jelen lévő kifejezőmód, amely a tárgyiasult műalkotásformákkal szemben a cselekvésre, az időben zajló, a művész személyes közreműködésén alapuló akcióra helyezi a hangsúlyt.”¹¹

Hegyi Lóránt fenti definíciójánál árnyaltabbnak vélem az Ileana Pintilie¹² által adott meghatározást: “Mit is értünk Romániában akcionizmus alatt? A mi felfogásunkban az akcionizmus fogalma egy olyan művészeti megnyilvánulás típusát jelöli, amelyben a művész a saját „színre” vitt produkciójának válik „színészévé”. Elvetve a happening és a performance fogalmát (mely a közönségnek is szerepet szán) az általánosabb akció és akcionizmus terminusokat részesítettem előnyben.”¹³

Számomra az akcióművészet térben és időben zajló cselekmény (mozgás), amely hangzó és vizuális képeket produkál, s ezeket a szerző különböző anyagok és technikák segítségével, illetve a közönség bevonásával vagy anélkül valósít meg, és esetenként dokumentálja is.

A dadaista, futurista és szürrealista kezdetektől napjainkig a folyamatosan alakuló és átalakuló akcióművészet és alfajai számtalan elnevezést kaptak: action painting (akciófestészet), alternatív zene, body art (testművészet), event (esemény), fluxus,

⁸ Clement Greenberg (1909-1994, New York) amerikai esszéíró, befolyásos műkritikus

⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Action_art (2012. március 4.)

¹⁰ *Művészeti kislexikon*. Szerk. Végh János. Budapest, Corvina kiadó, 2006. Akcióművészet, 10. oldal. ISBN 963-13-5534-9

¹¹ Hegyi Lóránd: *Utak az avantgárdból*, Jelenkor kiadó, Pécs, 1989. 175. oldal.

¹² Ileana Pintilie Teleaga, román művészettörténész, egyetemi tanár

¹³ Ileana Pintilie, *Akcionizmus Romániában a 60-as, 70-es években*, Balkon Cluj, 2. szám, Idea Design & Print kiadó, Kolozsvár, 2000 (fordította Vécsi nagy Zoltán)

performance art (performanszművészet, előadás-művészet), happening (történés), kísérleti színház, poésie sonore, vagy sound poetry (hangköltemény), Politkunst (politikai akció) stb.

Ezekhez hozzáteszem a saját, magyarított megnevezésemet is: cselekmény, illetve cselekményművészet, amit ugyan nem találtam meg sem az írott, sem a hangzó médiában, de magyar nyelvű előadásaimban az utóbbi tíz év alatt rendszeresen használtam.

Az évek során változott az erdélyi, így a saját viszonyulásom is a szóhasználat leghelyesebb megválasztásához. A hetvenes években a *happening* – történés – szó jelölte kezdeti próbálkozásainkat e téren (Marosvásárhely, Kolozsvár – középiskola, főiskola). A nyolcvanas évek közepétől a *performance* – előadás – kifejezés vette át az előbbi helyét. De párhuzamosan ismertük az *akcióművészet* fogalmát, néha használtuk is azt. A kilencvenes évektől a *performansz*, a *lövészárok művészet* és az *élőművészet* kifejezéssel is jelöltük például az AnnART fesztivált (hivatalos megnevezései: International Performance Days, Trench Art Festival, International Living Art Festival – 1990-1999), majd 2000 után visszakanyarodtunk az *akcióművészet* meghatározáshoz (Eruptio – Interregional Action Art Meeting, 2003-2012). Idővel ki fog alakulni a különböző nyelvek elfogadott változata, és a műfaj kanonizációja során letisztul a pontos megnevezés is.


1.3 Erdély, Székelyföld és művészeti központjaik

„**Erdély** (románul *Transilvania* vagy *Ardeal*, németül *Siebenbürgen*, latinul *Transsilvania* vagy *Transsylvania*, erdélyi szász nyelven *Siweberjen*, törökül *Erdelistan*) földrajzi-történeti-politikai alakulat Közép-Európában, a Kárpát-medence keleti részén, a mai Románia területén. Ma már csak történelmi hagyományai és sajátos kultúrája miatt tekinthető önállóknak.

Tágabb értelemben az *Erdély* vagy **jelenkori Erdély** elnevezés alatt ma többnyire Románia egész nyugati részét értjük, de nem mint egységes tartományt, hanem csak mint 16 megye összességét. Ez a terület magában foglalja Belső-Erdélyt, a Partiumot és a Bánság keleti, nagyobb részét. E két utóbbi térség együtt Külső-Erdélynek is nevezhető.

Szűkebb értelemben *Erdély*, a **történelmi Erdély** vagy **Belső-Erdély** ennek a nagyobb területnek a középső-keleti („Király-hágón túli”) részét jelenti, amely az egykori Magyar

Királyságon belül bizonyos önállósággal rendelkezett. Belső-Erdély keleti felén található a Székelyföld történelmi tájegysége. Itt a legnagyobb ma a magyarok aránya Románián belül. Hivatalos nyelv a román.”¹⁴

“Székelyföld (rovásírással , románul *Ținutul Secuiesc* (ritkábban *Secuimea*), németül *Szeklerland*, latinul *Terra Siculorum*) alatt az erdélyi történelmi székely székek területét értjük. Ide tartozott a mai Kovászna (kb. Háromszék) és Hargita megye (kb. Csíkszék és Udvarhelyszék) szinte egészen, Maros megye egy része (kb. Marosszék), Fehér és Kolozs kisebb darabjai (Aranyosszék), valamint néhány település Neamț és Bákó megyékben a Kárpátok gerincén túl. Erdély történelmi-etnográfiai régiói közül jelenleg csak itt vannak a magyarok többségben (arányuk 81,6% volt 2002-ben).”¹⁵

Erdély 5 fontosabb akcióművészeti központja az 1960-as évektől: *Temesvár*, a Bánság centruma, a 111, majd a Sigma Csoport révén, főleg neokonstruktivista irányultsággal. Időrendben következik *Marosvásárhely* (régii nevén Székelyvásárhely) Székelyföld központja a MAMŰ Csoport 1970-es évekbeli progresszív (land art, installáció, akcióművészet, objekt, stb.) törekvései által. Majd *Nagyvárad*, a Partium központja, az 1980-as években létrejött Dialogus Csoport által. Később *Kolozsvár*, Erdély történelmi fővárosa, Ana Lupas textilművész és Dusa Ödön kísérleti színháza révén. Végül pedig *Sepsiszentgyörgy*, Háromszék megyeszékhelye, az 1990-es évektől az Etna Alternatív Művészeti Csoport akcióművészeti és szervezői tevékenysége kapcsán.

1.4 Az akcióművészet jelentősége Erdélyben és elsősorban Székelyföldön

1.4.1 Az erdélyi akcióművészet eredete

Amint a hatvanas-hetvenes évekbeli nyugati új műfajok (installáció, objekt, akcióművészet, videó, stb.) híre átszivárgott a legszigorúbban őrzött Román határokon is, az erdélyi fiatal képzőművészek azonnal felfigyeltek és próbálgatni kezdték. Alternatívák kínáltak a sajátosan Kelet-európai bezártsággal, a nemzeti-kommunista elnyomással szembeni, a nemzeti kisebbségi létben folyamatosan nyelvet, kultúrát, oktatást, vallási felekezetet, hagyományt, épített örökséget, megőrző és az uralkodó nemzet pusztításától védő attitűdöket

¹⁴ <http://hu.wikipedia.org/wiki/Erd%C3%A9ly> (2012. március 4)

¹⁵ <http://hu.wikipedia.org/wiki/Sz%C3%A9kelyf%C3%B6ld> (2012. március 4)

kifejező és hasonló rebellis gondolatok megfogalmazására: tárgyegyüttesben (installáció), cselekményben (akció), tárgyban (objekt), stb.

Az akcióművészet meghonosodásában lényeges szerepe volt a pantomim mozgalom¹⁶ elterjedésének. Ez a kísérleti színházi jelenség szerves részévé lett annak az önkifejezési rendszernek, amelyet birtokolni szándékozott a kísérletezésre hajlamos fiatalok egy része. Másrészt, leküzdve a személyes részvétellel járó lámpalázat, happening jellegű csoportos megnyilvánulásokban – Marosvásárhely melletti Vizeshalmok, Sepsikőröspatak melletti kápolnaron, stb. – valósultak meg az első akcióművészeti események Erdélyben.

Az akcióművészetet – bár kezdetben elszigetelt és közönség nélküli jelenség volt – titokzatos és misztikus légkör övezte, szinte legendaként terjedt a híre az egyes akcióknak. Ugyanakkor kihívásnak számított, a tiltott műfajt rejtett helyszíneken – tömbházak lapos tetején, erdőkben, magánlakásokban, műtermekben – művelni. Máig tartó jelentős kihatása van például a Szebeni Gyógyszerészeti Múzeum pincéjében Antik Sándor műveként számon tartott, a bécsi akcionisták cselekményeinek transzponálásával született, véres állati szerveket használó akciójának.

1.4.2 Az erdélyi akcióművészet sajátos témái

Az erdélyi akcióművészetben központi szerepet töltött be az identitáskeresés, a világ képzőművészeti irányvonalaihoz történő felzárkózás a helyi értékek felmutatásával, úgy 1989 előtt, mint a bezárt kommunista társadalmi rendszer utáni időszakban. A transzilvanizmus gondolatkörének felélesztése és a történelmi-földrajzi meghatározottság feldolgozása egyes szerzők számára különös fontossággal bírt. Pesszimista viszonyulási gondolatokat dolgoztak fel önmegvalósítási, individuális mitológiai, párkapcsolat szintű és egyéb interperszonális kapcsolatrendszerek témájában. Jelen vannak gagszerű, polgárpukkasztó, nemzetpukkasztó provokatív tematikák is, többségében a külföldi meghívottak alkotásaiban. A globalizációt bíráló, konzumidiotizmust kritizáló, vagy a feminista jellegű témák jelenléte is dokumentált. A környezetvédő, ökológiai vonatkozások szintén szerepelnek az erdélyi akcióművészet témaköreiben. Amint megfigyelhető, az 1989 előtti képzőművészeti kiállításokon gyakorolt

¹⁶ Az 1970-es évektől Erdélyben elterjedő műfaj. A mozgalom jelentős oktatója és képviselője: Kovács Ildikó (1927-2008) a kolozsvári Bábszínház rendezőjeként http://www.gyerekszinhaz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=927:kovacs-ildiko (2012. április 5.)

szigorú cenzúra alóli kibúvást az önkifejezés szintjén a titkos, elszigetelt és a nyilvánosság elől elzárt megnyilvánulások tematikái jelentették. A műfajt gyakorló fiatal képzőművészek hitték és remélték, hogy a jelzett tematikájú akcióik fotódokumentációját eljuttathatják külföldi kiállításokra, jelezve ezzel is Románia Szocialista Köztársaság katasztrofális helyzetét. A rendszerváltás után témakörükben gazdagodtak az erdélyi cselekményművészeti megnyilvánulások, a rendezvényekre meghívott külföldi művészek pedig felmutatták a világ különböző művészeti központjaiban felbukkanó tematikákat, fokozatosan kinevelve hozzájárulásukkal egy értő és értékelő erdélyi közönséget.

Az identitással foglalkozó, mára tengernyi szakirodalom az utóbbi évtizedek globális problematikájára reflektál. Jórészt hiányzik ebből az anyagból a különböző uralkalmak alatt élt, azokat a hagyományok erejével túlélő, helyben maradt, mai emberek tudatos identitásának kérdése. E témában Erdély különösen fontos kutatási terület lehet. Az identitás kérdése a család gyökereiből fakad, és ebben a megvilágításban válik az egyéni identitástudat azonossá a nemzeti identitástudattal. Számtalan eset példázza az erdélyi vegyes házasságokból származó utódok kezdeti bizonytalanságát a hovatartozásukat illetően, majd a magyar befogadó tudatalapú és kulturális szintű identitás-értés és -érzet magabiztos magyarságtudattal jut révbe az esetek nagy többségében.

Mint minden posztkolonialista rendszerben, Romániában is az elnyomott nemzeti kisebbségek (magyar, német, cigány, zsidó, stb.) nemzeti öntudatra épülő védelmi harcot vívnak, vagy menekülő megoldást választanak. Ezt az utóvéd szituációt maximálisan éli meg a költő, a zenész, a képzőművész, a színházi szakember. Erdélyben is és emigrációba kényszerülten is.

Adott tény volt, hogy Erdély lakosságának a magyar nemzethez tartozóit is fokozott elnyomásban (politikai, vallási, oktatási, gazdasági, kulturális, stb.) részesítette az 1965 után hatalomra került Ceaușescu-féle totalitárius diktatúra, épp úgy, ahogy a két világháború közötti román kormányok is tették, vagy akár a huszonegyedik századi román politikai rezsim is teszi.¹⁷

¹⁷ lásd a 2012 – 2013-as harcot az eredetileg (1950-es évek) magyar oktatási nyelvű marosvásárhelyi Orvosi és Gyógyszerészeti Egyetem román Rektorátusa részéről az önálló magyar tagozat újraindítása ellen <http://marosvasarhelyi.info/tag/mogye> , valamint az egyházi ingatlanok, erdők és szántóföldek visszaszolgáltatásának 23 éve megoldatlan kérdését http://www.erdely.com/kozeletunk.php?id=101373&cim=megkezdodott_a_sepsiszentgyorgyi_szekely_miko_ko

Az akcióművészetet művelő fiatalok többsége vidéki környezetből származott (Antik Sándor, Elekes Károly, Krizbai Sándor, Szabó Zoltán Judóka, Ütő Gusztáv, stb.), tehát népi kultúrán nevelkedett s ebből következően a nemzeti vonásokat is beilleszti alkotásaiba. Az elnyomógépezetet kijátszva, a hazai magyar fiatal értelmiség önvédelmi reflexeiből fakadóan a megoldást saját kulturális hagyományai és a nyugati progresszív művészet szelektív ötvözésében találta meg, a sajátosságok megtartásával és az egyetemesség igényével.

A fontosabb erdélyi művészeti központokban stratégiát dolgoztak ki a csoportosuló fiatalok vagy magányosan tevékenykedők. Ezt a stratégiát a következőkben igyekszem témakörök szerint megfogalmazni, rendszerezni:

1. A család népi, vagy polgári tárgyi-szellemi emlékeinek (családi történetek, munkaeszközök, levelezés, öltözetdarabok, énekek, lakás, telkek-kaszálók-szántók-erdők, stb.) felkutatása, értékek vizsgálata in situ, gazdasági, kulturális összefüggéseiben, hangzó és vizuális művekben való felhasználása céljából;
2. A nemzet természeti, épített, tárgyi, táncművészeti, zenei, történeti, földrajzi, stb. örökségének a felkeresése, felmérése, leképezése (fotó, videó, rajz, leírás, hangfelvétel, stb.);
3. Múzeumok, könyvtárak, temetők, levéltárak látogatása, kutatási területek lefedése, ezek eredményeinek beépítése az alkotásokba;
4. Egyházi hagyományok nyitottságának (református, unitárius, evangélikus), vagy zártságának (katolikus, ortodox) hatására a hit kérdéseinek egyeztetése, vagy ütköztetése az alkotói szabadság elveivel;
5. A többnyelvűség szorgalmazása (magyar, román mellett német, vagy francia, vagy angol) és az információknak e többnyelvűség előnyeiből fakadó értéke és értelmezése;
6. Külföldi könyvek, folyóiratok, katalógusok beszerzése – tiltások ellenére, házkutatási kockázatot vállalva;

7. A határ menti városokban (Temesvár, Arad, Nagyvárad, Szatmár) szerb és magyar televíziók, rádiók adásainak a nyomon követése, lemásolása, továbbítása.

A pontokba szedett érdeklődési, kutatási kör csak részben fedi az Erdély összterületére vonatkozó irányultságot, és csak nagyvonalakban érvényes a magyar kulturális vonzatú régiókra. Mivel elszigetelt próbálkozások lajstromát állítottam össze és nem általánosítható a rendszerezésem, ezért nem is fogom ezen pontok szerint tárgyalni az erdélyi akcióművészet tárgykörét.

1.4.3 Az erdélyi akcióművészet jellege

Az erdélyi akcióművészet – ellentétben az avantgárd¹⁸ művészet anarchista¹⁹ jellegével – utóvéd²⁰ (hogy szintén katonai kifejezést használjak) szerepet tölt be a huszadik század második felében és a huszonegyedik század elején egyaránt. Aktív módon biztosítva értékvédelmet, állagmegóvást, örökségmentést új műfajok kipróbálása által, új összefüggések felkutatásával, megvalósításával.

Több szintű utóvéd-cselekmény különböztethető meg az Erdélyben működő akcióművészek tevékenységében: zenei és táncművészeti hagyományok ápolása, továbbéltetése (az 1970-es években kibontakozó táncház-mozgalom²¹ aktív résztvevője többek között Krizbai Sándor. Továbbá oktatója és cselekményeiben alkalmazója a néptánc elemeknek Ütő Gusztáv 2000 utáni akcióiban. Nagyszebenben 1986-ban Antik Sándor Karády Katalin 1940-es évekbeli slágerét használta egyik alkotásában, stb). Ismert erdély- és világ-történelmi emlékek mentése, továbbadása (egész pályafutása alatt Szabó Zoltán Judóka a marosvásárhelyi múzeum alkalmazottjaként kutatta és műveibe építette szimbólumértékű emlékeinket). Végül de nem utolsó sorban felekezeti értékek óvása, továbbmentése (Elekes Károly – többek között

¹⁸ Avantgárd (a francia „avant-garde”, „előőr” katonai műszóból) mindazon [képzőművészeti](#) és [irodalmi](#) irányzatok neve, melyek a [20. század](#) elején jelentkeztek, s melyek alapvetően megváltoztatták a [művészetről](#) alkotott képet, illetve magát a művészetet. <http://hu.wikipedia.org/wiki/Avantg%C3%A1rd> (2012. ápr.5)

¹⁹ Az anarchizmus (a [görög](#) ἀναρχος-ból) egy [politikai filozófia](#), mely magába foglalja azokat az elméleteket és meggyőződéseket, melyek támogatnak minden kötelező érvényű [kormányzat](#) eltörlését ... A [20. században](#) számos személyiséggel végeztek anarchisták. Ez a [terrorista](#) típusú anarchista felfogás az államgépezetet elsősorban annak eszközein keresztül, egyéni [szabotázs](#)- és terrorakciókkal próbálja elpusztítani ... Az [avantgárd](#) művészet és az anarchizmus kapcsolata is erős, különösen a [szürrealizmus](#) és a [dadaizmus](#) esetében. <http://hu.wikipedia.org/wiki/Anarchizmus> (2012. ápr.5)

²⁰ Utóvéd, feladata a sereg visszavonuló zömének biztosítása nyugtalanítások és támadások ellen, az üldöző ellenség késleltetése, ehhez rendszerint erős tüzérseget, műszaki és gyorscsapatokat szoktak beosztani. <http://hu.metapedia.org/wiki/Ut%C3%B3v%C3%A9d> (2012. április 5)

²¹ <http://barozda.pavai.hu/index.php?page=81> (2012. április 8)

– unitárius heraldikai elemeket használ egyes műveiben közkinccsé téve, emelve azokat – 2004. augusztus), hogy csak néhányat említsek ebben a témakörben.

Ha mélyebben kutatnánk ennek az attitűdnek a történelmi, politikai, szociológiai okait, vonatkozásait, az impériumváltást tekinthetjük kiindulópontnak. Erdély Romániához történő csatolása – Trianon, 1920²² – az a fordulópont, amikor több millió erdélyi magyar idegen és xenofób elnyomás alá került. Ebben a helyzetben a művész többsikú szerepet volt kénytelen betölteni Vajdaságban, az Őrségben, Felvidéken, Kárpátalján és Erdélyben. Itthon Kós Károly²³ műépítész, egyben író, grafikus, politikus, népművelő, Mattis Teutsch János²⁴ világhírű festő, grafikus, tanár, ugyanakkor művészeti szervező, Bertalan István²⁵ képzőművész, építész, de tanár is, Baász Imre²⁶ grafikus, tanár, szervező és alkalomszerűen művészetelméleti író is.

Elekes Károly²⁷ egyik táviratában így fogalmazott: „Nem vagyok avantgárd – stop – utóvéd vagyok – stop”²⁸ Kijelentése nemcsak rá, de egész erdélyi viszonylatban érvényes – megállapítom tehát, hogy az erdélyi s ezen belül a székelyföldi akcióművészet sokkal inkább utóvéd szerepet töltött be 1989 előtt az avantgárd irányokkal szemben. Ezt az utóvéd-funkciót a ma is alkotó akcióművészek folytatják, érzékenyen viszonyulva a történelmi, földrajzi,

²² A trianoni békeszerződés az első világháborút lezáró Párizs környéki békeszerződések rendszerének részeként, a háborúban vesztes Magyarország (mint az Osztrák–Magyar Monarchia egyik utódállama) és a háborúban győztes antant szövetség hatalmai (Nagy-Britannia, Franciaország, Olaszország, Japán, Belgium, Kína, Kuba, Görögország, Nicaragua, Panama, Lengyelország, Portugália, Románia, a Szerb-Horvát-Szlovén Állam, Sziám és Cseh-Szlovákország) között létrejött békeszerződés, amely többek között az Osztrák–Magyar Monarchia felbomlása miatt meghatározta Magyarország és Ausztria, Románia, valamint az újonnan létrejött Csehszlovákia

¹²¹ és a Szerb-Horvát-Szlovén Királyság új határait... http://hu.wikipedia.org/wiki/Trianoni_b%C3%A9keszerz%C5%91d%C3%A9s (2012. április 5)

<http://mek.oszk.hu/02100/02109/html/> (2012. október 27)

²³ Kós Károly (eredetileg *Kosch*) ([Temesvár, 1883. december 16.](#) – [Kolozsvár, 1977. augusztus 25.](#)) építész, író, grafikus, könyvtervező, szerkesztő, könyvkiadó, tanár, politikus.

[http://hu.wikipedia.org/wiki/K%C3%B3s_K%C3%A1r%C3%B3ly_\(%28%201883%20december%2016.-%201977%20augusztus%2025.\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/K%C3%B3s_K%C3%A1r%C3%B3ly_(%28%201883%20december%2016.-%201977%20augusztus%2025.)) (2012. április 5) Hegedűs Géza irodalmi arcképcsarnoka:

<http://www.mek.iif.hu/porta/szint/tarsad/irodtud/magyarir/html/kosk.htm> (2012. október 27)

²⁴ Mattis Teutsch János (Brassó, 1884. január 13. – Brasov (Brassó), Románia 1960. március 17.) erdélyi magyar festő, szobrász és grafikus. http://hu.wikipedia.org/wiki/Mattis_Teutsch_J%C3%A1nos (2012. április 5)

http://artportal.hu/lexikon/muveszek/mattis_teutsch_janos (2012. október 27)

²⁵ Bertalan István, építész, festő, szobrász (*Rákosd [Râcâștia, RO], 1930. május 30.–*)

http://artportal.hu/lexikon/muveszek/bertalan_istvan (2012. április 5)

²⁶ Baász Imre, grafikus (Arad [RO], 1941. február 22.–Sepsiszentgyörgy [Sfântu Gheorghe, RO], 1991. július 16.) http://artportal.hu/lexikon/muveszek/baasz_imre (2012. április 5)

²⁷ Elekes Károly, festő, grafikus, szobrász (*Székelykeresztúr [Cristuru Secuiesc, [RO], 1951. július 19.–*)

http://artportal.hu/lexikon/muveszek/elekes_karoly (2012. április 5) erdélyi származású, 1984-től Budapesten élő és alkotó képzőművész

²⁸ Attalai Gábornak küldött távirat, közölve: Elekes Károly, *Térmunkák 1986-1997*, kat. MAMŰ, Bp. 1997, 10.o.

gazdasági és kulturális helyzetükhöz; aktívan, cselekvően tükrözve a kényszerűen betöltött védekező nemzeti kisebbségi szerepet. Cselekményművészeti utóvéd irányzatként és az egyetemes magyar kultúra szerves részeként.

Kutatásaim során kiderítettem, hogy az erdélyi művész kérdésselvetésében a lokálpatriotizmusra, az urbe védésére fektet hangsúlyt (Bob József, *Itt jó volt*, 1992 és 1994, Szent Anna-tó), a lokálisat a globálistól történő óvásában utóvéd jellegű (Ütő Gusztáv, *Local-Global*, 2009, Tel Aviv), kulturális örökséget ápoló (Szabó Zoltán Judóka, *Gyakorlat szoláris múzsához*, 1996, Szent Anna-tó), nemzeti és keresztény értékekre összpontosító, azokat védő (Ütő Gusztáv, *Action 1979*, Kálnok), környezetvédő (Toró Attila, *Symbiosis*, 1995-1999, Szent Anna-tó), szellemi és tárgyi javak őrzésére koncentrálnak (Ütő Gusztáv, *Állagmegóvás*, 2002, Sepsiszentgyörgy), stb.

A húszéves emigráció után hazatelepülő művészettörténész, Vécsi Nagy Zoltán²⁹ jegyzi meg a feljebb említett marosvásárhelyi csoporttal kapcsolatban, hogy „... a MAMŰ közel húsz éves történetére inkább jellemző a védekező álláspont.”³⁰ Az utóvéd művészattitűdre vonatkoztatja azt a tényt is, hogy „... a csoport önvédelmére való hivatkozással korlátozták azokat a körükhöz tartozó művészeket, akik politikai tartalmú műveket készítettek, például az akkor legégetőbb gondra, a fenyegető etnocídiumra figyelmeztettek.”³¹

1.5 Az erdélyi akcióművészetet is érintő fontosabb publikációk

Az eddig megjelent szaktanulmányok között kiemelkedő írás Ileana Pintilie *Acționismul în România în timpul comunismului*³² című könyve. Ebben a szerző megadja a műfaj helyi jellegű definícióját, ismerteti a romániai művészeti élet jellegzetességeit, a korra jellemző kettősségét: hivatalos és nem hivatalos oldalait, A szerző jelentős, de nem körültekintően értékorientált adatgyűjtést végzett az akcióművészetben megnyilvánuló korabeli alkotók körében. Ennek alapján ismerteti az akcióművészeti eseményeket a kezdetektől 1989-ig, és az érintettektől gazdag fotódokumentációs anyagot közöl. Hiányos a kutatása az erdélyi magyar

²⁹ Vécsi Nagy Zoltán, (1956, Marosvásárhely) székelyudvarhelyi magyar művészettörténész

³⁰ *Ma születő művek*, a MAMŰ Társaság évfordulós kiadványa, szerk. Vécsi Nagy Zoltán, MAMŰ Társaság és Jelenlét kiadó, Budapest, 2000, 4.o.

³¹ u.o. 5.o.

³² Ileana Pintilie, *Acióművészet Romániában a kommunizmus idején*, Idea Design & Print kiadó, Kolozsvár, 2000

vonatkozások szintjén, és ez a tény is indokolja, nyomatékossítja a disszertációm szükségességét.

Adrian Guță az *Experiment în arta românească după 1960*³³ című nagyformátumú kötet társszerzőjeként, *“Riders on the storm” – Performance Art în România între 1986 și 1996* címen közöl eszmefuttatást a 78. oldaltól az akcióművészet gyakorlási lehetőségeiről az 1989 előtti időszakban. Részletesen kitér az ezt követő időszakra is, legfontosabb eseményként említve meg és ismeretterjesztő részletességgel leírva az AnnART fesztiválok néhányát. Sajnálatos módon sem Adrian Guță, sem pedig a 652 oldalas könyv 11, képzőművészetről író szerzője nem említi az erdélyi leglényegesebb kísérletező művészeket, a majdani MAMŰ csoportosulás 1970-es és 1980-as évekbeli tevékenységét, s így nem is teljesíti a címben foglalt, 1960 után kísérletező művészek tevékenységének feldolgozását. A székelyföldi eseményekre kizárólag az AnnART kapcsán reflektál, amely fesztivál valóban kiemelkedő szerepű volt, de az előzmények, az indíték, a műfaji szerepvállalás, a kisugárzott üzenet összefüggéseit figyelmen kívül hagyta.

Szintén [Adrian](#) Guță a *Generația '80 în artele vizuale*³⁴ című könyvében elemzi a 80-as évek képzőművészeti generációját. Az előzményeket és a művészek meg az események közötti párhuzamokat taglalja. Bukaresti tanárként – bizonyos történelmi rálátással – hangsúlyozza a 80-as évekbeli művészek hatását az 1989 utáni fiatalokra. Kortársként elemzi a korszakot és *work in progress* elnevezéssel illeti a generáció eredményeit, megállapításait munkaszakasz értékűnek jelzi, és a végkövetkeztetéseket a későbbi kutatókra bízta. Ebben a terjedelmes – 418 oldalas – könyvben sem kerül említésre a marosvásárhelyi MAMŰ csoport 1984-ig tartó aktív szereplése, a sepsiszentgyörgyi fiatal művészek kísérletei, stb.

Magda Cârneli az *Artele plastice în Romania 1945 – 1989*³⁵ című könyvében egy kapcsolatrendszer alkot a művészettörténet, a politológia és a szociológia között. Következésképp eltér az eddigi tanulmányok stílusától, amelyek tendenciákról, művészegyeniségekről szólnak. Inkább a művészeti jelenségek ideológiai és autonómiai összefüggéseit elemzi, és más megértési szinteket, illetve interpretálási irányokat határoz meg, mint amelyekkel a kulturális térség telítődött az idők során. Hangsúlyozza az 1965 utáni

³³ Soros Kortárs Művészeti Központ, *1960 utáni kísérletezés a román művészetben*, Bukarest, 1967 (?)

³⁴ Adrian Guță, *A 80-as évek generációja a képzőművészetben*, Paralela 45 kiadó, Pitesti, 2008

³⁵ Magda Cârneli *A képzőművészet Romániában 1945 és 1989 között*, Meridiane kiadó, Bukarest, 2000

viszonylagos "normalizálódás" és "enyhülés", illetve "feloldódás" jeleit a romániai szocialista társadalom életében (nem tér ki rá, mert nem tárgya a kisebbség-politikai kérdés, a dolgozatomban viszont erről a tárgykörrel is értekezem). Jelzi továbbá, hogy ebben a korszakban a nemzeti (román) igény és a nyugat felé történő nyitás következtében gazdag művészeti kibontakozás jött létre Romániában.³⁶

Novotny Tihamér a *MAMŰ, Marosvásárhelyi Műhely 1978-1984 Tegnap és Ma*³⁷ című átfogó tanulmányában részletezi az akcióművészeti megnyilvánulásokat Marosvásárhely kulturális, társadalmi, nemzeti és politikai vonzataiban. Nem tárgya, így nem is részletezi a Székelyföld más tájain zajló cselekményeket. Például a Baász Imre köré csoportosuló fiatal művészek kezdeményezéseit, a szárhegyi alkotótáborok érdemeit, a csíkszeredai antropológiai kutatásokat, a Székelyudvarhelyen elszigetelten tevékenykedő, de haladó szellemiséget képviselő alkotóit, stb. Mivel a kapcsolatrendszerek alakítása, a generációs összefüggések és az általános kontextusba helyezés jobb megértését adnák az erdélyi művészet huszadik század második felében zajló törekvéseinek, ezért részben pótolni igyekszem a kimaradt jelentősebb eredmények taglalását.

Szücs György *Kilátás a pincéből* tanulmánya a *Ma születő művek*³⁸ elnevezésű kiadványban jelzi a román művészettörténészek által kihagyott erdélyi magyar művészeti vonatkozásokat. Vázolja a MAMŰ történetét az erdélyi csoportosuló kezdetektől 1983-ig, amikor a politikai rendőrség zaklatásai következtében Magyarországra és nyugati országokba történő részleges áttelepedés után új korszak következett. A csoport működésében mindvégig „hangsúlyt kap a tradíció és a korszerűség kettőssége, a régi/új viselkedésmód továbbvitelének vagy feladásának kérdése”³⁹.

³⁶ Magda Cârneli *A képzőművészet Romániában 1945 és 1989 között*, Meridiane kiadó, Bukarest, 2000, 7.o.

³⁷ Novotny Tihamér, *MAMŰ, Marosvásárhelyi Műhely 1978-1984 Tegnap és Ma*, Barátság Művelődési Központ és Könyvtár, Százhalombatta, 1989

³⁸ *Ma születő művek*, a MAMŰ Társaság évfordulós kiadványa, szerk. Vécsi Nagy Zoltán, MAMŰ Társaság és Jelenlét kiadó, Budapest, 2000

³⁹ u.o. 29.o.

1.6 Posztkoloniális tünetek a román művészettörténetben

A posztkolonializmus⁴⁰ feltételezi a imperializmust,⁴¹ a gyarmatosítást. Bár ezt szó szerint nem fogalmazták meg Romániára vonatkoztatva, de aki csak felületesen is szemléli Romániában az eltelt 90 évet, az pusztán statisztikai adatok alapján is megértheti, miért posztkolonialista a helyzete az országnak. Az érdeklődő megtudja, hogy időről-időre felfokozódó jogi elnyomás zajlik minden magyar vonatkozású – visszaszolgáltatásra váró – ingatlannal, területtel, szántófölddel, stb. kapcsolatos tárgyalás esetén. Ugyancsak szembeötlő a nemzeti összetétel erőszakos megváltoztatására tett változó intenzitású kísérlet a magyar többségű erdélyi városokban 1918-tól napjainkig. Ilyen például: Kolozsvár,⁴² Marosvásárhely,⁴³ Sepsiszentgyörgy,⁴⁴ Csíkszereda,⁴⁵ stb. vagy a Partiumban Nagyvárad,⁴⁶ a Bánságban Temesvár⁴⁷ esete. Az oktatási, a vallási, a kulturális, a gazdasági, a politikai, stb. elnyomás mind-mind az erőltetett asszimilációra törekvő gesztus, a gyarmatosító szándék félreismerhetetlen jele.

⁴⁰ A posztkolonializmus irodalmi és kulturális tudományokból eredeztethető eszmei irányzat, mely a gyarmatosítás hatásaival foglalkozik ... a volt szocialista országokban is megfigyelhetők olyan jelek, melyek a posztkoloniális kifejezés a volt szovjet szférába tartozó térségre való alkalmazhatóságát alátámasztják ...

<http://hu.wikipedia.org/wiki/Posztkolonializmus> (2012. április 8)

⁴¹ Imperializmus birodalomszervező képesség, a kapitalista fejlődés egy új szakasza a 19-20. század fordulóján. Sokak szerint az imperializmus mögötti hajtóerő gazdasági természetű, célja az olcsó munkaerő és nyersanyagforrások kizsákmányolása és az új piacok megnyitása. Mások szerint a gazdaságon kívüli tényezők jutnak szerephez, ideértve a nacionalizmust, a fajüldözést és a nemzetközi hatalomvágyat ...

<http://hu.wikipedia.org/wiki/Imperializmus> (2012. április 8)

⁴² Kolozsvár (románul 1974-ig *Cluj*, ma *Cluj-Napoca*, németül *Klausenburg*, néha *Clausenburg*, latinul *Claudiopolis*, szászul *Kleusenburch*, jiddisül *גרויזנבורג*, *Klojznborg*) város Romániában. Erdély történelmi központja és legjelentősebb városa ... <http://hu.wikipedia.org/wiki/Kolozsv%C3%A1r> (2012. április 8)

⁴³ Marosvásárhely (románul *Târgu Mureș* – a második világháború utáni, rendszerváltás előtti román helyesírás szerint *Tîrgu-Mureș*, németül *Neumarkt*, *Neumarkt am Mieresch*, erdélyi szász nyelven *Nai Muark*, latinul *Novum Forum Sicularum*, *Agropolis*, *Areopolis*) municípium Romániában, Maros megyében. A székelység fővárosa, művelődési, ipari, kereskedelmi, közlekedési, oktatási és szellemi központja ...

<http://hu.wikipedia.org/wiki/Marosv%C3%A1rs%C3%A1rhely> (2012. április 8)

⁴⁴ Sepsiszentgyörgy (románul *Sfântu Gheorghe*, szászul *Gergen*) város Romániában, Kovácsna megyében. Háromszék legjelentősebb városa egyben székvárosa, 1876 és 1918 között Háromszék vármegye, 1968 óta Kovácsna megye székhelye. 1880-ban Szemerját csatolták hozzá, ma Kilyén, Szotyor és Sugásfürdő is ide tartozik. 2002-ben 61 512 lakosából 46 121 magyar (74,9%) és 14 131 (22,9%) román volt ...

<http://hu.wikipedia.org/wiki/Sepsiszentgy%C3%B6rgy> (2012. április 8)

⁴⁵ Csíkszereda (románul *Miercurea Ciuc*, németül *Szeklerburg*, latinul *Sicolsburgum*) város Romániában, Hargita megyében. Csíkszék, majd 1878-tól Csík vármegye, ma Hargita megye székhelye, 1971 óta municípium (megyei jogú város) ... <http://hu.wikipedia.org/wiki/Cs%C3%ADkszereda> (2012. április 8)

⁴⁶ Nagyvárad (románul *Oradea*, németül *Großwardein*, szlovákul *Veľký Varadín*, latinul *Magnowaradinum*, jiddisül *גראדען*) a romániai Bihar megye székhelye, megyei jogú város a Partiumban, a Körösvidéken, a Sebes-Körös partján. Korábban Bihar vármegye központja volt. A település a régió legnagyobb városa. A lakosság 27%-a magyar ... <http://hu.wikipedia.org/wiki/Nagyv%C3%A1rad> (2012. április 8)

⁴⁷ Temesvár (németül *Temeswar*, románul *Timișoara*, horvátul *Temišvar*, a bánági bolgárok nyelvén: *Timișvár*, szerbül *Тимишвар*) város Romániában, a Bánságban. Az egykori Temes vármegye és a mai Temes megye székhelye. 312 113 lakosával Románia harmadik népesebb városa ...

<http://hu.wikipedia.org/wiki/Temesv%C3%A1r> (2012. április 8)

Csakhogy ezt a gyarmatosítást külső (a világháborúkat nyertesén végző nagyhatalmak) és belső (a mindenkori román nacionalista)⁴⁸ erők indukálják. Nem a szokványos imperializmusról van szó, hanem a burkolt, fel nem vállalt és alattomosan véghezvitt típusúról. A gazdaságilag fejletlen Románia a fejlett iparú Erdélyt “gyarmatosítja”, amely cselekedet következménye abban érhető tetten, hogy a fejletlen Regáti területek szintjére züllesztett Erdélyt, gazdasági, politikai, erkölcsi, technikai, művelődési, stb. szempontokból balkanizálják.⁴⁹

Mindezek tudatában kell tehát az erdélyi művészettörténetet szemlélni és csakis ezeknek a történelmi tényeknek az optikáján át értékelni a művészet nemzeti vonatkozásait.

Akár természetesnek is tűnhet, hogy a jelenlegi román művészettörténeteszek neveltetésükből és oktatásukból fakadóan eltekintenek – egy-két kivétellel – a magyar vonatkozású eseményektől, vagy csökkentik azok jelentőségét. Az erősen centralizált, Bukarest-központú művelődési élet is nagymértékben a vidékre vonatkozó érdektelenségre utal. Elképzelhető, hogy nem érdekli az egyes román művészettörténeteszeket az erdélyi magyar művészet, vagy korainak tartják a diktatúra utáni nemzeti önvizsgálatot, hogy figyelembe vegyék a magyar nemzetrészt is. Ez a megszokottól igen eltérő posztkoloniális helyzet, hiszen nagy birodalom nélkül is szembesülniük kellene a román szerzőknek azzal, hogyan próbálták az előző rezsimok „kolonizálni” Erdélyt. Ezáltal minden posztkoloniális kérdést kihagyó szerzőnek a szemére vethető, hogy a rendszerváltás után nem foglalkozik ezzel az alapvető kérdéssel, mely az utóbbi évtizedek központi kérdése a nemzetközi művészetnek. A felsorakoztatott észrevételek szerint fontosnak tartom a hiányzó fejezetekkel pótolni és teljesebbé tenni a kortárs romániai művészettörténeti vonatkozásokat, rendszerbe foglalni az erdélyi magyar képzőművészet cselekményművészeti szegmensét is.

A felsorolt hiányosságok pótlása mellett fontos szempontként az a felismerés vezérelt a választott tárgyköröm kifejtésében, hogy az erdélyi művészeti központok kapcsolatrendszere (baráti, szakmai), értékorientációja (hangsúlyosan a helyi- és a nyugati értékrend ütköztetésével), témakör- és műfajválasztása (utóvéd cselekményművészet) specifikusan helyi

⁴⁸ A nacionalizmus a nemzetek kialakulásának, a nemzetté válás folyamatának ideológiája ... <http://hu.wikipedia.org/wiki/Nacionalizmus> (2012. április 9)

⁴⁹ ... A háború befejezése után jelentős nyugati körök foglalkoztak azzal a gondolattal, hogy a szétdarabolt – ahogy mondták „balkanizált” – Közép-Európát gazdaságilag, sőt esetleg politikailag is újból egyesítsék ... Erdély a Históriaiban, Bárdi Nándor (összeáll.) <http://www.adatbank.ro/inchtm.php?akod=1039> (2012. április 9)

jelleggel rendelkezett, ezzel együtt viszont figyelemmel kísérte a világban zajló képzőművészeti eseményeket is. Elsősorban a magyarországi, a jugoszláviai és a lengyelországi törekvéseket tekintették az erdélyi akcióművészet gyakorlói követhető, követendő példának. Ugyanakkor a fontosabb nyugati eseményeket is figyelemmel kísérték. A temesvári, kolozsvári, nagyváradi, marosvásárhelyi és sepsiszentgyörgyi központok markánsan létező, vagy csak alig sejthető kapcsolatrendszere képezi jelen tanulmány egyik tárgyát, amely adalékokkal szolgálhat a romániai, a magyarországi, és ezeken belül az erdélyi akcióművészet irodalmához.

2. Témavázlat

A rendszerváltást követő évben Sepsiszentgyörgyön elkezdődött egy akcióművészeti kezdeményezés, az AnnART, amely tíz év alatt a műfaj legrangosabb romániai kortárs művészeti rendezvényévé nőtte ki magát. Talán még a laikusokban is felvetődik a kérdés, hogy miképpen válhatott épp egy székelyföldi kisváros e legkevésbé sem tradicionális művészeti ágazat centrumává. És miért éppen az akcióművészet műfaját kívánták meghonosítani a hagyományörzéséről és zártságáról ismert régióban?

A kilencvenes évek elején Romániában az addig tiltott akcióművészet valóságos reneszánszára került sor. Ezt magyarázhatjuk többféleképpen is: a nyugati tendenciákhoz való felzárkózás vágyával; a ténnyel, hogy a politikai ellenzékiességgel azonosított ágazat eleve számíthatott a közönség kíváncsiságára; vagy egyszerűen azzal, hogy mint csekély anyagszükségletű, inkább leleményességet igénylő „arte povera”, az akcióművészet volt abban a pillanatban a drámaian leszegényedett társadalom művészeinek leginkább testre szabott önkifejezési formája. Több romániai városban is felbukkantak performansz-fesztivál jellegű rendezvények (lásd a temesvári *Zóna*, vagy a jászvásári *Periferic*), amelyek közül - hatóerejét tekintve - az Erdélyben elsőként induló, és tíz éven át rendszeresen megszervezett AnnART bizonyult a legnagyobb jelentőségűnek.

Kutatásom célja magyarázatokat keresni az AnnART-jelenségre: megtalálni szellemi előzményeit, feltárni a rendezvény regionális népszerűségét és támogatottságát biztosító tényezőket, megragadni a fesztivál belső érési folyamatát, rávilágítani arra a fontos szerepre, amelyet a térség művészeti életének nemzetközi integrációjában játszott, és röviden felvázolni „utóéletét”, kisugárzását a megszűnését követő évtizedre.

A dolgozat első felében az AnnART előzményeinek tekinthető mozgalmak felkutatásával foglalkozom. Meglátásom szerint ugyanis az AnnART nem egy izolált, „hirtelen a semmiből felbukkanó” jelenség, hanem egy olyan kezdeményezés, amelynek távoli gyökerei a kommunizmus idején különböző erdélyi városokban működő szorosabb-lazább művészeti csoportosulásokig, illetve szűkkörű gerilla-performanszokig és más „underground” akciókig nyúlnak vissza. Szellemisége ebben az értelemben a temesvári 111 és Sigma, a marosvásárhelyi MAMŰ, valamint a kolozsvári és nagyváradi neoavantgárd képzőművészeti törekvésekkel mutat rokonságot, magyarán azokkal az erdélyi csoportokkal, amelyek köszönhető, hogy a diktatúra évtizedeiben egyeduralkodóvá tett szocialista-realista vonal mellett egyáltalán lehetséges volt egy másfajta, nem-hivatalos esztétika átmentése.

A kommunizmusban működő progresszív művészeti csoportok viszonylag elszigetelten működtek az egyes városokban. Tudtak ugyan egymás létezéséről, de nem volt köztük rendszeres kommunikáció, még teoretikus témákban is csak ritkán. Mindez egyrészt a korszakot jellemző infrastrukturális viszonyokkal és a diktatúrában kifejlődő paranoiás civil attitűddel magyarázható, másrészt visszavezethető arra a tényre, hogy míg a bánáti művészek számára mindig is Bukarest volt a – kulturális értelemben vett – centrum, amelyhez igazodtak, addig az erdélyiek – közülük is a magyar nemzetiségűek – elsősorban kolozsvári, illetve marosvásárhelyi kapcsolatokat kerestek.

A rendszerváltás előtti időszak témánk szempontjából releváns periódusa két viszonylag jól elkülöníthető alkorszakra bontható. Az egyik a hetvenes évek elejétől kitapintható „*irányított enyhülés*” időszaka, amely körülbelül 1975–1979-ig tartott, és relatív toleranciájánál fogva kedvezett a progresszív művészeteknek. A nyolcvanas évek elejétől beszélhetünk a második korszakról, amely egészen Ceaușescu bukásáig, az 1989-es forradalomig tartott. Míg az első időszakot alapvetően az optimizmus jellemezte⁵⁰, addig a nyolcvanas évek alaphangulatát az elnyomásban épp csúcspontjára jutó totalitárius rendszer brutális önkényessége határozta meg. Ebben az évtizedben a művészeti élet teljes összeomlásának lehetünk tanúi, a neoavantgárd mozgalmak pedig minden addiginál drasztikusabban marginalizálódtak. A nyolcvanas években a tagjai kivándorlása miatt lassú leépülésnek indult marosvásárhelyi

⁵⁰ Az „*enyhülés*” időszakából elsősorban a temesváriak tudtak profitálni, ahol ezekben az években már létezett és működött a konstruktivista-konceptuális szellemiségű 111, majd később a Sigma csoport, illetve bizonyos mértékig Kolozsvár, itt azonban nem beszélhetünk az előbbiekhöz hasonló koherens csoportok és mozgalmak kialakulásáról.

MAMŰ néhány megmozdulását leszámítva már csak tökéletesen izolált, egyéni akcióművészeti megnyilvánulásokról beszélhetünk Erdély területén.

A rendszerváltás előtti időkben az akcióművészeti központok egyfajta migrációja észlelhető, egyrészt a centrumtól, azaz Bukaresttől, a perifériák felé (lásd: Temesvár, Nagyvárad), magyar vonatkozásban pedig a hagyományos kulturális központoktól (Kolozsvár, Marosvásárhely) onnan nézve a provincia, azaz a tömbmagyar részek felé. Az első jelenség magyarázatát Ileana Pintilie abban látja, hogy a fővárostól távol eső vidékeken nagyobb eséllyel lehetett kijátszani a hatalom kontrollját, ugyanakkor a bánáti és erdélyi művészeknek a jugoszláv, illetve a magyar televízió műsoraiból könnyebb volt tájékozódniuk az aktuális kortárs művészeti tendenciákról.⁵¹ Megállapítását szeretném kiegészíteni a második rész magyarázatával, annál is inkább, mivel Ileana Pintilie, aki tudott a sepsiszentgyörgyi Baász Imre - Szigeti Pálma és Ütő Gusztáv - Kónya Réka nyolcvanas években elkövetett titkos akcióiról, a MAMŰ tevékenységével sehol sem foglalkozik.

A neoavantgárd magyar vonatkozásait vizsgálva szembetűnik, hogy ezen mozgalmak centruma a hatvanas évektől kezdődően Kolozsvárról fokozatosan Marosvásárhelyre tevődött át, ahonnan a nyolcvanas évekre átkerült a Székelyföldre. A jelenség összefügg e városok etnikai összetételének megváltozásával, amelynek következménye volt a magyarság pozícióvesztése kulcsfontosságú gazdasági és kulturális területeken. Marosvásárhely státusa mint a Magyar Autonóm Tartomány központja az 1968-as közigazgatási reform során megszűnt, ám ezzel egyidőben megszületett és fellendülésnek indult Sepsiszentgyörgy megyeszékhely, amely a hetvenes évektől kezdve vonzó alternatívát jelentett Marosvásárhellyel szemben a magyar értelmiség számára. 1976-ban épp egy képtári állás révén a városba került Baász Imre, és tanúi lehettünk annak a jelenségnek, ahogy egy adott közeg egy karizmatikus egyéniség köré tömörülve hallatlan módon aktiválódik. Baász ötletei kivitelezéséhez jó partnerre talált a városban élő fiatal képzőművészekben, és kezdetben a helyi projektekkel szemben valamivel engedékenyebb városi előjárók jóindulatát is élvezte; (ez a magyarázata annak is, hogy a Marosvásárhelyen betiltott *Medium '81*, az első kortárs művészeti seregszemle Erdélyben, végül Sepsiszentgyörgyön valósulhatott meg). Bár a *Medium '81*-hez mérhető megmozdulásra többé itt sem kerülhetett sor, akadt azért néhány közös tárlat (a *Madár* 1986-ben, vagy a *Rajz, Szín, Forma* 1987-ben), amely segített szakmailag átvészelni a nyolcvanas éveket. Mondhatjuk, hogy rendszerváltás pillanatában

⁵¹ Pintilie, Ileana: *Actionismul in Romania in timpul comunismului*, Idea Design & Print, Cluj, 2000, 52. oldal

Nagyvárad mellett lényegében csak Sepsiszentgyörgyön működött olyan képzőművész közösség, amely azonnal aktívan tudott reagálni a megváltozott helyzetre. 1990-ben Baász tisztánlátással határozta meg a konkrét teendőket, és késedelem nélkül munkához látott: megszervezte a kommunizmus alatt elhalasztott „Ház” című témaelemző kiállítást, a *Medium 2-t*, és az ő ötlete volt az a Szent Anna-tavi performansz-nap is, amelyből később kifejlődött az AnnART Élőművészeti Fesztivál.

A dolgozat második része a fesztivál történetével foglalkozik. Az AnnART egy sok szempontból érdekes, ámde rendkívül nehéz pillanatban robbant be, amikor a több évtizedes bezártságban felgyülemlett energia a művészetfinanszírozási rendszer legkaotikusabb állapotával találkozott. Röviden elemzem a rendszerváltás környékén felmerülő problémákat, azokat a szakmai és társadalmi kérdéseket, amelyek a romániai tranzíciót jellemezték. Mint szervező és kurátor, megkísérlem feltárni a fesztivál belső érési folyamatát, felvázolni az AnnART-on létrejött akciók főbb műfaji és tematikai vonulatait, meghatározni azokat a szakmai relációkat, amelyek elősegítették a régió integrálódását a hazai és nemzetközi művészeti életbe.

Meglátásom szerint az AnnART társadalmi-szociológiai szempontból is kiemelkedően fontos szerepet játszott Háromszéken. Ez annak köszönhető, hogy egyszerre több hézagot is tudott pótolni: olyan eseménnyé vált, amely nemcsak kulturális, de társadalmi igényeket is képes volt kielégíteni azokban az években, amikor a forradalom utáni eufóriát gyors kiábrándulás követte, és egyértelművé vált, hogy az olyan ábrándok megvalósulása, mint az európai integráció vagy a mozgás szabadsága, beláthatatlan időre elnapolódik. Az AnnART néhány év alatt kulturális zarándokhelyé vált, találkahellyé, ahol a változatos helyekről összesereglett résztvevők szabadon eszmét cserélhettek egy kozmopolita légkörű, vagy legalábbis annak illúzióját nyújtó eseményen.

Művészeti szempontból vizsgálva az AnnART elsősorban a szakmai izoláció felszámolásának terén tett sokat. Szücs György összefoglalásával élve: *„A megteremtett lokális (Sepsiszentgyörgy és környéke) művészeti nyilvánosság fórumán messze túlmutatva olyan egyszerre regionális és nemzetközi hálózat alakult ki, amely alkalmmilag, vagy huzamosabb időn keresztül integrálni tudta az egyes művészeket és művészcsoportokat (Tulsó P'Art,*

*Árnyékkötők, MaMű stb.). Másképpen fogalmazva, létrejött tehát egy kisebb léptékű, de nagy vonzerejű, lokális-regionális art kontext, amely az évtizedet lefedte (...).*⁵²

Sepsiszentgyörgyön több generációról elmondható, hogy performanszokon „szocializálódott”, mégpedig az AnnART (1990–1999), az Élő Téka vetítések (1996–2004) és az Eruptio-sorozatok (2003–2012) révén, így kinevelődött egy közönség, amely nemcsak fogyasztója lett a műfajnak, hanem művelője, sőt alkalmanként szervezője is. Az AnnART fesztiválok tíz év alatt voltaképpen átírták egy lecsengőben levő műfaj lehetséges történetét, kialakítva egy sajátos jelenséget, az akcióművészeti „utóvéd”-vonulatot, amelynek a régióban ma saját, immanens fejlődéstörténete van. Bár az utóbbi tíz évben hatalmas változások történtek kortárs művészeti téren, és bizonyos értelemben újfent az anakronizmus kényelmetlen kérdésével szembesül, aki az aktuális mainstream viszonylatában kíván helyzetjelentést készíteni az akcióművészet mai állásáról, a világ több pontján ugyanis még mindig működnek olyan csoportok, amelyek a létjogosultság problematikáját megkerülve, egyszerűen csak teszik azt, amihez a legjobban értenek.⁵³

3. Hivatalos és nem hivatalos művészet az „enyhülés” időszakában

Talán szükségtelen külön kiemelni, hogy a kommunista rendszerben az általánosan kötelezővé tett, *hivatalos* esztétikai rendszer a szocialista realizmus volt. Itt a művészetnek egy olyan propagandaeszközzé silányított verziójáról beszélünk, amelynek feladata a román nemzeti identitás megerősítését szolgáló mítoszok és egyéb társadalmi mitológiák vizuális ábrázolása volt, és amelyből végül megszületett a folklór-elemekkel vegyített nacionalista giccs. Ez az utópisztikus jelent megfestő és paradicsomi jövőt vizionáló szocialista realista művészet esztétikailag voltaképpen a valóság meghamisítását tette kötelezővé, így paradox módon semmi köze nem volt a klasszikus értelemben vett realizmushoz, mint a valóság objektív reprezentációjára törekvő irányzathoz. Mivel formailag és tartalmilag egyaránt hamis sémákat kényszerített a művészekre, mondhatnánk azt is, hogy a „hivatalos művészet” ennél fogva eleve alkalmatlan volt autentikus mondanivaló kifejezésére. Nem meglepő tehát,

⁵² Szücs György: *Körkörös védelem; A Szent Anna-tórról és egyebekről*, 2011, Ütő Gusztáv kérésére írt visszaemlékezés. (Lásd a csatolt dokumentumok)

⁵³ Például a RIAP (Québec, Kanada); NIPAF Fesztivál (Japán); a Root Festival (Hull, Anglia); a Catalyst Arts (Belfast, Észak-Írország); az ASA European, (Köln, Németország); az Amorph (Helsinki, Finnország); stb.

hogy a szocialista blokk legtöbb országában, így Romániában is, végig létezett egy „nem hivatalos” művészeti vonal, amely az európai tendenciákhoz való felzárkózásra törekedett, és amelynek gyökerei többek közt az európai szellemiség iránti hagyományos, néha komplexusokkal terhelt elkötelezettségben keresendők. Azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy ezekben az országokban, néhány évtizeddel korábban igen eleven progresszív képzőművészeti mozgalmak alakultak ki, amelyek maradandó nyomot hagytak a társadalmi emlékezetben. (Emlékezzünk csak a cseh szürrealizmusra, a lengyel konstruktivistákra, a magyarországi Európai Iskolára (1945–1948), vagy a húszas évek román avantgárdjára.) A háború utáni Kelet-Európa művészetéről írt tanulmányában⁵⁴ Piotr Piotrowski lengyel művészettörténész megállapítja, hogy a kelet-európai művészet mindig is univerzális kategóriákban kívánta megmérettetni önmagát, amely a gyakorlatban egyet jelentett a Nyugat mércéjének elfogadásával. Keleten - mondja Piotrowski, nem csupán egyetértettek a nyugati kifejezésformák „imperializmusával”, de ezt a kolonializációt inkább felszabadító, mintsem elnyomó erőként fogták fel, *„ellentétben a szocialista realizmussal, amelyet mindig is par excellence kolonializációnak tartottak.”* A kelet-európai országok neoavantgárd művészetének története nehezen állítható párhuzamba, ugyanis mindegyik ország másképpen adaptálódott a háború utáni állapotokhoz, másképpen vészelt át a sztálinista és a poszt-sztálinista időket, és különböző mértékben ültette át gyakorlatba a szovjet kultúrpolitikai direktívákat. Jugoszlávia például már 1948-ban megszüntette függőségét a Szovjetuniótól, és egy olyan liberális(abb), fogyasztói-jóléti társadalmi modellt valósított meg, amely a szocialista országok között egyedülálló volt azokban az időkben. Közös mozzanatnak tekinthető azonban az a Piotrowski által „enyhülésnek” (thaw) nevezett jelenség, amelyet a Sztálin halála utáni kommunista diktatúrák átmenetileg engedékenyebb politikai gyakorlatának megnevezésére használ. Ez az „enyhülés” mindenhol más-más időpontban és formában zajlott le, egyik aspektusának azonban a „felforgató” művészeti megnyilvánulások iránti fokozott toleranciát tekinthetjük. A jelenségre több néven hivatkozik a művészettörténet; Novotny⁵⁵ „nyitásnak” nevezi, Cârnci⁵⁶ pedig „normalizálódásnak”, és mivel különösebb jelentősége nincs, mi itt megmaradunk Piotrowski névhasználatával. A következőkben tekintsük át röviden az „enyhülés” romániai vonatkozásait.

⁵⁴ Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta, The Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Reaktion Books Ltd, 2009 ; Magyarul: Piotr Piotrowski: *Európa szürke zónája*. Balkon 2000/6.

⁵⁵ Novotny Tihamér: *MAMŰ, Marosvásárhelyi Műhely 1978-1984 Tegnap és Ma*; www.mamu.hu

⁵⁶ Magda Cârnci, *Artele Plastice in Romania: 1945–1989*, Meridiane, Bukarest, 2000

Magda Cârnecki művészettörténész három korszakot különböztet meg a romániai kommunizmus történetében: a revizionista időszakot (1945–1960); a „normalizálódás” időszakát (1960–1975); illetve a „poszt-totalitárius” időszakot (1975–1989)⁵⁷. Láthatjuk, hogy az „enyhülés” Romániában tágabban értelmezve az 1960–1975 közötti időszakot öleli fel, szűkebben értelmezve pedig az 1965–1971 közötti néhány esztendő, vagyis az első konkrét engedékeny gesztusoktól az 1971-es új kultúrpolitika meghirdetéséig terjedő éveket. A hatvanas évek elején kísérlet történt a társadalmi megbékélésre a hatalom részéről: politikai foglyokat engedtek szabadon, viszonylagos egzisztenciális jólét következett be, kicserélődött a felsőbb vezetői réteg stb. A Gheorghe Gheorghiu Dej után hatalomra került Ceaușescu nagy pillanata a prágai tavasz idején érkezett el, amikor elítélte Csehszlovákia lerohanását, nem csatlakozott a varsói egyezmény országainak katonai akciójához, és ezzel kivívta a Nyugat szimpátiáját. A regnálását övező optimizmusnak akkor szakadt vége, amikor 1970-ben, visszatérve távol-keleti útjáról, és lenyűgözve az ott tapasztalt hallatlan állampolgári engedelmességtől, célul tűzte ki a kínai és észak-koreai típusú kommunista diktatúra megvalósítását Romániában. Az új irányelveket a „Júliusi tézisek” címen ismertté vált expozéban tette közzé 1971-ben, egyszersmind brutális hirtelenséggel véget vetve az összes demokráciával és liberalizációval kapcsolatos illúzióknak. Úgy tűnik azonban, hogy ez a rövid időszak, (valamint a rémálom gyakorlatba való tökéletes átültetéséig nyert néhány éves egérút), elengedő volt arra, hogy a „nem hivatalos” művészet gyakorlói rendezzék soraikat: ebben az időszakban sor került több hazai neoavantgárd kiállításra, a képzőművészeti szövetség hivatalos művészeti magazinja, az *Arta*⁵⁸ olyan kortárs irányzatok ismertetésével foglalkozott, mint az op art, kinetikus art, konceptualizmus, installáció stb; sőt bemutatta néhány kiemelkedő hazai művész tevékenységét is, és közölte ezek elméleti írásait is (Paul Neagu, Ion Grigorescu vagy Bertalan István). Az utazási szabadság megnövekedésével a romániai művészek számos nemzetközi tárlaton, biennálén szerepeltek, és ezeken az utazásokon sikerült valamelyest megszilárdítaniuk külföldi kapcsolataikat. (1971-ben például Richard Demarco rendezett egy tárlatot Edinburghban számos román meghívottal, akik legfőbb közös jellemzője a szocialista realizmus elvetése volt.)

Mindez korántsem jelentette a „nem hivatalos” szárny legitimizálását Romániában. Bár úgy tetszik, hogy egy rövid ideig párhuzamosan létezett a „hivatalos” és a megtúrt, „nem hivatalos” művészet, közönség elé csak a cenzúra által engedélyezett alkotások kerülhettek, és

⁵⁷ Magda Cârnecki: i.m.7.

⁵⁸ Az 1965-ben alapított *Arta Plastica* utódlapja

ezek is csak műfaji megkötéssel: festészet, szobrászat, grafika, textil, esetleg iparművészet. A politikai kritikát hordozó művek, vagy a műfajilag inkompatibilis ágazatok (pl. happening, performansz, body art stb.), soha nem jutottak el a nyilvánossághoz. Az alkotói autonómiájuk megőrzésére törekvő művészek így elkerülhetetlenül marginalizálódtak: kizárólag egy kamera vagy fényképezőgép számára mutatták be akcióikat, vagy vállalták az underground működési formával járó veszélyeket; esetleg – pl. allegorikus nyelvezettel – megpróbálták kijátszani a cenzúra éberségét, ki-ki a maga túlélési technikája szerint. (Míg Pintilie „szkizofrének” tartja ezt az állapotot, addig Piotrowski egy érdekes kommentárral egészíti ki: meglátása szerint ez az elszigeteltség paradox módon a művészi megnyilvánulások rendkívüli szabadságát biztosította, lehetővé tette a belső ritmus és törvények szerinti fejlődést; ismeretlenek voltak ugyan, de épp emiatt szabadabban hághatták át a társadalmi, nemi és politikai tabukat.

(Piotrowski, 2009)



1. Ion Grigorescu (Bukarest), *Box*, 1977

A következőkben hadd ismertessünk röviden néhányat a román neoavantgárd azon érdekes képviselői közül, akiknek pályafutása többé-kevésbé a politikai „enyhülés” ezen időszakában kezdődött. A mozgalom két emblematikus bukaresti alakja Ion Grigorescu (1945) és Geta Brătescu (1926). Ion Grigorescu inkább a magányos, kizárólag a kamera jelenlétében megnyilvánuló alkotók közé tartozott. Az ő nevéhez fűződik két kifejezetten antikommunista kísérleti rövidfilm, a *Maszkulin/Feminin* (1970), illetve a *Dialógus Ceaușescu elvtárssal* (1978). Természetesen, mindkettő csak a rendszerváltás után került nyilvánosságra. A hetvenes években body art-tal is foglalkozott; akciói fotódokumentációját ő maga készítette. Geta Brătescu az akkori román kortárs művészet egyedülálló női szereplője, aki magánmitológiáit jellegzetes önelemző hajlammal kivitelezett, változatos műfajú neo-dadaista, expresszionista művekben jelenítette meg. Performansszal, kísérleti filmmel és installációval is foglalkozott.

Paul Neagu (1938–2004) kezdetben neodadaista „tapintható” tárgyakat készített, rögtönzött vagy előkészített performanszokat hozott létre, amelyeket közönség előtt bemutatott „rítusoknak” nevezett. A Paul Overy által „antropokozmikus” személyiségnek nevezett Neagu 1970-ben kivándorolt Nagy-Britanniába, ahol filozofikus-strukturalista műveivel igen széleskörű ismertségre tett szert.



2. Andrei Cădere, *Zarándokbot*, hetvenes évek

Konceptualista művész volt az autodidakta Andrei Cădere (1934–1978), aki meg sem kísérelt beilleszkedni sem az oktatási, sem a társadalmi, sem a művészeti intézményrendszerbe. A Varsóban született Cădere 1967-es párizsi emigrálása után éppen a marginális létezési módra, a „csavargás” motívuma köré alapozta művészetét, amelynek alapkelléke a végtelenített festményeket hordozó zarándokbot volt. Néhány év alatt világszerte ismert konceptualista művésszé nőtte ki magát.



3. Joseph Beuys és Mihai Olos a Dokumenta 6-on (Kassel)

A máramarosi Mihai Olos (1940) a legelső romániai performerek egyike, archaikus-népies ihletésű munkákat hozott létre, mint például a *25* (1969), *Arany, búza, emberek* (1972). A kolozsvári Ana Lupaș (1940) a textilművészetől érkezett el a folyamatművekhez és installációkhoz, ugyanakkor, a többek közt az ő kezdeményezésére megalapított Atelier 35 (35-ös Műhely) révén igen jelentős érdemeket ért el abban, hogy egyáltalán valamennyire megszilárdulhattak a kísérleti művészeti irányzatok az országban.

Kijelenthetjük, hogy a hatvanas évek közepe táján felélénkült a művészeti élet Romániában: sok izgalmas, fiatal alkotó bukkant fel, művészi csoportosulások szerveződtek stb., ezek a kezdeményezések azonban nem tudtak igazán kiterjedélyesedni, részben politikai okok, részben pedig a művészek és általában az értelmiségi réteg tömeges kivándorlása miatt. Azt is meg kell jegyezni, hogy ez a művészet még belföldön sem jutott el szélesebb közönséghez: az erősen rurális román társadalom a régióban is a legzártabbak, legprűdebbek közé tartozott, ahol például a meztelen test látványa kiszámíthatatlan reakciókat vonhatott maga után. A

népes, de iskolázatlan városi rétegek kevés érdeklődést tanúsítottak a neoavantgárd iránt, az ilyen események közönsége, (ha volt), rendszerint szakmabeliekből vagy igen szűk baráti csoportból verődött össze. Ezek a művek tehát többnyire valódi önkifejezési kényszerből született, mindenféle szakmai becsvágytól mentes túlélési gyakorlatok voltak, akcióművészeknek lenni ugyanis egyet jelentett az ismeretlenséggel és a marginalizálódással. Az a tény, hogy egyes városokban mégiscsak kibontakoztak neoavantgárd mozgalmak, inkább kivételes jelenségnek tekinthető, mintsem természetes gyakorlatnak.

4. Az erdélyi akcióművészet főbb központjai a rendszerváltás előtt

4.1 A temesvári 111 és a Sigma csoport

A román Szocialista Kultúra és Nevelés Bizottsága nem ismerte az akcióművészet fogalmát, következésképpen az ország egész területén tilos volt ebben a műfajban megnyilvánulni, így Erdélyben is. 1990-ig tehát értelemszerűen nem beszélhetünk nyilvános, szakmailag ekként definiálható élő művészeti megnyilvánulásokról, így a közhasználatban, bizonyos terminológiai csúsztatással, többnyire kísérleti művészet néven hivatkoztak azokra a jelenségekre, amelyek a „hivatalos” művészet mellett bukkantak fel. Ebben az időszakban a jelentősebb akcióművészeti megmozdulásokra nem a fővárosban került sor, hanem más vidéki, elsősorban erdélyi városokban és a Bánátban, mint például Temesvár – jegyzi meg Pintilie⁵⁹. A progresszív-experimentális művészet központjának Temesvár mellett Marosvásárhely, Kolozsvár, Nagyvárad, majd a nyolcvanas évektől Sepsiszentgyörgy tekinthető. A jelenség magyarázata, hogy ezek a városok földrajzilag távolabb estek a bukaresti központtól, illetve az a tény, hogy az erdélyi és bánáti régiók hagyományosan nyitottabbak voltak a Nyugatról érkező tendenciák iránt.

Temesvár úttörő szerepet játszott a neoavantgárd képzőművészeti törekvések erdélyi meghonosításában. A magyar és jugoszláv határ közelében fekvő város a maga soknemzetiségű lakosságával, polgári múltjával és hagyományos liberális-toleráns szemléletével, ideális helyszíne volt annak a pezsgő művészeti életnek, amely a hatvanas években bontakozott ki az ideseregülő fiatal értelmiségiek révén. A temesvári művészeti

⁵⁹ Conceptual Art on the Edge - Some Romanian Perspectives between the '60's and the 80', http://www.wkv-stuttgart.de/fileadmin/WKV/2007/vivid/pintilea_en.pdf

mozgalomnak egy érdekes interdiszciplináris jellege is volt, a projektekben gyakran részt vettek más területek (pl. matematika, pszichológia, kibernetika) képviselői is.

Temesváron 1966-ban alakult meg az 111 Alkotói kör (Grupul 111), vagy más olvasatban 1+1+1. A csoport alapítói Constantin Flondor, Bertalan István, illetve az 1963-ban Párizsból hazatelepült Roman Cotoşman voltak, akit a francia Groupe de Recherche d'Art Visuel mintája ihletett a csoportalapításra. Az „egyek”, vagy az „egyénségek egysége” külön műteremben dolgozó, individualista alkotók szövetsége volt, akik közösen kísérleteztek, csoportos kiállításokat szerveztek, és akiket összekötött a szocialista realizmus elutasítása és a konstruktivista irányzatok iránti szenvedélyes érdeklődés. A romániai „enyhülés”-t Cotoşman a következőképpen kommentálta:

„A 66-os év számunkra nagy reményeket hozott. A tartományi kiállítás előestéjén furcsa hírek érkeztek a Szövetségtől (Román Képzőművészek Szövetsége- a ford.). A zsűri, melynek összetételében bukaresti személyiségek is voltak, első alkalommal mutatott hajlandóságot, arra, hogy absztrakt műveket fogadjon el.”⁶⁰



4. A Sigma Csoport tagjai, balról: Bertalan István, Elisei Rusu, Lucian Codreanu, Ioan Gaita, Doru Tulcan és Constantin Flondor (Temesvár)

⁶⁰ Ileana Pintilie: *Akcionizmus a hatvanas-hetvenes évek Romániájában*. Balkon, ford. Vécsi Nagy Zoltán.

Az 111 először e tartományi tárlaton szerepelt együtt. 1968-ban a bukaresti Kalinderu teremben is bemutatkoztak, és igen pozitív fogadtatásban részesültek a kritika és a közönség részéről is. Az 111 pályafutásának csúcsa azonban az 1969-es nürnbergi Konstruktivista Biennálé volt, ahol a csoport nemzetközi sikert aratott, és „beírta a romániai kinetikus mozgalmat a művészettörténetbe”⁶¹. Cotoșman innen már nem tért haza, így az 111 még ebben az évben feloszlott. Flondor és Bertalan, a helyi művészeti líceum tanárai, már 1970-ben megalapították a Sigma csoportot. A tagság: Doru Tulcan, Elisei Rusu, a matematikus Lucian Codreanu, Ioan Gaita, valamint Molnár Zoltán és Dietrich Sayler; ez utóbbi kettő lazábban kapcsolódott a csoporthoz.



5. Bertalan István és Karen Kipphoff , *Zona 3*, 1999, Temesvár

Míg az 111 egyéniségek laza társulása volt, addig a Sigma tagjai közösen dolgozták ki, és hajtották végre projektjeiket. Ezt tükrözi névválasztás is: a Sigma, az összeg matematikai jele, amely jelképesen az egyénnek a csoportban megsokszorozódó erejére utal. A Bauhaus által inspirált, azt továbbgondoló Sigma tagjai főként konstruktivista műveket alkottak, de minden

⁶¹ Ileana Pintilie, *Spira Mirabilis*, az e-cart hatodik száma, 2005. augusztus

műfajjal szívesen kísérleteztek: így installációkkal, akciókkal, happeningekkel, tájbeavatkozásokkal, kísérleti filmmel stb. Szemléletmódjukat tudományos egzaktság, mérnöki pontosság jellemezte, amely a természet iránti kivételes érzékenységgel, – csaknem keleti alázattal – párosult. Az is a csoport hihetetlen közösségi szellemiségére utal, hogy a munkákba rendszeresen bevonták, és egyenrangú félként kezelték a líceum diákjait is. Kivonulva az urbánus környezetből, többnyire szántóföldeken, erdőkben, a Bega folyó partján hozták létre sajátos, konceptuális-strukturalista műveiket, amelyek középpontjában a geometria-entrópia ellentétpár állt. Rendkívüli találékonysággal használták az anyagokat: fák, bokrok ágai, vízfelület, föld, gyeper, homok, illetve meteorológiai gumigömbök, műanyag fólia csövek, színes pántlikák, spárgák, kötelek, síkfólia felületek stb. A természetes és mesterséges elemek tudatos keverése egyfajta ökológiai dimenzióval gazdagította rebellis, szabadgondolkodó műveiket.



6. Constantin Flondor (Temesvár), *Felfújható struktúrák*, 1978, Temesvár

Meg kell említeni a *Structuri gonflabile* (Felfújható struktúrák) című kétrészes akciójukat 1978-ból. A két fázisra bontható akció első része egy szupernyolcas film, amelyen azt láthatjuk, ahogy a Művészeti Líceum tanulói időjárési prognózisban használatos ballonokkal játszanak a tornateremben. Az akció második részére a Bastion (Bástya) Galériában került sor: itt felfújt műanyagcsövek halmazára, azaz megsokszorozott terekre vetítették az előbbi filmet. A rendezvény megnyitóján, a tér multiplikációjának élményét fokozva, Bertalan saját készítésű struktúrákat ábrázoló diapozitívokból tartott vetítést.

A *Multivision 1 és 2* című esemény – egyben a csoport utolsó közös akciója – szintén vetítésen alapult. A kiállítóteremben egyidejűleg két vetítőtől fekete-fehér, illetve színes struktúrákat vetítettek tetraéder formájú, áttetsző fóliákra. A fóliák részleges átfedődéséből manipulált felületek keletkeztek, amelyekre egyrészt természeti környezetben megvalósított

korábbi akciók dokumentumait, másrészt pedig kötelekkel kialakított vonalstruktúrák hálózatait projektálták.

A Sigma tagjai nemcsak művészként tevékenykedtek, de valamennyien a temesvári Művészeti Líceum tanárai voltak, akik arra törekedtek, hogy a Bauhaus szellemiségén alapuló, nyitott oktatási programjukat megvalósítsák az oktatásban is. Tanítványaik 1976-ban a bukaresti Kalinderu teremben rendezett tárlaton mutatkoztak be, amelyről igen elismerően nyilatkozott Victor Neumann⁶², a korszak elemzője. A kritikus szerint Temesváron az akkori idők legszínvonalasabb oktatása zajlott, és csupa olyan diák kerül ki az intézményből, akiknek befogadására nem voltak elkészülve a képzőművészeti egyetemek sem.⁶³

A Sigma csoport 1978-ig működött. A hetvenes évek közepére a tagság szétszéledt; sokan kivándoroltak, mások egyénileg alkottak tovább, vagy a belső emigrációt választották. Flondor szerint azonban „a hetvenes évek végén a csoport szelleme még a levegőben lebegett...” (Wagner, 2010). A nyolcvanas évek elejére azonban az ideológiai elnyomás és a cenzúra immár olyan méreteket öltött, hogy szó sem lehetett a fentiekhez hasonló, szabadelvű csoportosulások működtetéséről.

4.2 A Marosvásárhelyi Műhely (MAMŰ) akcióművészeti tevékenysége

Noha nem állítható párhuzamba a Sigmával⁶⁴, a hetvenes évek közepe-vége felé Marosvásárhelyen kialakult egy kortárs képzőművészeti műhely, amely szemléletében és tevékenységében azzal rokon vonásokat mutat: érdeklődése fókuszában a „nem hivatalos” művészetek álltak, munkáikban pedig erős kísérletező szellem tükröződött. Míg azonban a Sigma legfőbb védjegye a konstruktivista egzaktság volt, amely egy tudományos rendezőelvet kísérelt érvényre juttatni a műben, addig az egy generációval fiatalabb MAMŰ egy spontánabb, játékosabb vonalat képviselt, amely közvetlenül „a lengyel plakátművészethez, a textilművészet új törekvéseihez, a magyarországi alternatív stílushoz”⁶⁵ kapcsolódott. „A

⁶² Victor Neumann, *Cultura civică a Timișoarei în anii dictaturii comunist-naționaliste* (Temesvár polgári kultúrája a nemzeti kommunizmus éveiben)

⁶³ Sajnálatos, hogy az összehasonlító kutatásokat elmulasztó Neumann figyelmét elkerülte a marosvásárhelyi Zene- és Képzőművészeti Líceum, ahol Nagy Pál képzőművész-tanár irányításával igen pezsgő műhelymunka zajlott. Tanítványaiból alakult ki később az installáció, happening, land art, akcióművészet, stb. műfajokat kultiváló konceptualista csoport, a MAMŰ.

⁶⁴ „Temesváron (...) működött a Szigma-csoport, amelynek tevékenységéről sokat nem tudunk, csak azt, hogy létezik.” Felszínre került underground alkotók, Jánossy Alíz interjúja Elekes Károllyal, *Krónika*, 2010. november 5.

⁶⁵ Az idézet Irsai Zsolttól (1957–2010), a MAMŰ egyik alapítótagjától származik

*műtárgyközpontúság helyett befogadtuk a filozófia, az utcai művészet, a land art, a performansz hatásait...*⁶⁶ – foglalta össze a csoport törekvéseit az egyik alapítótag, Irsai Zsolt.

A MAMŰ létrejötte szorosan kapcsolódik egy legendás tanár, Nagy Pál (1929–1979) személyiségéhez, aki a marosvásárhelyi Zene- és Képzőművészeti Líceumban tanított 1952–1976 között, egymás után nevelve ki művészek generációit Erdélyben. A maga is gyakorló művész Nagy Pál következetesen a vizuális nyelvezet megújítására biztatta diákjait, bátorítva kísérletező kedvüket és támogatva szerteágazó kutatásaikat a nonkonformista művészeti ágazatok területén. Rendkívül karizmatikus egyéniség volt, aki nemcsak hatalmas elméleti és gyakorlati tudását kívánta átadni tanítványainak, de a lelkes édesapjától „végrendeletileg örökölt” protestáns etika csíráit is⁶⁷. Nagy Pált a MAMŰ post mortem tiszteletbeli tagjává választotta.

A MAMŰ intézményi háttereként közvetve az ún. *35-ös Műhely* (Atelier 35) nevű szervezet szolgált, amely 1989 előtt a 35 év alatti képzőművészeket tömörítette, mint a Román Képzőművészek Egyesületének (UAP) ifjúsági alosztálya, és amelynek az ország egész területén voltak kirendeltségei. Ennek keretén belül működött Marosvásárhelyen 1975 és 1978 között az Apolló kör. A *Műhely Csoport* vagy *Műhely Alkotókör* 1978–1980 körül vette fel a Marosvásárhelyi Műhely (MAMŰ) nevet – „*a körhöz baráti szálakkal, valamint szellemi fegyvertársként kötődő író – esztéta*”⁶⁸ Ágoston Vilmos ötlete alapján. A névváltozás pontos időpontja ismeretlen; állítólag Marosvásárhelyen 1978 és 1984 között már így emlegették őket. Erdélyi működése alatt a MAMŰ a Marosvásárhelyen élő, progresszív művészeti nézeteket valló fiatalokat csoportosította, de már akkor „helyet szorítottak” a tagságban más műfajban alkotóknak, mint például Selmeczi György zeneszerző vagy Selmeczi János hegedűművész. A kiállítások és események fő szervezője és dokumentátora Elekes Károly volt. A tagok között szerepelt Krizbai Sándor, Nagy Árpád Pika, Garda Aladár, Szabó Zoltán Judóka, György Csaba Borgó, Ady József, Diénes Attila, Vécsi Nagy Zoltán stb., kezdetben mintegy harminc fő, köztük több román nemzetiségű is.

⁶⁶ Krónika, 2009. november 10.

⁶⁷ „*Tedd a jót magáért a jóért, nem tekintve sem emberre /hála – gyűlölet/, sem istenre /jutalom – büntetés/..., Mindenki testvéred nincs faj, nincs vallás, nincs társadalmi osztály, amely megszüntethesse, ill. meghazudtolhassa, egy Atyának vagyunk édes gyermekei.*” Szücs György, Arcképvázlat zúzmarával (<http://www.varmegyegaleria.hu/?p=176>)

⁶⁸ Vécsi Nagy Zoltán: MI? MŰ... MAMŰ! (www.mamu.hu)

4.2.1 Tájművészeti akciók a Vizeshalmoknál

Az igencsak dinamikus csoport kedvelt műfajai közé tartozott a land art és általában a konceptuális akcióművészet. Nem adtak ki manifesztumot, de volt egy keretprogramjuk, amelyekben megfogalmazódott az elv, hogy: „kizárják az aranymetszés kényszerét az alkotásból”; „hogyan a pótcselekvések fontosabbak a festésnél”; „hogyan a hétköznapi történéseket művészi rangra lehet emelni”; hogy naprakész szenzibilitással kell figyelni egymásra s a világban történő művészeti eseményekre”; „hogyan egy karakteresen mai, de mégis lokális gyökerű művészetet kell létrehozni, amely számol a helyi adottságokkal, tehát a sajátos történelmi – földrajzi – társadalmi – etnikai beállítódásokkal és igényt tart az európaiságra”⁶⁹; stb.



7. MAMŰ, *Tájrács II*, 1981, Vizeshalmok

Változatos – urbánus és rurális – környezetben alkottak, amelyek közül kiemelkedik a helyi hiedelem szerint régi sírokat rejtegető „Vizeshalmok” nevű különleges természeti képződmény, és amely a csoport gyakori tájbeavatkozó és installatív akcióinak emblematikus helyszínéeként szolgált. Műveiket a következő neveken definiálták: „természeti

⁶⁹ Novotny Tihamér, MAMŰ, Marosvásárhelyi Műhely 1978–1984 Tegnap és Ma

emlékművek", „természet-intervenciók", „lírai tájépítkezések". „Elekes Károly, Garda Aladár és Nagy Árpád már-már pszeudovallásos módon visszanyúltak a Vizeshalmok hajlataihoz, rejtelmihez, titkaihoz, s a legkülönfélébb módozatban tették magukévá, teremtették újjá magán-mitológiájuk e kiszemelt kultikus domb-oltárát”⁷⁰ – írja Novotny Tihamér, a MAMŰ egyik teoretikusa.



8. MAMŰ, *Memorial Bunuș*, 1982, Vizeshalmok

Elekes Károly így emlékezik vissza erre az időszakra: „... ott, az erdő alatti domboknál – Vizes halomnak, Kincses halomnak és Kenyér domboknak nevezik a különleges, félgömb alakú képződményeket – tüzet gyújtottunk, beszélgettünk, ettünk-ittunk, egyszóval buliztunk. De mindig akadt közöttünk egy-két személy, aki hozott magával valamilyen anyagokat – szalagokat, papírokat, fapálcikákat –, amikből spontánul kezdtünk építkezni, különféle dolgokat alkotni. Aztán idővel azon a helyen egyre sűrűsödtek az akciók, szaporodtak az alkotások, és eljutottunk oda, hogy akaratlagosan művészeti programokat szerveztünk, miközben az útról állandó jelleggel figyelt bennünket két-három fekete Dacia, hogy az „örültek mit művelnek ott”⁷¹.

⁷⁰ Novotny Tihamér, MAMŰ, Marosvásárhelyi Műhely 1978–1984 Tegnap és Ma

⁷¹ Felszínre került underground alkotók, Jánossy Alíz interjúja Elekes Károssal, Krónika, 2010. november 5.

A helyszín a lehető legváltozatosabb módon inspirálta a fiatalokat, amelyet Novotny így részletez: „A Vízeshalmokon lehetett vidám »művészet-bacchanáliákat« és akcionista szimpóziumokat rendezni. Lehetett párnatoll-felhőben hemperegni, Bisztra pataki uszadék fából gerincet, forrást összerakni, mímelni, és mesterséges leleteket alkotni.”. Majd így folytatja: „... a csúcán lehetett kézen állni vagy élő szoborként kálváriát formálni, kör és kocka alakú »szertartás-terrénumokat« felépíteni és elégetni. A halmok között lehetett piros műanyag-hurkával önfeledten rohangálni ... és itt »kellett« 1983. szeptember 21-én a MAMŰ dokumentumait is átküldeni a tűz birodalmába.⁷²”

Novotny három alapvető tartalmi-formai sajátosságot emelt ki a Marosvásárhelyi Műhely szalag-fólia-lepedő anyagstruktúráján alapuló akcióiban. Ezek: a líraiság, a „misztikus-mágikusság” és a drámaiság. Korai időszakában a csoport előszeretettel alapozta akcióit előre kitalált, kiélezett helyzetekre, amelyekben természetesen szerepet kaptak a megvalósulás során felbukkanó, előre nem látható tényezők, mint a véletlen, az ösztönös reakciók stb. Erre vonatkozóan Novotny három példát emel ki, és ezzel mintegy össze is foglalja a MAMŰ akcióművészeti hitvallását.

1.Akció I. (*Kapcsolatteremtés*, Marosvásárhely, 1978.) A geometria és entrópia ellentétén alapuló akcióban a hat alany a rendszert, mint kalodát éli meg. A kapcsolatteremtési szándékot tükröző, racionálisan induló akció végül anarchiába torkollik. A helyszín: választott külső tér.

2.A *Lepel akció* (*Egy szituációteremtés anyaga*, Igaz Szó-kör, Marosvásárhely, 1980.) Belső, adott térstruktúrában megvalósított, happening típusú akció. A négy kezdeményező egy felolvasóestre egybegyűlt közönséget fóliafelülettel fekete, sokfejű sárkánnyá alakít. Az akció sugallata: a befogadók egységesített szövegértelmezési kényszerben élnek (diktatúra).

3.A *Lázgörbék* című előadás (Marosvásárhelyi Kontroll Csoport, Apolló Galéria, 1980.). A színház és a happening agresszívebb ágazatainak keveredéséből született mű. A manipulációkra rávilágítani kívánó akciókban az ötletgazdák a közönséget előre megtervezett manővereknek teszik ki, résztvevővé léptetik elő.

⁷² Utalás a csoport rituális önfelszámolására: „Aztán 1983 őszén egy alkalommal megint összegyűltünk a halmoknál, és elégettünk mindent: programokat, plakátokat, műveket, amiket oda szántunk. Lényegében felszámoltuk a műhelyt, és 1984-ben elmentem én is.” Elekes Károly int. (i.m. 15)



9. MAMŰ, *Kapcsolat-teremtési akció*, 1978, Marosvásárhely

Láthatjuk, hogy a csoport működését ezekben az időkben egyfelől az expanzió, másfelől a kivonulás jellemezte, amely „*a happening, az environment, a mail art, a talált tárgyak, ready made-k, az organikus művészet hagyományával és ismérveivel volt rokonságba hozható*” - írja a MAMŰ-ről Beke Zsófia⁷³, aki úgy véli, hogy az organikus anyaghasználat mellett a Társaságot alapvetően egy bizonyos „koncept-humor” vagy „ötletes”, „fineszes”, „agyas”, gondolkodásmód és formanyelv különbözteti meg a többi csoportoktól. Novotny a hasonlóságokat keresi, amikor arra mutat rá, hogy a csoport koncepciója tökéletesen illeszkedett az akkor aktuális európai szellemi irányzatok vonalába, és rokonítható olyan nyugati és kelet-európai alkotók munkásságával, mint Man Ray, Marcel Duchamp, Christo Javacheff, Yves Klein stb., illetve a lengyel „Akadémia Ruchu”, a csehszlovákiai Milán Knížak, a vajdasági Boch + Boch csoport, vagy a magyar Erdély Miklós.

⁷³ Beke Zsófia. *FINES*, mamu.hu

4.2.2 A MAMŰ Magyarországon

A MAMŰ erdélyi működése lényegében 1978-tól 1984-ig tartott. A nyolcvanas évek derekán a csoport csaknem testületileg áttelepedett Magyarországra, ahol néhány évig tartó identitáskeresés után 1991-ben újjászerveződött. Jelenleg MAMŰ Társaság – Ma Születő Művek néven szerepel a budapesti jogi személyek lajstromában. A mára több mint száztagúra bővült MAMŰ Társaság jelenleg „különféle felfogású és korú művészek szabad kollektívája” – írja Szombathy Bálint a *Szabad sorok a MAMŰ-ről* című esszéjében. Zömében magyarországi művészek alkotják, de továbbra is jelentős számú Erdélyben és Nyugat-Európában élő képzőművészt tömörít. A csoport jellegzetes nyitottságát jól érzékelteti, hogy a tagsághoz tartozik néhány művészettörténész, kritikus és alternatív zenész is. Budapesten 1995 óta működik a MAMŰ Pincegaléria, amely a tagság és meghívottaik számára biztosít kiállítóteret, illetve helyszínt képzőművészeti- és zenei performanszok bemutatására. „A MAMŰ eklektikusan sokrétű és esztétikailag különösen gazdag, az alkotói el nem kötelezettség elvére épülő szervezet, belső erővel, egészséges szervezeti étellel”⁷⁴ – írja róluk Szombathy Bálint, arra utalva, hogy jellegzetes toleranciájánál fogva a csoport képes integrálni nemcsak a legkülönbözőbb szemléletű művészeket és eltérő intenzitású egyéniségeket, de a különböző generációkat is, valamint a földrajzilag egymástól távol eső vidékeken élő, vidéki vagy fővárosi, Magyarországon, Erdélyben vagy emigrációban élő alkotókat. A tagságon belül hosszabb-rövidebb periódusokon át alcsoportok is működtek, mint a Block Csoport, a Túlsó Part, a Pantenon vagy a Rózsa Csoport, ugyanakkor a fiatalabb generációk, mint például Kiss Pál Szabolcs, Szacs vay Pál vagy Pető Hunor, a lehető legaktuálisabb intermediális és digitális műfajokkal színesítik a posztkonceptuális palettát. Bár akcióművészeti vonatkozásban a XXI. századi MAMŰ Társaság meglehetősen visszafogott, hangsúlyoznunk kell, hogy igen jelentős szerepet játszott nemcsak a műfaj meghonosításában, de abban is, hogy – túlélve a diktatúra sötét éveit – az akcióművészet egyáltalán fennmaradt Erdélyben. Különös, hogy a korszakra vonatkozó román nyelvű szakirodalom látókörén tökéletesen kívül esik az erdélyi akcióművészet ezen fejezete. Sem Ileana Pintilie, sem Victor Neumann nem tud az itt történt eseményekről, annak ellenére, hogy Radu Precupovici jóvoltából, 1979-ben az Arta két ízben is beszámolt marosvásárhelyi kiállításról és performanszokról.

⁷⁴ Szombathy Bálint, *Szabad sorok a MAMŰ-ről* (www.mamu.hu)

Nem hihetjük, hogy a Pintilie, „aki maga is több temesvári művészeti fesztivál rendezője (Pămîntul 1992, Orient Occident 1994), szándékosan hagyta volna ki a 70-80-as évekbeli marosvásárhelyi történéseket, hiszen külön taglalja a sepsiszentgyörgyi Baász Imre és az Ütő Gusztáv-Kónya Réka páros, a kolozsvári Antik Sándor, a nagyváradi Ujvárossy László működését. Sokkal valószínűbb, hogy a számára közvetlen élményként a nagyváradi, temesvári, bukaresti események kínálkoztak, s az így összeállt koncepció és példatár nem igényelte a további kutakodás fárasztó munkáját: a végeredmény azonban bántóan hiányossá vált.”- jegyzi meg Szücs György e ténnyel kapcsolatban⁷⁵.

4.3 A rendszerváltás előtti Kolozsvár

Kolozsvár ebben az időszakban, a maga történelmi-kulturális hagyományaival vitathatatlanul az erdélyi közélet centrumának számított, még akkor is, ha a magyarság – a kommunista vezetés asszimilációs stratégiái révén – néhány évtized leforgása alatt e centrum perifériájára kényszerült.⁷⁶ Kolozsváron koncentrált a felsőoktatási intézmények túlnyomó része, így ennek megfelelően itt tömörült a kor még aktív, – bár egyre apadó- magyar és román ellenzéki értelmisége. Bár a rendszer hosszú távú célja a magyar értelmiségi réteg elsorvasztása volt⁷⁷, és ennek érdekében burkoltan vagy leplezetlenül alkalmazták a *numerus clausus* elvét a felsőoktatásban, mégiscsak itt sereglettek össze a tanulni vágyó fiatalok Erdély összes régiójából, tehát életbevágóan fontos szakmai és emberi kapcsolatok kialakulásának helyszíne volt. Bár a korábbi elitárius értelmiségi központból egyfajta „tranzitvárossá” alakult, ahová a magyar fiatalok tanulni jártak, majd diplomájuk birtokában visszaköltöztek más székelyföldi városokba, a Babeş-Bolyai egyetem révén továbbra is kulcsszerepet játszott a magyar értelmiség utánpótlásában, és egyéb kulturális intézményei, mint a színház vagy

⁷⁵ Szücs György: Kilátás a Pincéből, Tudományosított szubjektív esszé, [www. Mamu.hu](http://www.Mamu.hu)

⁷⁶ „Egy visszaemlékezés szerint 1957-ben a párt főtitkára, Gheorghe Gheorghiu-Dej pezsgőbontással ünnepeltette meg a KB épületében dolgozó káderekkel (beleértve a magyar nemzetiségűeket) a Központi Statisztikai Hivatal friss jelentését, mely szerint Kolozsvár a történelemben először abszolút román többségű várossá vált.” – írja Stefano Bottoni „Az elveszett centrum. Kolozsvár a második világháború után.” című tanulmányában.. Rubicon. 2005/2-3.

⁷⁷ A Ion Andreescu képzőművészeti főiskola esete jól tükrözi ezt a tendenciát: 1950-es indulásakor az akkor még magyar és román tagozattal rendelkező intézmény tanárai 60 százaléka volt magyar nemzetiségű. Az 1980/81-es már csak 15 az 53-ból, 89-re pedig ez a szám négyre apadt. (Lásd: Tonk Sándor: *A magyar nyelvű felsőoktatás Romániában*, www.edu-online.eu)

opera, illetve a Korunk és az Utunk folyóiratok a magyar identitás ápolásához is hozzájárultak.



10. Ana Lupaş (Kolozsvár), *Nedves installáció*, 1970, Morgó

A Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskolán zajló oktatás mindvégig megőrzött bizonyos dacos-ellenzéki jelleget, amely főként a hallgatók attitűdjéből fakadt: a hetvenes évek elejéig tartó rövid ideológiai nyitásnak köszönhetően valamelyest megszilárdult a neoavantgárd irányzatok népszerűsége, ismertsége, és a folyamatot immár nem lehetett leállítani. Ez egyrészt a fiatalok újdonságok iránti, mindenkor természetes érdeklődésének köszönhető, másrészt pedig a ténynek, hogy sokan eleve magukkal hozták a Temesváron vagy Marosvásárhelyen megalapozott avantgárd-kísérletező szemléletet. A hetvenes évek elején azonban már a kolozsvári egyetemen is a párt által programra tűzött radikális, marxista-leninista ideológiai átnevelés érvényesült, így a hivatalos oktatásban a szocialista realizmuson kívül nem toleráltak más irányzatot. Mivel tanáraik részéről nem számíthattak semmilyen releváns szakmai irányításra az aktuális pártretorika által „ízléstelen, káros, ideológiai szempontból zavaros” jelzőkkel illetett, „a nyugati világ hóbortjainak” titulált műfajokra vonatkozóan, a diákok körében igen nagy hangsúlyt kapott az autodidaktizmus, az egymástól

való tanulás, a más karok hallgatóival való eszmecsere.⁷⁸ Aki nem talált magának mestert a kari professzorok között, az a klasszikusok között keresgélt; (nagy népszerűségnek örvendett például rajzai révén a szerb Velickovic, illetve az angol festő, Francis Bacon). Nem elhanyagolható tény, hogy a rendkívül szigorú cenzúra ellenére a főiskola amúgy kitűnő állománnyal rendelkező könyvtára egészen 1980-ig járatott nyugati művészeti folyóiratokat, mint a *L'Oeil* vagy az *Artforum*, amelyekből a diákok tájékozódhattak a legfrissebb művészeti tendenciákról. Kialakult egy szűkebb hallgatói csoport is, amely olyan jelenségek iránt érdeklődött, mint a bécsi akcionizmus vagy Gilbert & George élő-szobrai, és akik maguk is foglalkoztak kísérleti filmek és happening-ötletek forgatókönyvének kidolgozásával. A happeningek közül néhány meg is valósult, közönség nélküli, ám gondosan dokumentált „gerilla-akciók” formájában. Ilyen esemény volt többek között egy spontán október délelőtti happening 1978-ban. A diákok, egyik társuk, György Csaba hívására kivonultak a festészeti műtermekből, és a sétatéren, a falevelekből gondosan összegereblyézett halmokat gyermekes lendülettel szétszórták, azaz mintegy „rendszerellenítették”, „anarchizálták” azokat. Az ártatlan, dekollázs jellegű improvizációnak szerencsére nem lettek kellemetlen politikai következményei.

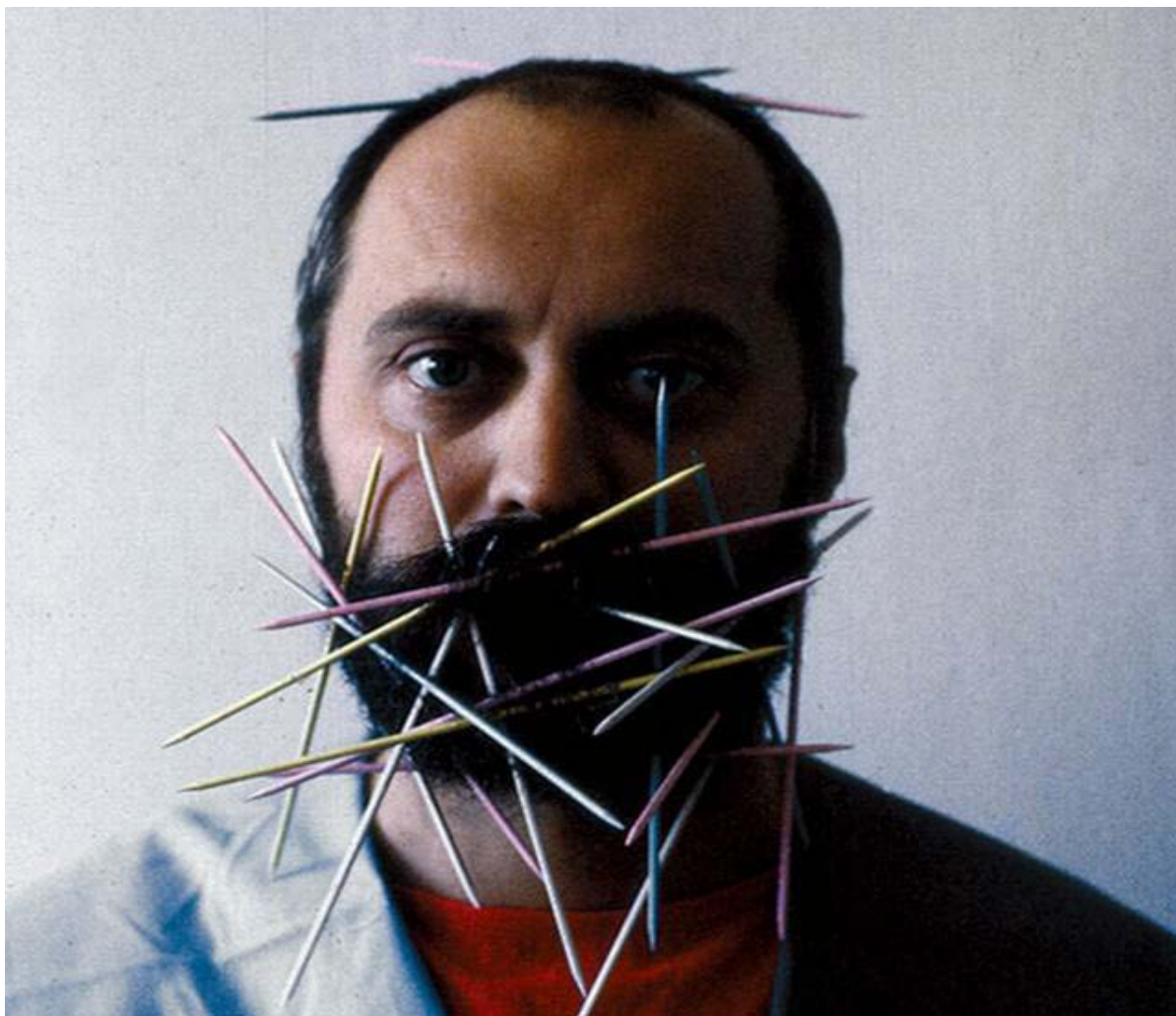
4.4 Nagyvárad művészeti élete a nyolcvanas években

A Partium és Erdély kísérletező szellemű, együttműködést kereső képzőművészei Nagyváradon sereglettek össze az 1980-as években. Jelentős kulturális hagyományai mellett a város vonzerejének egyik kulcsa földrajzi pozíciójában rejlett: Nagyvárad volt a „Nyugat kapuja”, ahová gyorsabban szivárgott be a friss információ: ide eljutott az akkor már liberálisabb rendszerű Magyarország közszolgálati televíziójának adása, könnyebb volt könyvekhez hozzájutni, sőt az úgynevezett „kishatár-átlépővel” utazni is lehetett, vagyis olyan egyedülállóan privilegizált helyzetnek örvendhetett, amellyel egyetlen más város sem ezekben az időkben.

Nagyváradon 1981-ben alakult meg a Jovián György, Ioan Bunuş és Zsakó Zoltán kezdeményezésére a Dialógus csoport, amelyre 1984-ben „rászerveződött” az Atelier 35, (35-

⁷⁸ Ebben az időszakban a városban tanított például filozófiát Bretter György, 1971-ig éppen a Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskolán, majd néhány évig a Babeş-Bolyai Egyetemen.

ős Műhely) nagyváradi részlege. A csoportosuláson belül nem volt egységes irányzat vagy program; már kiforrott szemléletű és egyéniségű művészeket tudott soraiban, akiket a kísérletező szellem és a szocreál elvetése fűzött össze. A konceptuális művészeti irányzatok jegyében a csoport, 15 éves fennállása alatt, számos folyamatművet, performanszot és a transzavantgárd alkotást hozott létre. Néhány név a tagok közül: Boné Rudolf, Ioan Bunuș, Egyed Judit, Ferenczi Károly, Dorel Găină, Gerendi Anikó, Kovács Károly, Onucsán Miklós, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Ujvárossy László, U. Kerekes Gyöngyi, stb.⁷⁹



11. Boné Rudolf (Nagyvárad), *Geszténye önarckép*, 1983, Nagyvárad

„A társaság húsztagú magjára általánosan jellemző volt a kísérletező művészeti attitűd, az interdiszciplináris munkák létrehozása...” – kommentálja Ujvárossy László a csoport

⁷⁹ Bővebben lásd: Ujvárossy László, *Progresszív kortárs művészeti törekvések Nagyváradon a nyolcvanas években*, Partium Kiadó, 2009, Nagyvárad

tevékenységét, majd hozzáteszi, hogy „*az efemer, arte povera jellegű munkák (akár folyamatművészetként) egy adott ponton dominálták a nagyvárad kiállítóteret*”.

Ebből az időszakból származik a Ioan Bunuș nagyvárad villamossal elméleti happeningre sarkalló utazás-eseménye; Jovián György *Hommage á Vincent* című installáció-sorozata; Ujvárossy *Cinkos portré* fotósorozata⁸⁰; Lia Perjovschi *Megsemmisítés* című performansa; stb.

Több folyamatmű valósult meg ebben az időszakban, de amilyen intenzíven indult a nagyvárad progresszív művészeti mozgalom, épp olyan hirtelen zárult le tevékenysége az 1990-es évek közepére⁸¹. Részben az elvándorlás, részben pedig a helyben maradt alkotói elszigetelődése miatt következhetett be az addig oly élénk nagyvárad kreativitási kedv lankadása.

4.5 Sepsiszentgyörgy a nyolcvanas években; A Medium '81

Úgy tűnik, hogy a tökéletes kontroll még a totálisan defenzív kommunista államapparátusnak is gondot okozott, amely egy-egy problematikussá váló város miatt, időről-időre erői átcsoportosítására kényszerült. Erdély fontosabb magyar centrumai a diktatúra éveiben a román és magyar nemzetépítési versengések ütközőzónájává váltak⁸², ezért úgy alakult, hogy Kolozsvár, majd Marosvásárhely „trónfosztása” után bizonyos helyzeti előnyhöz jutottak a Bukaresttől távolabb eső perifériák (Nagyvárad, Temesvár), illetve az ország belső, tömbmagyar részei. (A jelenséget akaratlanul is „kiszolgálta” az 1968-as megyésítés⁸³, amelynek során megszüntették ugyan a Magyar Autonóm Tartományt, de létrehozták Kovászna megyét, Sepsiszentgyörgy pedig megyeszékhelyi státuszt kapott. A közigazgatási reformmal új székhelyföldi gazdasági és kulturális centrum született, amely vonzó karrierlehetőségeket kínált a fiatal magyar értelmiség számára. A városba nemcsak a humán értelmiség áramlott be a színház, sajtóorgánum, könyvtár, képtár, középiskolák teremtette állások miatt, de a fellendülő ipar révén a műszaki értelmiség számára is kitűnő lehetőségeket jelentett. Mivel több kulcspozíciót is magyar nemzetiségű szakemberek töltöttek be, a vezetést

⁸⁰ Ennek egy 2010-es remake-jét valósították meg a Partiumi Keresztény Egyetem másodéves hallgatói Ütő Gusztáv egyik kurzusán.

⁸¹ A Dialógus csoport 1995-ben szűnt meg.

⁸² A gondolatot Novák Csaba Zoltán történész, a Román Akadémia marosvásárhelyi Gheorghe Sincai kutatóintézetének tudományos munkatársa fejti ki részletesen *Marosvásárhely fekete márciusa: a szabadság elviselhetetlen könnyűsége* című tanulmányában.

⁸³ A reform során megszüntették az addigi 17 tartományt, és helyettük 40 megyét hoztak létre.

a helyi érdekek iránti egyfajta tolerancia jellemezte, eltérően a nagyobb városoktól, ahol kiemelt szigorral jártak el a kulturális ügyekben illetékes Szocialista Kultúra és Nevelés Bizottsága tagjai. (Ez a magyarázata annak is, hogy az eredetileg Marosvásárhelyre tervezett, ott betiltott 1981-es Medium kiállítás végül Sepsiszentgyörgyön valósulhatott meg.)



12. Ütő Gusztáv és barátai (Sepsiszentgyörgy), *Action 79*, 1980, Kálnok

Mint azt már több esetben megfigyelhettük az erdélyi akcióművészet története kapcsán, ebben a korszakban egy-egy karizmatikus egyéniség, valamint néhány fogékony és elszánt képzőművész szerencsés találkozása hallatlan módon tudott aktiválni egy-egy közeget; (lásd Bertalan István működése Temesváron vagy Nagy Pálé Marosvásárhelyen). Sepsiszentgyörgyön hasonló események zajlottak: itt elsősorban Baász Imre köré tömörültek a városban élő fiatal képzőművészek (lásd: Albert Levente, Bocz Borbála, Domokos Péter, Fazakas Gyula, Hervai Katalin, Hideg Margit, Călin Stegorean, Szigeti Pálma, Varga József, Ütő Gusztáv), mindazonáltal formálisan nem alakult soha meg egy olyan értelemben vett „kitapintható”, autonóm csoport, mint amilyen a Sigma vagy a MAMŰ volt⁸⁴. Baász Imre

⁸⁴ Ennek magyarázata, hogy a nyolcvanas évekre, minden addiginál bigottabbá és paranoiásabbá váló diktatúra gyakorlatilag már az összes fontosabb erdélyi városban felszámoltatta az akcióművészeti központokat, egyedül a 35-ös Műhelybe beágyazódó törekvések maradhattak fenn. (Ez történt például Nagyváradon).

1979-től a megyei múzeum képzőművészeti részlegének vezetőjeként dolgozott, de ezzel párhuzamosan foglalkozott grafikai és akcióművészeti műfajokkal is. Bár a Medium 81'-en nem szerepeltek kifejezetten az akcióművészet műfajába tartozó művek, mégiscsak kötődik a témánkhoz, mint nagy figyelmet keltő neoavantgárd művészeti seregszemle, amellyel Sepsiszentgyörgy felírta magát a korszak progresszív művészeti centrumainak fájdalmasan rövid, exkluzív listájára.⁸⁵

Baász Imre a MAMŰ tagjaival együttműködve dolgozta ki Medium-ot, amelyen 125 fiatal képzőművész (köztük Ioan Bunuș, Ion Grigorescu, Elekes Károly, Antik Sándor, Szigeti Pálma, a nagyváradi Dialógus csoport stb.) mintegy 200 alkotását mutatta be, teret adva olyan műfajoknak mint az installáció, nonfiguratív grafika, land art, concept art, absztrakt szobor, animációs film stb. A megnyitóra közel száz képzőművész sereglett össze, és ugyanennyien vettek részt az ezt követő kétnapos szakmai konferenciáin, ahol többek közt olyan tervekről esett szó, mint egy kétévenként tartandó fiatalok biennáléja, vagy Sepsiszentgyörgy európai rangú képzőművészeti találkozóhellyé változtatása. A romániai magyar nyelvű sajtó figyelemmel követte az eseményt, Bogdán László például így kommentálja a látottakat: „*Ez a tárlat síkraszáll egy új emberközpontú környezetért; figyelmeztet a veszélyeztetett létezésre; leképezi a manipuláció hálószerűen terjeszkedő struktúráit; felemeli szavát az autonóm létezésért; (...) átvilágítja, megmutatja, leleplezi, kinevetteti az elnyomás különböző formáit (...)*”⁸⁶

Ennek fényében talán nem véletlen, hogy a formailag renitens, ideológiailag pedig nemkívánatos gondolatokat ébresztő kiállítás nem nyerte el a hatóságok támogatását, és a kiállítás végeztével Baászt is menesztették állásából.

Novotny úgy értékeli a Mediumot, mint „*a magyar neoavantgárd törekvések egy sajátos erdélyi, kisebbségi nézőpontból született, nemzetközi kitekintésre vágyó identifikációs kísérlete.(...) A szervezők szándékaikat és elveiket jól átgondolták és kidolgozták, s nem rajtuk múlt, hogy nagyszabású terveik (fiatalok biennáléja, közép-európai kiállítási centrum!) nem válhattak valóra.*” – teszi hozzá. (Novotny, 1990)

Sepsiszentgyörgyön azonban még a 35-ös Műhelyt sem lehetett megalapítani. 1987–89 között ugyan sor került több tanácskozássra is, kidolgozták a szervezet felépítési tervét, sőt egy logotípus is készült, ám a kezdeményezés elbukott a helyi Szocialista Kultúra és Nevelés Bizottsága elnökszónyának, Gavriła Emesének kezén. (... kép)

⁸⁵ Hasonló rendezvényekre Temesváron került sor 1978-ban és 1981-ben „*Tanulmány I*” és „*Tanulmány II*” címmel; Bukarestben 1979-ben „*Emberi test*”; „*Művészet és energia*”, címmel; de ide tartozik a nagyváradi „*Pronatura*” (1987) és „*Mobil Fotografia*” (1988), a nagybányai „*Országos ifjúsági kiállítás*” (1988) stb.

⁸⁶ Bogdán László: *Új vizuális és plasztikai látásmód felé*, In: Fórum, 1982, március, 10. oldal

Chikán Bálint szerint a rendezvény egyik érdeme, hogy „A *Medium után sem Sepsiszentgyörgyön, sem Romániában nem lehetett úgy gondolkodni a művészetről, mintha a kiállítás nem lett volna.*”⁸⁷ A tárlattal ugyanis sikerült megteremteni egy olyan kreatív légkört a városban, amely a következő tíz évben elegendő tartalékot biztosított az ettől kezdve titkos egyéni projექtekkel, térbeavatkozásokkal, installakciókkal, happening-jellegű művekkel való kísérletezéshez.

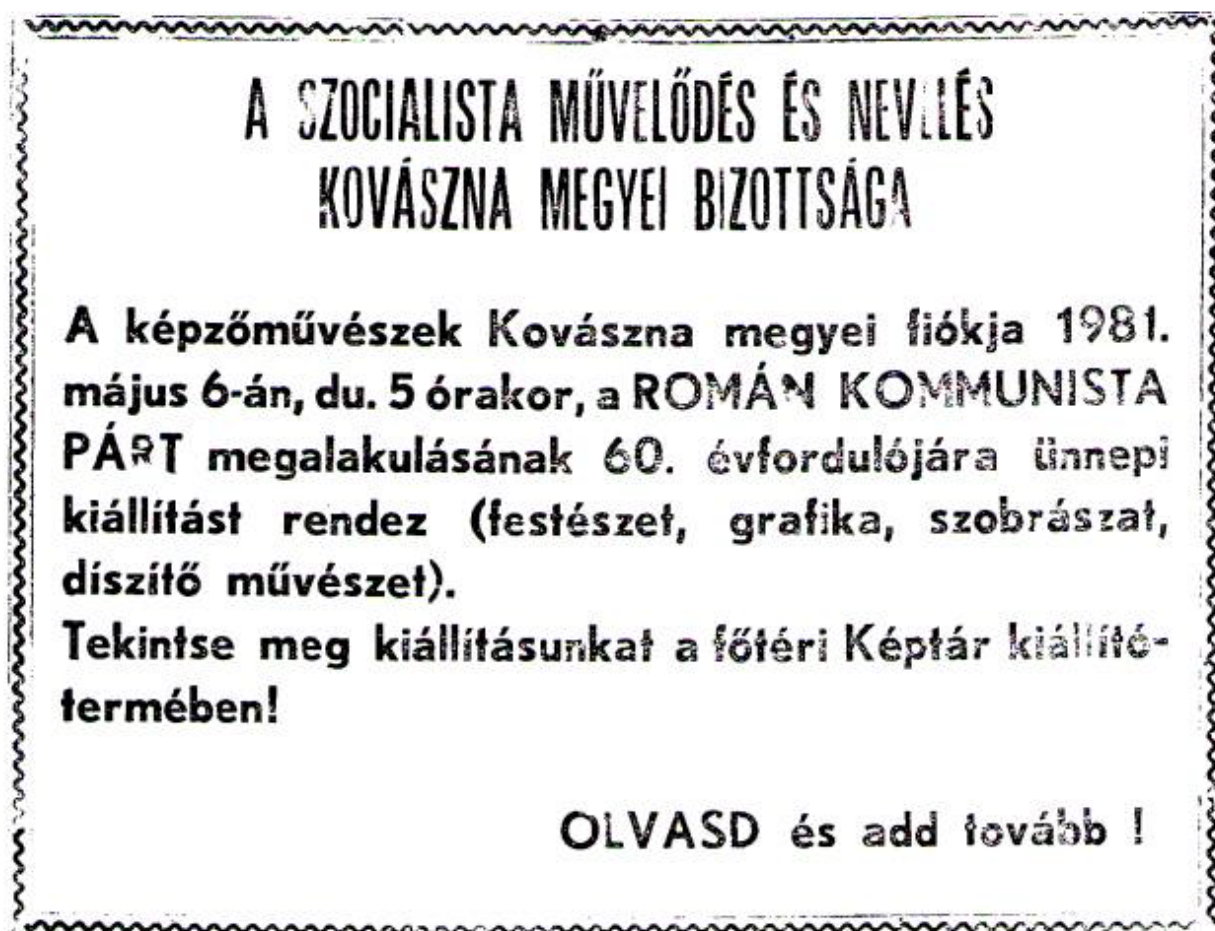


13. Baász Imre és Szigeti Pálma (Sepsiszentgyörgy), *Tájbeavatkozás*, 1986, Kakukkos-tető

Ezek közül a legtöbb Baász Imre nevéhez fűződik: *A bőrönd elföldelése* 1979-ből; *A mítosz születése* című röpcédulás akció 1981-ből; a Szigeti Pálmával közösen végrehajtott 1983-as akció a Bíróné Pusztáján, valamint a *Patak- és Tájakció* 1986-ból; a *Fragile* szintén 1986-ból a Kakukkos-tetőn, stb. Provokatív formája miatt azonban a legnagyobb vihart mind közül a „Röpcédulás akció” néven elhíresült *A mítosz születése* kavarta. 1981-ben a Román Kommunista Párt közzétett egy felhívást, mégpedig a megalakulásának 60. évfordulóját

⁸⁷ Chikán Bálint: *Baász*, Szabad Tér Kiadó, Nyíregyháza, 1994. 36. oldal

ünneplő kiállításon való *kötelező* részvételre. Baász⁸⁸ ennek apropóján egy akciót hajtott végre, amelynek eszköztárát a hajdani kommunista ellenállóktól kölcsönözte⁸⁹: röpcédulákat sokszorosított a közismert befejező szöveggel: „... *Olvasd és add tovább!*”



14. Baász Imre (Sepsiszentgyörgy), *Röpcédula I*, 1981

Ezt követően a cédulákat barátai segítségével szétszórta Sepsiszentgyörgy különböző pontjain. Bár az akció voltaképpen nem tartalmazott semmilyen nyíltan rendszerellenes provokációt, azonban a végrehajtás módja (titkos éjjeli röpcédula-ragasztgatás, bujkálás), valamint a konspirációs szándék egyértelmű volt, és a Securitate – különös érzékenységgel –

⁸⁸ “A művész 1970-ben vette fel a Baász nevet. Korábbi rajzait Bász-ként szignálta, s még az 1972-ben kiállított főiskolai diplomája is Bász Emericus névre szólt.” (Chikán 1994. 8. oldal)

⁸⁹ A nyolcvanas évek során alulírottak több alkalommal mesélte el Baász Imre sepsiszentgyörgyi műtermében, hogy aradi rokonai – így szülei is – kommunista illegalista harcosok voltak az harmincas-negyvenes években, és hogy többször meghurcolta őket az akkori *Siguranta* (az akkori román jobboldali titkosrendőrség), illetve több rendben koboztak el tőlük illegális iratokat, röpcédulákat. A fenti akcióművészeti megnyilvánulás tehát bizonyos értelemben tisztelgés is az aradi Bász-család hagyományai előtt. (*A szerző megjegyzése*)

épp erre, ha úgy tetszik „meta-üzenetre” reagált. (Mindemellett arra is gyanakodtak, hogy a meg nem talált röpcédulák államellenes felhívást tartalmazhatnak.) Az elmés akció a „reductio ad ridiculum” logikájára épült: a kommunista harcosok modorában, egy kommunista rendszeren belül továbbított egy semleges üzenetet, amely pontosan a hatóság reakciója révén csapott át önmaga ellentétébe.



15. Ütő Gusztáv (Sepsiszentgyörgy), *Ajutor! Segítség! Hilfe!*, 1987

Itt kell szólnom a nyolcvanas években egy-két segítővel elkövetett saját egyéni akcióimról is. 1986-ban Kónya Rékával az *Eljegyzés* nevű élőszobrot valósítottuk meg a saját lakásunkban; 1987-ben, a sepsiszentgyörgyi képtárban, egy nem hivatalos megnyitón az *Ajutor! Segítség! Hilfe!* című performanszot. Csiki Sándor közreműködésével a városközeli erdőben mutattuk be a *Kelj fel* című akciót; Kónya Rékával és Kónya Zoltánnal a *Csomag* elnevezésű akciót, Benedek Elemérrel pedig a Tatros mellett tájbeavatkozást hajtottunk végre *Megjelölt kavics* címmel (mindháromra 1987-ben került sor). A csoportos akciók közül vidámságával és felszabadultságával kiemelkedik az intervenciós happening kategóriájába sorolható *ACTIO1979* című akció (Kálnok, 1980), amelyet egy kápolnaromnál mutattunk be

barátaimmal⁹⁰ farsangolás ürügyén. Az akció amúgy „ártatlan” forgatókönyvre épült: egy szép téli napon színes papírokkal dekoráltuk ki a kálnoki kápolna omladozó falait, élőláncot vontunk a kápolna köré, majd hógolyókkal megdobáltuk egyik társunkat, aki felkúszott a kápolna falára, végül pedig a rom melletti gödörbe hordtuk az anyagokat. Az csoport közös túlélési gyakorlata 3 órát tartott, és 72 színes diafelvétel készült róla.⁹¹

5. Az erdélyi akcióművészet néhány sajátossága

Az erdélyi nem hivatalos művészetek kezdetben a romániai enyhülés jegyében egy bizonyos tolerált státuszt élveztek, amely azonban csak műfaji megszorításokkal értelmezhető, azaz a klasszikus ágazatokban születő művekre vonatkozott. Az akcióművészeti megnyilvánulások, párhuzamosan a diktatúra fokozódó szigorával, kifejezetten egy olyan underground – és ennél fogva ezoterikus-konspiratív – jelleget öltöttek, amely annak immanens esztétikájára nem feltétlenül jellemző, így sajátosan kelet-európai, ezen belül pedig romániai sajátosságnak tekinthetjük.

De miért épp akcióművészet? Miért nem festészet vagy grafika? Az akcióművészet efemer – azaz tárgyi aspektusokhoz nem feltétlenül kötődő – jellege révén az ellenzéki megnyilvánulások eszményi műfajának tekinthető: a halhatatlanságra és múzeumi szereplésre nem törekvő művészek számára egyedül a becsvágy jelenthetett problémát. A befogadás-elméleti sémák szerint a mű a befogadó szubjektumban születik újra, az alkotás-mű-percepció csak e hármasság révén válik teljessé. Művészet-e a művészet, amelynek nincs közönsége? A titkos akciók elkövetői csaknem minden esetben törekedtek a vizuális dokumentációra, amely által a tett kiléphetett a puszta gesztus, a „csak művészet” kategóriájából, és „valódivá”, azaz veszélyekkel járó cselekedetté avanszált, hiszen, aminek nyoma van, az már felelősséggel jár. Az akciók sok esetben olyan egyszerű cselekvéssorozatot fednek, amelyeket semmi nem különböztet meg egy tökéletesen hétköznapi eseménytől. (lásd: pl. Ana Lupaş „*Nedves*

⁹⁰ Az akció résztvevői: Bálint Előd, Boér Károly, Czimbalmos Emese, Csiki Melinda, Tompa Lehel és Ütő Gusztáv

⁹¹ A mű fotódokumentációját később több alkalommal is bemutattuk. A félhivatalos bemutatóra 1980-ban Kolozsváron, a Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskolán került sor. 1985-ben Medgyesen, a DIA-LOG klub alapítórendezvényén vetítettük le; (ezt követően a klubot betiltották). Néhány zártkörű vetítésre sor került még, majd a rendszerváltás után feledésbe merült az anyag. 2001 novemberében került elő újra a téma, amikor a Dartington College of Arts Egyetemen tartott vendégtanári előadássorozat programjába iktattuk az ACTION1979-et, mégpedig Roddy Hunter tanszékvezető javaslatára. Ugyancsak Hunter biztatásának köszönhető, hogy az akció képanyaga könyv formájában is meg fog jelenni.

installációja”, amelynek során fehér vásznakat tereget a zöld dombon kifeszített kötelekre.) Semmi: egyedül a *szándék*, a gesztus tudatosságának jelzője, illetve az akciók vizuális dokumentációja, amely ezekben az időkben gyakran a művészi intenció egyetlen hitelesítője volt. Ebben a korszakban rendkívül sok olyan mű született, amelynek a fényképezőgépen vagy kamerán kívül nem volt más szemtanúja, ám az így keletkezett felvételeknek igenis súlyos és valódi értéke lehetett – mint bizonyíték egy esetleges meghurcoltatás során⁹².

A másik – talán banálisnak tűnő – tényező, amely az akcióknak favorizált, hogy a happening, az environment, a minimal art stb. anyagköltsége igen alacsony: míg a klasszikus műfajok olyan drága nyersanyagokat igényeltek, mint a festék, bronz, márvány, addig az akciókhoz – a képzelőerő mellett – nem kellett más, mint papír, rongy, köté, gumi, műanyag; gyakorlatilag bármilyen létező dolog kellékként funkcionálhatott, „végszükség” esetén pedig ott volt a test, amely egymagában is közvetíthetett mondanivalót (lásd: body art). Az *arte povera*⁹³, vagyis a *szegény művészet* itt (egy szomorú) többletjelentést nyert, mint egy anyagilag is lezüllesztett társadalom művészeinek „testre szabott” megnyilvánulási formája.⁹⁴

Politizáltság: A műfaj tiltottsága révén bármely mű automatikusan – ráadásul ellenzéki – politikai tartalommal telítődött, függetlenül alkotója eredeti szándékától. Érdekes paradoxon keletkezett: míg a neoavantgárd expanzió épp a konkrét élethez kívánta közelebb vinni a művészetet, felszámolandó annak „csak művészet” jellegét, addig Romániában egy ezzel ellentétes folyamat játszódott le: a szocialista realizmus olyan aktív ideológiai szolgálatot és társadalmi részvételt követelt a „művészeti dolgozótól”, amelyet azok kényszernek éltek meg, és épp ezért folyamodtak olyan kifejezési formákhoz, amelyek ettől az ideológiától mentesek voltak, és amely által épp a művészet politikamentessége mellett foglaltak állást. A paradoxon forrása, hogy a politikumtól menekülve ismét csak a politikához jutottak vissza, mivel választásukkal óhatatlanul meghatározták saját pozíciójukat a hataloméhoz képest.

⁹² Meg kell jegyezni, hogy nem volt egyszerű olyan személyt találni, aki elvégzi ezt a dokumentációt: a fényképezés drága volt, videokamera pedig csak keveseknek állt rendelkezésére, a helyzetet pedig csak bonyolította az általánosan bizalmatlan közhangulat.

⁹³ Germano Celant olasz művészettörténész által 1969-ben bevezetett fogalom

⁹⁴ Természetesen, az efemer jelleg és az alacsony anyagköltség csak a nemzetközi művészeti tendenciák változásait kísérő egybeeséseknek tekinthető. Az erdélyi akcióművészetnek több más olyan aspektusa is van, amely formailag egybeesik az akcióművészeti kánonnal, ám tartalmilag és motivációja szerint különbözik ettől: ilyen például a természetbe való kivonulás. Míg eredeti szándéka szerint a galériákból való kivonulást a hagyományos galériszisztémával, a mű fizikai és szellemi dimenzióinak lehatároltságával való szembehelyezkedés vezérelte, addig Erdélyben ez részben a diktatúra miatt amúgy is beszűkült kiállítási lehetőségek következménye volt.

Hatások: Noha csaknem minden neoavantgárd irányzat fellelhető, mégis kijelenthetjük, hogy az erdélyi akcióművészet elsősorban magyar és lengyel hatásokat asszimilált. Ennek oka, hogy ez a két ország, – valamint bizonyos mértékig az NDK – a kelet-európai szocialista blokk legszabadabb államai voltak, és egyfajta „nyugatpótló” országokként funkcionáltak a hetvenes-nyolcvanas évek folyamán. Az igen korlátozott utazási lehetőségek mellett is bevett gyakorlat volt Lengyelországba járni „intellektuális turizmus” céljából, nemcsak Erdélyből, de az egész kelet-európai térségből. Lengyelországban hozzá lehetett jutni nyugati könyvekhez, filmekhez és lemezekhez; a lengyel avantgárd színház (Jerzy Grotowski, Jozef Szajna, Tadeusz Kántor) igen népszerű volt az egész térségben; a Grafikai Biennálé révén pedig Krakkó a képzőművészek számára valóságos kötelező zarándokhelyévé vált. Magyarország esetében nyilvánvalóbb a hatás magyarázata, itt nyelvi és kulturális közösség is megkönnyítette a kapcsolattartást, (legalábbis az erdélyi magyarok számára).

6. Rendszerváltás és akcióművészet

Romániában – közvetlenül az 1989-es rendszerváltás után – az addig üldözött műfaj valóságos reneszánszára került sor. A nyolcvanas évek folyamán az akcióművészet bizonyos népszerűsége tette szert, amelybe mint a tiltott jelenségekbe általában, egyfajta „mitikus” elem is keveredett. Pszichológiailag egy türelmetlen, de ugyanakkor célratörő vonulat jutott érvényre. A művekben olyan gondolatkörök bukkantak fel, mint bezártságot követő kommunikációs szomj, identitáskeresés, kapcsolatteremtés, magánmitológiák, utazás, közösségek kialakítása, környezetvédelem, az addig elnyomott nemzeti érzelmek, formailag pedig az akkor divatos, túlnyomórészt neodadaista, polgárpukkasztó, gag-típusú akciók bukkantak fel leggyakrabban. Eleinte a klasszikus műfajokkal nem boldoguló „kalandorokat” is bevonzotta az akcióművészet, amely azzal kecsegtetett, hogy a festészethez, grafikához vagy szobrászathoz szükséges szakmai tudás nélkül is lehet boldogulni; (ám ők gyorsan lemorzsolódtak a kudarcok után.)

Országszerte megjelentek egyszeri vagy több kiadást megérő fesztiválok, ahol kisebb-nagyobb protagonizmus jutott a neoavantgárd műfajoknak: így a Szent Anna-tavi *AnnART – Nemzetközi Élő-művészeti Fesztivál*; a temesvári *Zona – Europa de Est* (Kelet-európai Zóna) és a *Student Fest*; a kolozsvári *Art for Who?*, a jászvásári (Iași) *Periferic* stb.

Mivel az AnnART-tal a következő fejezetben részletesen foglalkozom, itt most csak a *Zona* és a *Periferic* bemutatására térek ki, mint speciálisan az akcióművészetnek szentelt rendezvényekre; a többi eseményen performanszokra csak néhány izolált esetben került sor.

A Temesváron négy alkalommal (1993, 1996, 1999 és 2002) megrendezett Kelet-európai Zóna – Performansz Fesztivál Ileana Pintilie kurátorságával zajlott, és lényegében a kelet-európai akcióművészetnek kívánt fórumot teremteni. Bulgária, Horvátország, Lengyelország, Magyarország, Románia, Szerbia, Szlovákia stb. területéről érkeztek művészek, másrészt pedig Romániában élő vagy innen elszármazott alkotók; ebben a minőségében tehát átfogó helyzetképet nyújtott a térség akcióművészetének pillanatnyi állásáról. Másik érdeme, hogy a román nyelvű média részletes beszámolói révén, a *Zona* sokat tett a műfaj hazai népszerűsítéséért⁹⁵. A fesztivál valamennyi kiadásáról igen színvonalas katalógus készült, amelyben a művészettörténész Ileana Pintilie mellett a résztvevő művészek szövegei is bekerültek.



16. Bone Rudolf (Nagyvárad), *Zona 1*, 1993, Temesvár

Szintén igen érdekes jelenség a jászvásári *Periferic* fesztivál⁹⁶, amely Matei Bejenaru kezdeményezésére indult 1997-ben. A rendezők – a történelmi Moldva fővárosából – önmagukat Bukaresthez képest önkéntesen perifériának definiálják, és céljuk éppen ennek a hagyományos centrum-periféria ellentéppárnak a kritikája, illetve felszámolása egy rendkívül tradicionális közegben létrehozott kortárs művészeti szellemi műhely és art-kontext révén⁹⁷. A rendezvény korán elnyerte a Iași-i Francia Intézet és a román Művelődési Minisztérium

⁹⁵ Érdekes, hogy a sokkal több kiadást megérett, hasonló profilú AnnART fesztivál csaknem teljesen elkerülte a román televíziók figyelmét, és csak a MTV1 és a Duna Televízió foglalkozott a témával Kernács Gabriella (1991), illetve Nagy T. Katalin műsorai révén (1995–1999).

⁹⁶ Megrendezés évei: 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2003, 2006, 2008

⁹⁷ Matei Bejenaru: *Festivalul „Periferic la sfarsit de ciclu”*, <http://www.periferic.org>. Hozzáférés dátuma: 2011.

jóindulatát, és 2001-től triennálévá alakulva, immár egy hivatásos szakmai csoport, a Vector Egyesület szervezésében folytatja tevékenységét.

7. Az AnnART Nemzetközi Élő-művészeti Fesztivál 1990–1999

7.1 Előzmények; Baász Imre hagyatéka

Amikor 1990-ben Baász elzarándokolt az akkor Bécsben élő Hegyi Lorándhoz, láthatóan elsősorban a „provincializmus”, illetve a „tradíció kontra avantgárd” problematikájára keresett választ a művészettörténet nagy teoretikusánál. *„A profizmuson innen és túl mennyiben megbélyegző vagy kirekesztő erő a provincia?”* – hangzott Baász kérdése. Hegyi Lorándtól akkor igen bölcs, és egyben megnyugtató választ kapott: *„A regionalizálódás kultúrtörténeti tény. Az így kialakult kulturális kontextusban létezik a mássághoz való jog, ami nem periféria és nem provincia, hanem maga a közép-európai művészet.”*⁹⁸ A vele készült utolsó interjúban Baász már reálpolitikusi tisztánlátással foglalja össze a hiányokat: galériahálózat, műkereskedelem, műkritikusok; és világosan kimondja azt is, hogy miként lehet felszámolni ezeket: *„Intézményt kell teremteniünk magunknak ...”*; *„Egyetlen lehetőségünk, hogy önmagunk intézményei legyünk”*. Miután Bécsben feloldozást nyert a klasszikus értelemben vett „hagyománymegőrző magatartásforma” kötelessége alól⁹⁹, immár teljes lendülettel vetette bele magát a teendők azonnali megvalósításába. 1990-ben sor került a kommunizmusban betiltott *Ház* című témaelemző tárlat megrendezésére, amely a falurombolásnak¹⁰⁰ állított mementót, megkezdődött a Medium 2 (1991) előkészítése, és mindezek „margóján” zajlott le az Anna-napi akciósorozat, amelyből később kibontakozott az AnnART fesztivál.

Bizonyos értelemben az lett volna a logikus, ha Baász 1991-ben bekövetkezett halálával leállnak, vagy legalábbis megtorpannak az akcióművészeti kezdeményezések Sepsiszentgyörgyön. Hogy nem így történt, az több mindennel magyarázható: egyrészt 1990 mágikus pillanat volt, amikor a forradalom után felszabadult rengeteg energiát és tenni akarást nem lehetett féken tartani. Másrészt: ekkor már létezett a városban egy viszonylag népes

⁹⁸ I.m.38, 84. oldal

⁹⁹ „*Ne hagyományt őrizz! A hagyománymegőrzés úgylát a maga tehetetlenségében tovább.*” – nyilatkozza a vele készült utolsó interjúban. (Szilágyi Réka: *Itt mindig fúj a szél...*, Európai Idő, 1991. Szeptember 16. , 4. oldal)

¹⁰⁰ Ceausescu 1988-ban jelentette be, hogy 2000-ig végrehajtják az ún. település-szisztematizálási tervet, melynek során mintegy hétezer-nyolcezer falut felszámolnak. A projektet idő hiányában nem tudta végrehajtani, de így is több száz falut töröltek el a föld színéről.

képzőművész közösség, amely jól tudott együtt dolgozni. A nyolcvanas évek folyamán ezek a fiatalok éppen Baász köré tömörültek, ismerték egymás nyilvános munkáit, tudtak a titkos akciókról, és ami a legfontosabb, hasonló művészeti nézeteket vallottak. De a kulcs mégis Baász személyiségében keresendő, aki annyira tudta magnetizálni környezetét, hogy az maximálisan interiorizálta, sajátjának tekintette célkitűzéseit, halála után pedig kötelességének tekintette az éppen csak körvonalazódó kezdeményezés folytatását. Pintilie meglátása szerint Baász egy olyan komplex személyiség volt, aki képes volt katalizálni környezetét, egyszerre tudott alkotói és egzisztenciális modellt nyújtani társai számára. (Pintilie 2000, 57. oldal) Baász halála nemcsak az 1991-es AnnART alaphangulatát határozta meg, de még évek múlva is vissza-visszaköszöntek a munkák között az emléket idéző alkotások. Végül Szücs György állapítja meg a Balkonban közölt 1994-es beszámolójában¹⁰¹ a következőket:

„Az idej (fesztivál) azt mutatta, hogy (Baász) személyiségének fájó emléke, sőt terhe, már nem direkt inspirációkat, hanem önálló munkákat eredményezett”.

7.2 A Szent-Anna tó; helyszín és „társszerző”

Az AnnART fesztiválokról lehetetlen úgy beszélni, hogy ne ejtsünk néhány szót a helyszínről, amely félreismerhetetlen nyomott hagyott az itt keletkezett művek zömén. Több oka is van annak, hogy miért éppen a Szent Anna-tóra¹⁰², esett a választás 1990-ben. A tó és környéke egyrészt évszázadok óta a székelység egyik kultikus helye volt, az utolsó pogány áldozóhelyek egyike, amely később katolikus zarándokhellyé változott: a tó partján álló kis kápolnánál minden évben megtartották az Anna-napi búcsút. A nyolcvanas évek folyamán ugyanakkor – épp a búcsú napján – itt gyűltek össze azok a fiatal egyetemisták is, akik a diktatúra besúgói hálózata elől kerestek búvóhelyet szabad szellemű eszmecsereikhez. 1981-ben itt került sor a diákok egyik tiltakozó akciójára, amelyet a Securitate akkor szétoszlatozott, a résztvevők zömét pedig éveken át tartó utólagos zaklatásnak és meghurcolásnak vetette alá. A helyszínválasztással így többek közt az akció miatt hatóságilag ellehetetlenített, egyetemekről kitiltott, külföldre kényszerített fiatalok emlékének is mementót kívántak állítani.

¹⁰¹ Szücs György: *Annyira jó, annyira jó pozitívna lenni*; AnnART 5 / Medium 3; Balkon, 1994. 8. szám, 29-31. oldal

¹⁰² A Szent Anna-tó (románul Lacul Sfânta Ana) egy krátertő az Erdélyi Csomád-hegység (Hargita megye) egyik kialudt vulkáni kráterében



17. Ütő Gusztáv (Sepsiszentgyörgy), *Metamorphosis Transylvaniae*, AnnART 1, 1990, Szent Anna-tó

Elhelyezkedésénél fogva a helyszínt eleve többszintű kettősség jellemzi: pogányság és kereszténység, kelet és nyugat, katolikus és ortodox találkozásának és keveredésének pontja. Az esemény rászervezése az Anna-napi katolikus búcsúra már a legelső AnnART idejétől teljesen tudatos lépés volt: „A Kárpát-kanyar választóvonal és kapocs is. A keleti és nyugati birodalom, Bizánc és Róma, az ortodox és a katolikus egyház találkozási pontja, átfedéseinek színtere. Az AnnART helyszíne pedig, a kráter, a pogány korszak rituális végvára volt, a performerek ősei működtek itt. Sámánizmus, áldozatok, dob, kereplő, csengettyű, a szelekkel való érintkezés mindennapos volt. És akkor a pápa egyszer csak ide is betette a kápolnáját. Ezért választottuk rendezvényünk időpontjául Szent Anna-napját. Így a katolikus körmenet, a délután 4 órakor kezdődő mise, a templomi csengettyűk, a színes zászlók, a bikszádi pap mikrofonnal felerősített hangja, a hívők éneke, a szigorú kanonikus happening különös kontrasztját adja a művészet szent szabadságára épülő performanszoknak”.¹⁰³

¹⁰³ Dárdai Zsuzsa: *AnnArt '93*; interjú Ütő Gusztávval, In: Magyar Narancs, Budapest, 1993. augusztus 5. 40. oldal

Az egyházi és világi művészet itt létrejövő szimultán és párhuzamos kibontakozása különös kontraszt forrása volt, amellyel akarva-akaratlan számolni kellett, és számos olyan mű jött létre, amely éppen e kettősséget boncolgatta. A hely szellemiségének dualitására épített például a Kónya Réka és Ütő Gusztáv páros, amikor pogány-keresztény, kelet-nyugat, föld-víz ellentétpárokat boncolgatta sorozatosan több akcióban is, vagy Szabó Zoltán Judóka *Ezoterikus gyakorlata* 1999-ben.



18. Szabó Zoltán Judóka és Schneller Mária (Marosvásárhely), *Ezoterikus gyakorlat*, AnnART 10, 1999

A „*helyszín különös atmoszférája*” és „*a performance sajátosan nyitott, természetes szabadsága*”¹⁰⁴ igen szerencsés párosításnak bizonyult: a Szent Anna-tó rendkívül sok munkának vált közvetett vagy közvetlen ihletőjévé, néhány esetben pedig egyenesen „társszerzőjévé”. A festőien szép környezetben egyrészt könnyen rá lehetett hangolódni tájbeavatkozó, environment, illetve ökológikus jellegű alkotások kigondolására, másrészt pedig a természet közelsége bizonyos visszafogottságra ihlette a résztvevőket, amely folytán kevesebb önkiélés-típusú akció született, és több szakrális-rituális elemekre alapozó, filozofikus munka: „*So far from electricity or telephone, it is possible to concentrate on what's*

¹⁰⁴ Angel Judit megfogalmazása. (lásd: Angel Judit: *Nemzetközi Performance Napok a Szent Anna-tónál*, A Hét, 1993. szeptember 10.)

real around me. To find an inner focus for my own performance was easy in this environment."¹⁰⁵ – vallja például Karen Rann brit művész a nyolcadik AnnART-ről írott beszámolójában.



19. Karen Rann (Anglia), *Kirajzolás / Berajzolás*, AnnART 8, 1997, Szent Anna-tó

Ugyancsak erről beszél a japán Seiji Shimoda is, amikor ezt írja: *„I was so surprised. I sometimes sigh how rich condition at this festival was. There were nothing but surely performance art existed.”*¹⁰⁶

A természet banálisabb értelemben, az áldatlan időjárási viszonyok miatt is kitörölhetetlen nyomott hagyott a fesztiválon,¹⁰⁷ ugyanakkor arra is volt példa, hogy az eső pozitív protagonistaként lépett fel egy-egy mű alakulásában: a moldovai Petru Pavel Brăila *„Pionír”*

¹⁰⁵ *„Messze a civilizációtól és a telefontól, lehetséges lett arra összpontosítani, ami valódi körülöttem. Ebben a környezetben könnyű volt megtalálnom a saját performanszomhoz szükséges belső koncentrációt.”* Karen Rann: *Low tech live art in Romania*, Artists Newsletter, 1997. november, London, Nagy-Britannia

¹⁰⁶ *„Annyira meg voltam lepődve. Néha felsóhajtok, hogy milyen pazar feltételek voltak azon a fesztiválon. Nem volt semmi, de performance művészet az volt, ahhoz kétség nem fér.”* Seiji Shimoda levele Ütő Gusztávhoz. Kelt. 2011. március 3.-án.

¹⁰⁷ Különösen a külföldi vendégművészek utólagos beszámolóiban jelenik meg visszatérő motívumként az állandóan zuhogó eső, és a civilizációs vívmányok teljes hiánya miatti enyhe neheztelés.

(1997) című performansa például erőteljes drámai dimenzióval gazdagodott a szakadó záporosó közreműködése révén.

A sajátos viszonyok és a közeg technikailag is határt szabott a megvalósítható munkáknak, az elektromos áram hiánya eleve kizárta az elektronikus segédeszközök használatát, így a föld, a víz, a gallyak, a moha, vagy gyakran a kő és a tűz jutott nagyobb szerephez az anyaghasználatban.¹⁰⁸

7.3 AnnART 1-10

Az első **AnnART** performansz-nap 1990. július 29-én zajlott (és nem 26-án, mint ahogy az tévesen megjelent az AnnART 3 katalógusában). Az akciók délelőtt 11 órakor kezdődtek a Szent Anna-tónál, a kápolna melletti ösvényen. Öt sepsiszentgyörgyi képzőművész volt jelen: Baász Imre, Kopacz Attila, Damokos Csaba, Fazakas Gyula és Ütő Gusztáv, akikhez Csíki Sándor zenével, Csortán Márton és Dix Bölöni Endre pedig pantomímmel csatlakozott.

Az alaphangulatot Damokos Csaba, Kopacz Attila és Fazakas Gyula adták meg, akik akcióikban az elnyomás, illetve a bezártság utáni eufórikus szabadságérzet kifejezésére és illusztrálására törekedtek. A motívumok között megjelent a ketrec, a lekötözés, a magánzárkára való utalás, valamint az ezekből való kitörés, a szabadulás elmesélése, amelyet hol agresszív, hol mechanikus, helyben járó mozgások kísértek.

Baász a „*Ha nem adsz ..., nem kapsz ...*” című akcióművet valósította meg. A kijelentéseken alapuló rituális akció során a félmeztelen Baász sötétkék vásznat tekert a derekára, és kampókkal a kezében, zablával a szájában kenyeret szeletelt egy fehér vászoncsíkon, négy előre kihelyezett, lángokkal jelzett stációjánál. Mindegyik megállónál elhangzottak a létezés „üzleti szerződéseinek” pontjai, amelyeket szertartásosan a vele szemben álló, meztelen keblű asszisztenséhez intézett: *1. ha nem adsz vizet, nem kapsz vizet, 2. ha nem adsz kenyeret, nem kapsz kenyeret, 3. ha nem adsz szerelmet, nem kapsz szerelmet, 4. ha nem adsz életet, nem kapsz életet.*” Az asszisztens minden stáció szövegét megismételte angolul. Végül Baász – mintegy úrvacsoraként – kiosztotta a felszeletelt, kockára vágott kenyereket a jelenlevő nagyszámú közönségnek. A „*Ha nem adsz ..., nem kapsz ...*” Baász Imre utolsó nyilvános akcióművészeti alkotása volt.

¹⁰⁸ Hozzá kell tenni, hogy a szervezők egyedül 1993-ban próbálkoztak generátorok használatával, ám ebből annyi bosszantó hiba keletkezett, hogy végül letettek e szándékukról.



20. Baász Imre és Miklós Jolán (Sepsiszentgyörgy), *Ha nem adsz ..., nem kapsz ...*, AnnART 1, 1990

Ütő Gusztáv interaktív akciója, a *Metamorphosis Transylvaniae*, egy „művészkönyvet” folytatott, amelyet még a tokaji alkotótáborban kezdett el. Ütő felkérte a közönséget, hogy tetszés szerint átírja és átszerkessze a benne lévő oldalakat. A rajzok és bejegyzések zöme a diktátorra vonatkozott, de felbukkant a marosvásárhelyi 1990-es *Fekete március* témája is. Az akciók az Anna-napi búcsúval egyidejűleg zajlottak, és mindössze néhány fotó alapján rekonstruálhatók az alkotások. A közönség javát a környékbeli zarándok földművelők művészeti szempontból „laikus” gyülekezete tette ki, amely kíváncsian, de értetlenkedve követte az eseményeket, ennek ellenére némelyikük olykor be is kapcsolódott az eseménysorba, kérdéseket tettek fel a szerzőnek egy-egy akció után.

1991-ben, egy abszurd baleset következtében elhunyt Baász Imre. Barátaiból és tanítványaiból még ebben az évben megalakult az Etna Alternatív Művészeti Csoport¹⁰⁹, amely a következő kilenc évben magára vállalta a fesztivál megrendezését. A második **AnnART**-ot tehát már a frissen alakult Etna csoport bonyolította le, az egyedül maradt házigazda, Ütő Gusztáv vezényletével. A háromnaposra (1991. július 26-29) tervezett rendezvénynek hét hazai és egy külföldi fellépője volt. A helyiek közül Bob József, Csiki Sándor, Damokos Csaba, Fazakas Gyula, Szigeti Pálma, valamint Ütő Gusztáv volt jelen.



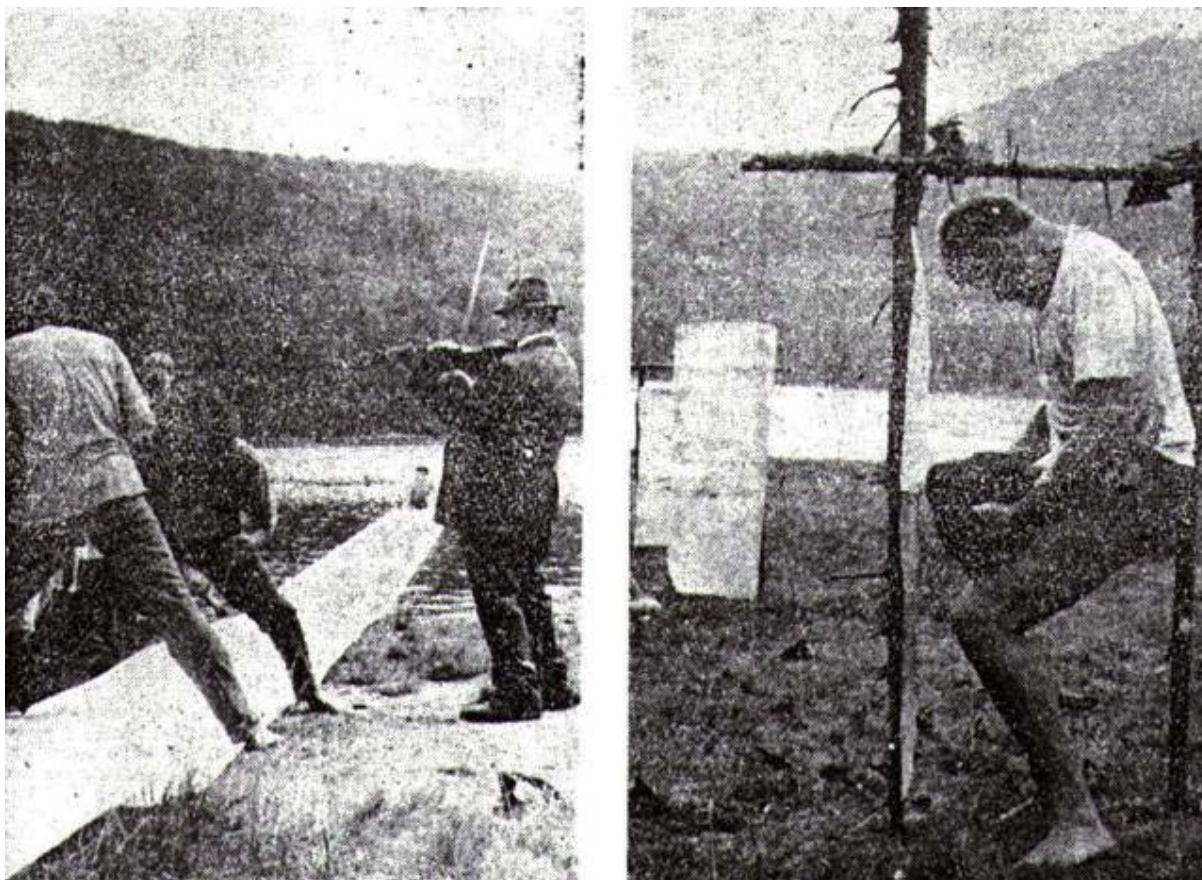
21. Paul Ap. Davies (Wales), *Európa térkép*, AnnART 2, 1991, Szent Anna-tó

A külföldi művészek közül egyedül Paul Ap. Davies, walesi szobrász és land art-os művész jött el. Davies fantasztikusan komolyan vette a feladatot: egy körülbelül tízszer hétméteres Európa-térképet hozott létre az ösvény mellett gyeptégla és kövek felhasználásával. Interaktív folyamatműve a többi akcióval párhuzamosan zajlott.

Baászt július 19-én temették, a fesztiválra alig néhány nappal később került sor, így a munkák középpontjában a tőle való búcsúzás állt. Szigeti Pálma, az elhunyt művész özvegye, egy Finnországból küldött Baász-levelet írt fel papírcetlikre, minden papírra egy-egy szót, s ezeket felfűzte egy drótra. Maguk a papírok hevenyészett gyászjelentések voltak, amelyeken bizarrul

¹⁰⁹ A továbbiakban: Etna csoport

hatottak Imre szép szavai. Pálma megkísérelte egy rőzsekupacon elégetni installációját, de a nedves fenyőrőzse nehezen égett, s kínlódássá vált a folyamat.



22. Bob József (Marosvásárhely) és Damokos Csaba (Sepsiszentgyörgy), *Akciók*, AnnART 2, 1991

Damokos Csaba ugyanebben az évben Baász előző évi performanszának közvetlen folytatására, továbbértelmezésére vállalkozott: ugyanazzal a lányszereplővel, fenyőrudakból kapukat állított fel, odacipelt egy hatalmas vulkáni sziklakövet. A „*Ha nem adsz ..., nem kapsz ...*” stációinak szövegét felírták a kapukra feszített papírlapokra, majd elégették a lapokat. Damokos a követ átvitte a kapukon, csákánnyal apró darabokat zúzott le róla, majd elültette őket. A műveletet folytatta egész a tóig, még ott is próbált lyukakat csákányozni, s a kődarabokat elültetni.

Az eredeti tervek szerint én, vagyis Ütő Gusztáv, egy Kelet és Nyugat közötti nyitási, kapcsolatteremtési folyamatot jelképező krátert ástam volna meg, egy meghívott olasz művésszel együtt. Az ásás alatt végig Baász Imre üzenetrögzítőjének szövege ismétlődött: „*Helló, itt Baász Imre. Üzenetrögzítő rögzíti az üzeneted. Köszönöm szépen. Alo, aici Imre*

Baász. *Mesajul tău va fi înregistrat. Vă mulțumesc*”. Mivel a vendégművész nem érkezett meg, egyszemélyes mű lett, gyászszerzés és fogadalomtétel.



23. Útő Gusztáv (Sepsiszentgyörgy), *Etna*, AnnART 2, 1991, Szent Anna-tó

„... végül egyedül maradtam a gödörben, a W és az E betű között, a West és az East között. Nem alakulhatott ki az a felszabadult, új kapcsolatok teremtésére jellemző, vidám hangulat, minden imádkozásba fűlt... Arról lett volna szó, hogy a végén a kráter mellett vigadozunk, de ezt már nem lehetett: tehát a gödörben maradtam, a munkaruhámat levettem, öltönyben voltam alatta, ugyanabban, amelyet a temetésen viseltem.” – meséltem később egy interjúban.¹¹⁰

Baász emléke még évekig „kísértett” a fesztiválokon; nemcsak a beszélgetésekben, de számos akció témájában is felbukkant több alkalommal. Teodor Graur 1993-ban a „*Csillagok között*” (*Among Stars*) című installációját dedikálta Baásznak.

¹¹⁰ Sziucs György: *Elültetett kavicsok*, Magyar Narancs, Budapest, 1991. november 21. 13.



24. Teodor Graur (Bukarest), *Csillagok között*, AnnART 4, 1993

Egy felfújó gumimatracot helyezett a vízre, rajta föld és papírcsillagok, valamint egy összecukható tábori ág, és a matracot egy kötélen végigvezette a tavon. A partról induló és oda visszatérő folyamat emlékezésre ösztönzött, egy kereszténység előtti rítust idézett, kapcsolatteremtést az elhunyt szellemével.

1992-ben **AnnART 3 – Nemzetközi Performansz Napok** címen zajlott a fesztivál, amelynek résztvevői ausztriai (Márkus János), magyarországi (Gubis Mihály, Baji Miklós Zoltán), romániai (Bartha Sándor, Bob József, Damokos Csaba, Szigeti Pálma, Ütő Gusztáv, stb.) és vajdasági művészek voltak. Ebben az évben már széthúzások kezdődtek az Etna csoporton belül, Bob József, Damokos Csaba és Szigeti Pálma, szeretett volna kiválni, így Ütő Gusztáv javaslatára egy csoportos akciót hoztak létre, amelynek során elföldelték az Etna Csoport logóját, - illetve az ezt ábrázoló síkfilmet- ugyanabba a gödörbe, amelyet Ütő az előző évben

ásott meg. A csoport feloszlását kinyilvánítandó Ütő jelképesen lepecsételte a tagok kezét, majd Kónya Rékával betáncoltak a tóba, és ittak belőle. Július 23-25-e között mintegy huszonegy akció született a tónál. Az alkotások műfajilag változatosabbak voltak, a konkrétan teátrális, kísérleti színházból inspirálódó művektől (Damokos, Tóth J. Tamás) a minimalista gag-ig (Veress Szabolcs), az interaktív installációtól (BMZ) a lettrista mementóig (Bartha Sándor) ívelt a fesztivál kínálata.



25. Bartha Sándor (Arad), *In memoriam*, AnnART 3, 1992, Szent Anna-tó

A 4. AnnART – Nemzetközi Performansz Napokon, (1993. július 23-25.) huszonhét fellépő volt jelen húsz művel, valamint hat műkritikus. Négy év alatt a szervezés érezhetően magabiztosabbá vált, és a programban a performanszok mellett megjelentek a társművészetek képviselői is: a budapesti Szemző Tibor révén a repetitív alternatív elektronikus zene, a három meghívott kísérleti színház révén pedig a konkrétan drámai inspirációjú munkák. A magyarországi Árnýékkötők intermediális alkotásokkal, „a magyar peremvidékek színházi kísérletezőit összefogó Opál Színház” pedig egy provokatív rituális akcióval gazdagította a programot. Nagyon népszerű lett a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház PP csoportjának minimalista abszurd színháza: Pálffy Tibor és Pázmán Attila vizuálisan erőteljes, műfajilag tömör, lírai performansza került rendszeresen a beszámoló címlapjára.



26. Pálffy Tibor és Pázmán Attila (Gyergyószentmiklós), *Szent Anna vendéglő*, AnnART 4, 1993

1994-ben július 25-30 között egybeesett az AnnART 5 Fesztivál időpontja és a Medium 3 Kiállítás, így lett a neve **AnnART 5 in/different MediumS - Trench Art Festival** (Lövészárók Művészeti Fesztivál). A két rendezvényen 25 országból összesen 170 művész vett részt (személyesen vagy kiállított munkája révén), és mintegy 213 mű került bemutatásra több mint 20 műfajban, köztük olyan is, amelyeket Romániában itt láthatott először a közönség (különböző technikájú videó- és számítógépes installációk, happeningek, elektrografikák, alternatív zenei bemutatók, kísérleti színházi produkciók, utcai akciók, graffiti, action painting, hangköltemény, mail-art, land art stb.). A népes résztvevői tábornak és a felvonultatott nagy presztízsű neveknek (mint például a spanyol Bartolomé Ferrando, a japán Tatsumi Orimoto stb.) köszönhetően ennek a kiadásnak a vártnál nagyobb közönsége és sajtóvisszhangja lett.



27. Tatsumi Orimoto (Japán), *Bread man*, AnnART 5 in/different Mediums, 1994, Sepsiszentgyörgy

A programok a következő helyszíneken zajlottak: a Szent Anna-tó környéke, a Sepsiszentgyörgyi Képtár, a Székely Nemzeti Múzeum, a Gyárfás Jenő Emlékház, Sepsiszentgyörgy temetője és utcái, valamint a Tamási Áron Színház. A kiállításokat akciók egészítették ki, amelyekre ezúttal nemcsak a Szent Anna-tónál került sor, de a városban is, így rendkívüli tematikai és műfaji gazdagság jellemezte a fesztivál ötödik kiadását. Az aktuálpolitikai kérdésekre reflektáló munkák mellett (lásd Olimpiu Bandalac, Teodor Graur, Kónya Réka és Ütő Gusztáv, Dan Perjovschi, Damokos Csaba) felbukkantak a kor globális problémáit feszegető munkák (pl. Hong O-Bong, Dél-Korea). Volt, aki a mítoszok demitizálására és kigúnyolására vállalkozott (BMZ, az Euroartist Csoport stb.), de az Opál Színház például a mítosz újraértelmezését kísérelte meg a modern kultúra szemszögéből, a test fizikai teljesítőképességének határait feszegette Seiji Shimoda. Az AnnART 5-ről beszámolókat jelentek belga, koreai, japán, bolgár művészeti lapokban, részletesen foglalkozott vele a magyarországi Balkon és Új Művészet, valamint a bukaresti Actualitatea Culturală.

1995. július 28-30 között került sor az **AnnART 6**-ra, amely kevésbé zsúfolt – könnyed, de mégis színvonalas – programjával és csodálatos időjárásával talán a sorozat legsikerültebb

rendezvénye lett. Tizenkét művészt hívtak meg a fesztiválra, akik közül kilencen jöttek el. Ebben az évben is ott volt a spanyol-katalán Bartolomé Ferrando, illetve Valentin Torrens, a kanadai Richard Martel, a kanadai-román Ghera, a kanadai-magyar neoista Monty Cantsin, az észak-ír Alastair MacLennan, Magyarországról Bukta Imre stb. A szervezők immár tudatosan arra törekedtek, hogy leegyszerűsítsék a rendezvényt; kevesebb fellépőt, de színvonalasabb produciókat vártak, és fokozott figyelmet szenteltek a helyszín sajátosságaiból fakadó környezetvédelmi problémáknak. Különlegességként említhető meg az Etna csoport (Bob József, Cosmin Pop, Szabó Zoltán Judóka, Toró Attila, Veress Szabolcs valamint Kónya Réka és Ütő Gusztáv) szimultán nyitóakciója, amely érdekes véletlen párhuzamosságokban bővelkedett.



28. Veres Szabolcs és Cosmin Pop (Sepsiszentgyörgy, Kolozsvár), *Etna-Anna*, AnnART 6, 1995

Miközben Veres Szabolcs és Cosmin Pop – a Sadomazoveanu csoport –, cigarettákat oltott ki egy női holttest grafikai nyomtán, Ütő Gusztáv egy pillepalackon improvizált fűvőhangszeres visongó aláfestést a látványhoz előzetes egyeztetés nélkül. A Kónya Réka és Ütő Gusztáv páros vedernyi csilingelő koronázára vizuális párhuzamba lépett Bob József papírtányérjaival. Toró Attila meglocsolt, illatozó avarrétegre zuhant, mozdulatlanságával ellenpontosította a

folyamatosan “horgászó” Bob József mozgását, ugyanakkor Szabó Zoltán Judóka kuporgó magzatpozitúrájára is rímelt. Alastair Mc Lennan kilencórás process workot (folyamatművet) mutatott be, a két spanyol, Bartolomé Ferrando és Valentin Torrens hibátlanul felépített, csaknem didaktikus akcióval rukkolt elő¹¹¹, Bukta Imre éjszakai Fénycsapdája pedig, líraiságával keltett figyelmet. A közönség itt láthatott első alkalommal két fellépőt, akik az akcióművészet radikális irányzatait képviselték: Ghera, a Kanadába emigrált román művésznő, aki nyíltan propagálja az erőszakot a művészetben, nézeteivel összhangban „harcias” stílusban, katonai szerelésben mutatta be a diktatúra hagyatékára reflektáló „*Pandora és a vörös kísértet*” című performanszát. Az ugyancsak kanadai neoista Monty Cantsin (alias Kántor István, Ámen) eltérő művészi indíttatásból cselekszik, de mégis jóval túlszárnyalta a nézőkben Ghera által keltett sokkot: a blaszfémia, szexualitás és artikulálatlan zajzene elemeiből építkező, provokatív akció során „magáévá tette”, majd vérrel fröcskölte le a tó partján lévő apró kápolna falát.

1996-os **AnnART 7 - Nemzetközi Élőművészeti Fesztivál** immár az előző évi szervezői szempontok szerint zajlott le: idehozni a műfaj legnevesebb hazai és külföldi képviselőit, arra törekedve, hogy a válogatás révén a közönség a lehető legátfogóbb képet alkothassa a kortárs akcióművészetről. A romániai meghívottak között szerepelt Dan és Lia Perjovschi, Teodor Graur és Olimpiu Bandalac, illetve a műfaj veteránjának számító Ion Grigorescu, de jelen volt a lengyel Jan Swidzinski és Wladyslaw Kazmierczak, az ír André Stitt, a finn Irma Optimist és Roi Vaara, a svájci Markus Hensler, a mexikói Hortensia Ramirez stb. Összesen 32 művész lépett fel 16 országból. Érdekes színfoltot jelentettek a saját belpolitikai kérdéseiket intenzíven boncolgató lengyelek, illetve a játékos-szatirikus-feminista akciójával egyedülálló Irma Optimist. A művek műfajilag ezúttal is rendkívül széles spektrumon mozogtak; a pusztán konceptualista jelenlét-művészettől (Dan Perjovschi) a három napon át készülő folyamatműig (Ion Grigorescu), humoros gegektől (Jan Swidzinski, Lengyelország) a higgadt éjszakai land art folyamatműig (Roddy Hunter, Skócia).

¹¹¹ Mindketten performansz-művészetet tanítanak a valenciai, illetve a madridi egyetemen.



29. Jan Swidzinski (Lengyelország), *Cliks, cliks, cliks*, AnnART 7, 1996, Szent Anna-tó

Az **AnnART 8** (1997. július 24-27.) az előző évekhez képest szerényebbre sikeredett, ennek ellenére olyan nevek fémjelezték, mint Karen Rann (Egyesült Királyság), Artur Tajber (Lengyelország), vagy a romániai Antik Sándor. Julien Blaine (Franciaország) és Giovanni Fontana (Olaszország) révén a fesztivál közönsége először került kapcsolatba a hangköltészettel. Fontana Tristan Tzara dadaista költő egyik versét mutatta be tizenhat különböző variánsban – orientális, szenvedélyes, római dialektust utánzó, kibernetikus, drakulás stb. –, és a recitálásába bevonta a nézőket is. Itt került sor egy másik akcióra is, amelynek során az újra konszolidálódó Etna csoport tagjai kiásták az öt évvel azelőtt elföldelt Etna-logót; ha úgy tetszik egy öt éven át tartó *land art* és *process work* keretén belül. Az exhumálásban Bob József, Kónya Réka, Cosmin Pop, Szabó Zoltán Judóka, Toró Attila, Ütő Gusztáv, Veres Szabolcs vett részt.



30. Giovanni Fontana (Olaszország), *Variation sur un poème de Tristan Tzara*, AnnART 8, 1997

Az **AnnART 9** (1998. július 23-26.) egyik érdeme, hogy létrejött az *Open Section* (Nyitott Részleg), amelynek keretén belül kezdők, középiskolás és egyetemista diákok, és más művészjelöltek is kipróbálhatták magukat. A bukaresti, kolozsvári és temesvári hallgatók mellett egy székesfehérvári csoport is jelentkezett, de programon kívüli akciójuk végül soha nem került közönség elé.¹¹² A 11 meghívottat felvonultató, szintén „visszafogottabb” kiadás másik érdekessége volt Adrian Guță és Szücs György – bemutatkozása mint performer. A két művészettörténész-dokumentátor, akik a fesztivált csaknem a kezdetektől figyelemmel kísérték, két akciót hajtott végre közösen. (Szücs György: *Kapcsolatok I. (Lövészárok esztétika II)*; Adrian Guță: *Lovagi-torna Giuliano de Medici emlékére*) A Bukarestből és Budapestről érkezett művészettörténészek akcióikkal nem a művész, hanem a mindent bekebelező interpretátor szemszögéből akarták demonstrálni a kulturális közeledés lehetőségét vállalva a vita és félreértés kockázatát is.

¹¹² A csoport gerilla-akciója a következő ötletre épült: ágakból és falevelekből kamuflázst készítettek az autójuk számára, ám a Szent Anna-tóhoz vezető erdei úton egy szembejövő autó sofőrje annyira megrémült a látványtól, hogy nekihajtotta járművét a székesfehérváriak kocsijának.



31. Adrian Guță (Bukarest) és Szűcs György (Budapest), *A tournament for Giuliano de Medici*, 1998



32. Szűcs György és Adrian Guță, *Correspondences*, AnnART 9, 1998, Szent Anna-tó

A tizedik, az **AnnART X** (1999. augusztus 11-15.) néven megrendezett fesztivált a Romániából eszményi körülmények között szemlélhető napfogyatkozás időpontjára időzítették, számítva arra, hogy a ritka csillagászati jelenség akcióművészeti szempontból szerencsésen kiaknázható lesz. A szervezők eredeti szándékuk szerint szeretnék volna a fesztiválon tíz év alatt résztvevő összes művészt meghívni, de anyagi okok miatt ez végül nem valósulhatott meg. Az évfordulós AnnART X-en, a teljes napfogyatkozást követő napokon zsúfolt programmal követték egymást happeningek, hangköltemények, performanszok, interaktív akciók és más akcióművészeti alfajú alkotások, olyan művészek fellépésével mint Dan McKereghan (Egyesült Államok); Roddy Hunter (Skócia); Irma Optimist (Finnország);



33. Dan McKereghan (New York), *A handful of Air*, AnnART X, 1999, Mohos

Julie Bacon (Egyesült Királyság); Markus Hensler (Svájc); Gubis Mihály és BMZ (Magyarország); Mészáros Ottó (Szlovákia); Matei Bejenaru, (Jászvásár); Bob József, Szabó Zoltán Judóka és Schneller Mária (Marosvásárhely); stb. Az AnnART X-en összesen 7 erdélyi és 15 külföldi meghívott vesz részt; erről a kiadásról a katalógus még nem készült el.

Az AnnART fesztiválokön összesen 216 nyilvántartott fellépésre került sor, amelyhez még hozzáadódik 30-40 kezdő performer műve a Nyitott Részlegen belül, valamint a programon

kívül létrejött, spontán akciók, így kijelenthető, hogy mintegy 250 produkció született tíz év alatt. A romániai fellépők száma átlagosan 7-13 körül mozgott, többnyire ugyanazok a művészek ismétlődtek minden évben.



34. Juhász R.József (Szlovákia), *Vízválasztó*, AnnART X, 1999, Szent Anna-tó

A szervező Ütő Gusztáv a fesztivál valamennyi kiadásán fellépett, de Bob József nyolc alkalommal szerepelt; Kónya Réka és Veress Szabolcs hétszer, Toró Attila pedig hatszor. A román nemzetiségű művészek közül Teodor Graur és Olimpiu Bandalac volt leggyakrabban a fesztivál vendége; ők három-három alkalommal léptek fel a tónál. Külföldről összesen 89 meghívott érkezett; közülük a Sepsiszentgyörgyről és Brassóból elszármazott Márkus János (Ausztria) és Dix Bölöni Endre (Magyarország) öt-öt alkalommal, Baji Miklós Zoltán (BMZ) (Magyarország) négyszer, Markus Hensler (Svájc), Gubis Mihály (Magyarország) és Roddy Hunter (Skócia) pedig háromszor mutatott be produkciót.

7.4 Műfaji és tematikai vonulatok az AnnART fesztiválokon

A fesztivál igen szerteágazó, színes, szabad koncepcióban született differenciált műveket vonultatott fel, amelyeket nehéz kategorizálni vagy utólagos koncepciót rájuk erőltetni. Mivel nem volt következetes „deklarált” karaktere, így nem lehetett egy irányzat vagy műfaj mentén felállított szelektálási elve sem. A választott címekben néha érvényre jutott bizonyos mértékű reflexió lokálisan determinált témákra, (lásd: Lövészárók Művészeti Fesztivál, 1994.¹¹³), néha a meghívók szövegébe beszerkesztett kiáltványokban adtak le hívószavakat, (amelyekre azonban nem volt kötelező reagálni).



35. Damokos Csaba (Sepsiszentgyörgy), *Menekülés*, AnnART 1, 1990, Szent Anna-tó

¹¹³ „Évekig az ásás volt az akciók fő motívuma. Erre alapozva jött létre a lövészárók-esztétika. A Kárpát-kanyarban évszázadokon keresztül állt a front. Míg a nyugati kultúra fejlődött, a lövészárókban a frontkatonák kitűzte szeretője utolsó levelét, kis katolikus keresztjét és fétistárgyait.” Dárdai Zsuzsa: *AnnArt '93; interjú* Ütő Gusztávval, In: Magyar Narancs, Budapest, 1993. augusztus 5. 40. oldal

1990-ben a bezártság és az azt követő nyitás, a kitörés volt a visszatérő motívum a művekben, de a marosvásárhelyi *Fekete március*¹¹⁴ is visszaköszönt például Bob József *Ars Latrinae* című munkájában. 1991-ben, Baász Imre halálakor, az ásás, a keresés, a kutatás, a bajok okozójának a megtalálása; 1993-ban a kapcsolatok megerősítése, a kötések szilárdsága, vagy a repülés (Baji Miklós Zoltán; Damokos Csaba, 1993), de felbukkantak olyan témák is, mint az öndefiníció igénye, az identitáskeresés, stb.

Műfaji szempontból hasonlóan változatos képet mutatnak az akciók, amelyek – az akcióművészet jellegzetes képlékenységből adódóan – gyakran nem „vegytiszta” formájukban, hanem eleve más műfajokkal ötvözve valósultak meg. Erre jó példa Márkus János 1994-es *Toronyhárfája*, a szabadtéri installációba beépített, bárki által megszólaltatható hangszer, amely egyszerre tekinthető interaktív installációnak és kísérleti zenére alkalmas hangszernek. Az AnnART-on az alternatív zenét Szemző Tibor Ludwig *Wittgenstein*-ja (1993), a MAMŰ *Hangok* című koncertje, (1994), vagy Pajzs Miklós szibériai dorombjátéka képviselte. A kísérleti színház 1994-ben debütált a tónál, amikor egyazon évben lépett fel az Opál Színház a *Maldoror énekei*-vel, a skóciai Process Ten a *Mr. James Joyce* című darabbal, Veress Szabolcs pedig a *Har Gitta* című geggel.



36. Elekes Károly (Magyarország), *Cím nélkül*, AnnART 7, 1996

¹¹⁴ *Fekete március* (más néven *marosvásárhelyi pogrom* megnevezés alatt azokra az etnikai zavargásokra hivatkozunk, amelyek 1990 márciusában történtek az akkor még magyar többségű Marosvásárhelyen a két nemzetiség között. A harcoknak 5 halottja (3 magyar és 2 román) és 278 sérültje volt. (Forrás: Wikipedia, http://hu.wikipedia.org/wiki/Fekete_m%C3%A1rcius, Hozzáférés dátuma: 2010. június 5.)

Élő szobrot mutatott be Baji Miklós Zoltán (*Műemlék*, 1994), Elekes Károly (*Cím nélkül*, 1996) és Karen Rann (*Berajzolva, Kirajzolva*, 1997), az ehhez közel álló body art műfaját pedig Kovács István *Aquarius / Vizöntő*, (1998), vagy Baji Miklós Zoltán *Testem a művem*, (1999) című alkotása képviselte.



37. Ütő Gusztáv és Kónya Réka (Sepsiszentgyörgy), *Transylvania*, 1994

Hangköltészettel többek közt Galántai György, (Radió Artpool, 1994), Szkárosi Endre (*Fire Wall/Tűzfal*, 1994), Giovanni Fontana (*Változatok egy Tristan Tzara versre*, 1997), Juhász R.József (*Hagyj üzenetet*, 1997), Julien Blaine (*Egy tánc*, 1997) lépett fel. Lettreista akciót hozott létre Bartolomé Ferrando (*Az információról*, 1994), Teodor Graur (*No performance*, 1996), vagy Bartha Sándor: (*In memoriam*, 1993). A konceptuális vonulatba sorolható Marilena Preda Sânc (*Ecological @*, 1996) című műve. Az utcai akció, azaz a *street action* kategóriába tartozik Teodor Graur és Olimpiu Bandalac (Euroartist Csoport), *Ger. Vs. Rom*, (1994), valamint Tatsumi Orimoto *Kenyérember* (1994) című műve. A politikai akció műfaját képviselte az Ütő Gusztáv és Kónya Réka párostól az *Etna IV* (1994), Olimpiu Bandalactól a *Románia eladó* (1994), Piotr Wyrzikowskitól a *Mentsétek meg Lengyelországot...* (1996),

valamint Cosmin Paulescutól *A román újjazdag*. A process work (folyamatmű) Roddy Hunter *Thin. Dirt. Spreading / Vékony. Kosz. Terjedés*, 1994) vagy Ion Grigorescu *Oedipe* (1996) munkája révén mutatkozott be. A land art akciók közé tartozik Paul Ap.Davies *Európa térkép-e* (1991), Ütő Gusztáv *Etna* (1991) című munkája, Fumiko Takahashi *Cím nélkül-je* (1994), vagy Artur Tajber *Transylvanian Desolation* című műve (1997). De volt action painting (Anina van Shebroeck, *We fight on in Spirit*, 1994, és Hiloco Nagatomo *Impresszió*, 1994); happening (Stort Group *Antihygenism, Antifascism*, 1994), valamint megszámlálhatatlan performansz (Hong O-Bong *Ki vagyok én*, 1994; Andre Stitt *Végtelen Európa*, 1996; Pia Lindman *Házi termelés II*, 1996; Szabó Zoltán Judóka *Gyakorlat szoláris műzsának*, 1996) stb.



38. Szabó Zoltán Judóka (Marosvásárhely), *Gyakorlat Szoláris Műzsához*, AnnART 7, 1996, Szent Anna-tó

Tematikailag hasonló gazdagság figyelhető meg az AnnART fesztiválokon. Az erdélyi és romániai résztvevők témaválasztását kezdetben jellegzetesen a magán- és kollektív vonatkozású öndefiníció igénye dominálta, a Nyugattal való kapcsolat lehetőségei optimista (lásd: Ütő Gusztáv *Etna - WE* (1991), illetve satirikus-pesszimista felvetésben (Teodor Graur, *Európából beszélve Európához*). A transzilvanista témák, a politikai és földrajzi

hovatartozás, a történelmi múlt elemzésének igénye azonban később is érvényre jutott olyan munkákban, mint Tóth J.Tamástól a *Visszaszámlálás 1-től nulláig* (1998), Szabó Zoltán Judókától a *Transsylvania-Art* (1998), az Ütő Gusztáv és Kónya Réka részéről pedig a *Silentium* (1998). Legtöbb esetben komor hangvételű diskurzusok születtek más tematikában is, mint az emberi és művészi önmegvalósítás kérdése, az individuális mitológiák, a párkapcsolatok vagy más interperszonális kapcsolatok (Szigeti Pálma, *Az én világom*, installáció, 1992.; Damokos Csaba *De ha én*, 1993), amelynek súlyosságát olykor az abszurd, illetve a burleszk irányába eltolódó hangvétel enyhítette valamelyest (Ütő Gusztáv és Kónya Réka *Etna III*, 1993.; vagy Bob József *Itt jó volt*, 1992).



39. Bob József (Marosvásárhely), *Itt jó volt*, AnnART 3, 1992, Szent Anna-tó

Az a felszabadultság és könnyedség, amely a gaghez szükséges, elsősorban Veress Szabolcs munkáit jellemezte (*Reproduction – Nicole*, 1998; *Har Gitta*, 1999. stb.); az inhibícióktól mentes, „önkiélés”-típusú akciókhoz azonban a hazaiak közül elsősorban a bukarestiek vonzódtak (lásd a két „Euroartist”, Teodor Graur és Olimpiu Bandalac *Ger. Vs. Rom*, 1994-es akcióját). E vonulat valamennyi performansa közül kétségkívül a kanadai Kántor István,

alias Monty Cantsin provokatív neoista¹¹⁵ vér-akciója maradt a legemlékezetesebb annak sokkoló-blaszfémikus jellege miatt. Az évek során begyűrűztek a tematikába a globalizáció azelőtt csak könyvekből ismert kérdései is; a fogyasztói attitűd kritikája; a feminizmus; az ökológiai aggodalmak (lásd: Toró Attila 1993-ban induló és egy-két kihagyással 1999-ig folytatott *Szimbiózis*-sorozata, vagy a felvidéki Szücs Enikő és Mészáros Ottó *Kötés és Megmagyarázom magam* (1996) című alkotása.) A külföldiek közül Bartolomé Ferrando interpretációjában bukkant fel a téma két alkalommal is, 1994-ben *A románok ingyen beszélhetnek a nyugatiakkal*, majd az 1995-ös földgömbcsütögető akcióban.

7.5 Következtetések

Az AnnART szervezői a kezdetektől fogva igen nagy erőfeszítést tettek, hogy egy széthullott társadalomban autonóm kezdeményezésből létrehozzanak egy művészeti mozgalmat, ezért nem meglepő, hogy a korai kiadások szembetűnő jegye egy bizonyos „heroizmus”, amelynek egyaránt vannak anyagi, szakmai és művészi aspektusai. Az anyagi okok közül legrelevánsabb – a pénz és technikai feltételek hiánya mellett – a kaotikus pályázati rendszer; a szakmaiak közül a szervezésben való járatlanság; művészileg pedig a diktatúra izolációjában, dialógus nélkül fejlődött művészi megnyilvánulások dilemmái. A zárt ajtók mögött, pincékben, erdőkben gyakorló, titkos akciókhoz szokott fellépők egyike sem találkozott mindaddig valódi közönséggel, így kihívást jelentett egy olyan műfajban megnyilvánulni, amelyben voltaképpen még hátra volt az igazi megmérettetés: az objektív publikum előtt való szereplés. A kezdeti kiadásokat így végigkísérte a provincializmus miatti aggodalom, az önmagukat artikulálni tanulók jellegzetes frusztráltsága, egyszóval a szakmai önbizalom hiánya.¹¹⁶

Az AnnART létezésének tíz éve egybeesett a romániai tranzíció legdöcögősebb szakaszával. A posztkommunista országokban – így Romániában is – a rendszerváltás vesztese tipikusan a kulturális szféra volt, mint olyan terület, amelynek problémái rendszerint eltörpültek az

¹¹⁵ A művészt 1979-2003 közt folytatott *Blood Campaign/Vérkampány* című akcióorozatáért a világ több múzeumából is kitiltották. (Forrás: Monty Cantsin honlapja: http://www.ccca.ca/performance_artists/k/kantor/kantor_perf18/index.html. Hozzáférés dátuma: 2010, március 12.)

¹¹⁶ Az AnnART rászervezése a katolikus búcsújárásra egy teljesen tudatos, provokatív lépés volt, amely azonban nem feltétlenül könnyítette meg az amúgy is nehezen befogadható, nem konvencionális műfaj elfogadtatását a hagyományosan zárt, tradíciókövető székelyekkel, akik sokszor ironikus és értetlenkedő kommentárokkal kísérték az akciókat.

égetően sürgős gazdasági és társadalmi kérdések mellett.¹¹⁷ Az országban működött ugyan kulturális minisztérium, megjelent néhány külföldi nemkormányzati szervezet¹¹⁸ is, ám egy koherens kulturális stratégia kidolgozását egészen 2000-ig nem tűzték napirendre.¹¹⁹



40. Útő Gusztáv (Sepsiszentgyörgy), *Nyelv*, Keshet 2, 2005, New York

Az átmenet időszakában tehát a kultúra a totális állami kontrolláltság állapotából hirtelen kikerült egy ideológiai értelemben szabad, ám intézményi szinten teljesen strukturálatlan, légtüres térbe. Bármilyen szervezési munkát még bonyolultabbá tett az a tény, hogy nem csupán a kulturális közéleti fórumai hiányoztak – úgymint képzőművészeti szaklapok, média, egyesületek stb., de a szervezéshez szükséges szakértelem is, vagyis annak a szakmának az

¹¹⁷ Bár Romániában viszonylag jól kiépült kulturális intézményrendszer létezett a kommunista időkben, a forradalom után ezek működtetése nehézkessé vált, egyrészt a decentralizáció lassúsága, másrészt a szakmai kompetencia hiánya miatt.

¹¹⁸ Például a Soros Alapítvány, vagy az Ecumest, a Német Kulturális Intézet Kelet-Európai projektje

¹¹⁹ 2000 februárjában a román Kulturális Minisztérium az Európa Tanács Phare-programjával együttműködve dolgozott ki első ízben egy tíz évre szóló kulturális stratégiát, Razvan Teodorescu miniszterkedése alatt. (Lásd: Viviana Chertaru, *Evolutions Of The Cultural Policy, Romania from 1989 to 2006*. Doktori disszertáció, 24-25 old.)

ismerete, amelyet napjainkban a „kulturális menedzsment” névvel illetnek. Pályázatok útján lehetett pénzhez vagy más adományokhoz hozzájutni, de „megbízható” támogatói bázist nem sikerült kiépíteni tíz év alatt sem, vagyis nem akadt olyan mentor, aki „magáénak tekintette volna” az AnnART ügyét, ezért évről-évre ugyanolyan problematikus volt a minimális alapok előteremtése.



41. Ütő Gusztáv és a Maybe 1 résztvevői (Sepsiszentgyörgy), *Állagmegóvás*, 2003, Székely Nemzeti Múzeum

Az Etna Alapítvány katalógusaiból kiderül, hogy a fesztivált több évben támogatta a Soros Alapítvány, a bukaresti Művelődési Minisztérium, ezen túlmenően pedig olyan magyarországi alapítványok, mint a Pro Minoritate vagy az Illyés Közalapítvány, a helyi szereplők közül pedig a Kovászna Megyei Tanács; a Pro-Print Rt Csíkszereda; a Muncípiumi Művelődési Ház, a Pro Georgio Sancto Alapítvány stb., ám a támogatások összege rendszerint nem fedezte a fesztivál teljes költségét¹²⁰. A meghívottaknak szállás és étel mellett csupán jelképes honoráriumot tudtak fizetni, a művészek többnyire saját költségükön utaztak a fesztiválra, a

¹²⁰ Az élőművészeti műfajok szubvencionálása 2000-től gyakorlatilag teljesen elapadt. Az AnnART-Nemzetközi Élőművészeti Fesztivál ebben az évben átváltozott élő-művészeti vakációvá, azaz, szűk baráti kör önköltségű kirándulásává; az esetleges akciókról viszont mindig gondos dokumentáció készült. (a szerző megj.)

szervezési munkát pedig pénz híján önkéntesekkel oldották meg, akik az Etna Csoport baráti köréből, a helyi művészeti líceum diákjaiból, és más művészetpártolókból verbuválódtak össze.¹²¹



42. Etna Alternatív Művészeti Csoport (Sepsiszentgyörgy), *Rights for minorities*, 1993, Sepsiszentgyörgy

Fontos még néhány szót ejteni azokról a szűkebb regionális sajátosságokról, amelyek az AnnART tíz évét végigkísérték. Székelyföld Románia egyik gazdaságilag legfejletlenebb vidéke még ma is, és gyorsan nyilvánvalóvá vált, hogy a rendszerváltást követő nagy remények csak nagyon vontatott ütemben fognak megvalósulni. Az ország egyik legszegényebb régiójában az utazás sokak számára a demokráciában is elérhetetlen maradt, a tényleges mozgásszabadság pedig még ennél is távolabbi álom volt.¹²² Az AnnART egyik célja az volt, hogy „házhoz szállítsa” a kultúrát azok számára, akik önerőből soha nem tudtak volna eljutni egy-egy rangosabb művészeti eseményre.

A „hőskorszak” viszonylag rövid ideig tartott. A kezdeti útkeresést, frusztrált próbálkozásokat követően mondhatni, hogy 1993-ra kialakult a rendezvény végső karaktere: a műfaji diverzitás – elsősorban az experimentális és konceptuális vonulaton belül –, valamint az interdiszciplináris-összművészeti jelleg, amely a legendás 1990-es performansz-nap fesztivállá növekedését kísérte. A sorozat „csúcskiadását” mint kortárs művészeti seregszemle, mindenképpen az AnnART 5 Medium 3 Lövészárok Művészeti Fesztivál jelentette, amely csaknem minden akkor létező irányzatot felvonultatott. Az ezt követő évek programjában immár felfedezhető egyfajta letisztulásra való törekvés, avagy az AnnART saját

¹²¹ Banális, de számos esetben igen konkrét gondot okozott a fesztivál szervezőinek az alulfejlett mikrostruktúra is: az 1994-es AnnART 5 és Medium 3-at például nem lehetett volna megszervezni lakossági segítség nélkül, már csak azért sem, mert ebben az időpontban Sepsiszentgyörgyön egyszerűen nem volt elég szállodai férőhely a meghívottak elszállásolására.

¹²² Ne feledjük, hogy a román állampolgárok 2007-ig gyakorlatilag csak a szomszédos posztkommunista államokba utazhattak vízum nélkül.

belső fejlődési ívéből következő koncepcióváltás: láthatóan kevesebb név került fel a meghívottak listájára, ám igyekeztek a műfaj kiválóságainak tartott fellépőket elhozni, nívósabb produkciónkat bemutatni. A fesztivál kiforrottabbá válása, a magabiztosabb szervezés összefügg a sikerélménnyel, hogy az AnnART bekerült a nemzetközi művészeti élet vérkeringésébe.



43. Ütő Gusztáv (Sepsiszentgyörgy), *Visa Trauma*, Trafic2ART, 2003, Chicoutimi, Québec

A szervezők néhány év alatt felkutatták és megszilárdították kapcsolatukat azokkal a bel- és külföldi akcióművészeti körökkel, amelyekhez ideológiailag és szakmailag tartozni kívántak: így a temesvári Zona Europa de Est (Ileana Pintilie) és a jászvásári Periferic (Matei Bejenaru); az érsekújvári Transart Communication (Juhász R. József és Németh Ilona); a lengyelországi Castle of Imagination (Wladislaw Kazmierczak) és Fort Sztuki (Artur Tajber); a japán NIPAF (Seiji Shimoda); a Québec-i RIAP (Richard Martel és a Le Lieu, Kortárs Művészeti Központ); a belfasti Catalyst Arts Csoport; vagy a kölni ASA European (Boris Nieslony). Mindezek mellett az Etna csoport tagjai maguk is valamennyien aktív performerek voltak, akik már a kilencvenes évek legelejétől kezdve számos romániai és európai

akcióművészeti fesztiválon vettek részt csoportként is, egyénileg is. Kezdetben inkább Kelet-Európában, így Békéscsabán, Érsekújváron, Budapesten léptek fel, 1995-től azonban már Vilniusba, Hullba és Londonba is meghívták őket; kialakultak a japán (1995) és kanadai (1996), később pedig mexikói, izraeli, finn, lengyel, sőt kisinyovi kapcsolatok is.¹²³



44. Ütő Gusztáv (Sepsiszentgyörgy), *Local-Global*, Blurr 7, 2009, Tel Aviv

A fenti rendezvényeken szerzett jelentős tapasztalat hatalmasat lendített az összetett „művész-szervező-kurátor”-szerepkör elsajátításán, többek közt az miatt is, mert a fent megemlített rendezvények zömét ugyancsak művészek szervezték, illetve szervezik a mai napig is.

Az AnnART egy roppant komplex feladatot vállalt azzal, hogy nemcsak arra törekedett, hogy meghonosítson Székelyföldön egy alapvetően szűk rétegeket vonzó műfajt, az akcióművészetet, hanem egymaga próbált meg óriási kulturális űröket pótolni: kortárs zenét, színházat felvonultatni, egyszerűen tágabban értelmezett „népművelési missziót” betölteni. Ezt a vállalatot hosszú távon természetesen lehetetlen volt tartani. A rendezvény alakulásának

¹²³ 1988 és 2010 között mindösszesen 20 akcióművész és 1 művészettörténész képviselte Erdélyt 3 kontinens 72 különböző helységében.

ívében jól megfigyelhető a kezdeti szakasz heroikus célkitűzéseinek fokozatos leépülése a társadalmi realitások mentén¹²⁴, amelynek egyik következménye volt a kései kiadásokban megfigyelhető elmozdulás a „tömeg”-től a „csoport” irányába, vagy ha úgy tetszik, a széles társadalmi rétegeket megszólító fesztivál-jellegtől a szakmai „ezoterikusság” irányába.¹²⁵ Míg a kilencvenes évek elején az akcióművészeti megmozdulásokat egy csaknem agresszív lendület jellemezte, a korábbi politikai témák direkt közönség előtti kényszeres boncolgatása, addig néhány év alatt a helyzet úgymond „normális” mederbe terelődött. 1999-re a műfaj kinevelte a saját érdeklődő publikumát, a törzsközönség és az előadók tulajdonképpen egy összeszokott csapatot alkottak. Nemcsak a hazai performerek zöme volt rendszeresen visszatérő vendége a fesztiválnak, de a külföldiek között is voltak olyanok, akik több alkalommal is ellátogattak a Szent Anna-tóhoz (lásd: Karen Rann, Dan McKereghan, Roddy Hunter vagy Gubis Mihály).

A fesztiválról megjelent kritikai írások tükrében levonhatjuk a következtetést, hogy az AnnART betöltötte hivatását, ezen belül is azt a sokat hangoztatott célkitűzését, hogy híd legyen Kelet és Nyugat között. Sikerült bekapcsolódnia a nemzetközi művészeti élet vérkeringésébe, és illetékessége szerinti lépéseket tenni a több évtizedes társadalmi izoláció felszámolására. Az AnnART fesztiválok tíz év alatt voltaképpen átírták a műfaj lehetséges történetét, kialakítva egy sajátos jelenséget, az akcióművészeti „hátvéd”-vonulatot, amelynek Erdélyben ma saját immanens fejlődéstörténete van. Székelyföldön több generációról elmondható, hogy performanszokon „szocializálódott” az AnnART, az Élő Téka¹²⁶ vetítések, és az Eruptio-sorozatok¹²⁷ révén, és kinevelődött egy közönség, amely nemcsak fogyasztója lett a műfajnak, hanem művelője, sőt esetenként szervezője is.¹²⁸

¹²⁴ A folyamatot jól érzékelteti a 96-tól észlelhető kritikai közöny. A sajtó érdektelensége kísérőjelensége annak, ahogy a kezdetben kuriózumnak számító mozgalom fokozatosan visszaminősül élő-művészeti rendezvényé, egy olyan „csak kulturális” tényezővé, amelynek valójában nincs közvetlen ráhatása a társadalmi folyamatokra.

¹²⁵ A fesztivál legutolsó kiadását már nem is az Anna-napi búcsúra időzítették, hanem az augusztusi napfogyatkozás időpontjára, éppen azzal a céllal, hogy elsősorban a performanszok iránt érdeklődő, szelektáltabb közönséget vonzzák a helyszínre. (Lásd: „A tizedik AnnART fesztivál: történelem, jelen, jövő.” Háromszéki Figyelő, 1999. augusztus 11-17, M. Szabó István interjúja Útő Gusztávval)

¹²⁶ *Élő Téka* Video Living Art Estek; 1996 és 2006 között az Etna Alapítvány által szervezett akcióművészeti videóestek, Útő Gusztáv vetítéses előadásorozata egy elsősorban középiskolásokból álló közönség számára

¹²⁷ Az Etna Alapítvány által szervezett Régióközi Akcióművészeti Találkozó; 2003 óta minden év októberében megrendezik Sepsiszentgyörgyön

¹²⁸ Ezek közt említhetjük meg a sepsiszentgyörgyi Művészeti Líceum diákjai, Kerezsi Nemere és Musát Arnold által szervezett *Performance Napokat* (1996 és 1997); a *Maybe I, II és III*, fiatal alkotók tárlata a sepsiszentgyörgyi Képtárban és a Magma kiállító térben, 2002, 2007 és 2012 szeptemberében <http://www.magma.maybe.ro/archive.php?id=111>

8. Példaképek, párhuzamok, kapcsolatok tegnap és ma

Visszatekintve, 1989 előtt a különböző kelet európai országokban más-más szinten és időben ugyan, de láthatóan beindult egy természetes ellenzéki magatartás a kötelező szocialista-realista művészettel szemben, amint ezt Erdélyben is nyomon követhettük. Lengyelországban kimagasló egyénisége az ellenálló típusú akcióművészeknek Jerzy Bereś (1930 – 2012) Krakkóban tevékenykedő szobrász és performer volt, valamint Jan Świdziński (1923 –) akcióművész és művészetelméleti gondolkodó, akit az "Art as Contextual Art" című írása tett igazán híressé. Az erdélyi akcióművészet fejlődésével párhuzamosan haladt Csehszlovákiában Milan Knížák (1940 –), aki 1967 és 1968 folyamán a "Tíz lecke" tervezetében fontos alapelveket fogalmazott meg az akcióművészet számára. Nagy hatással volt az erdélyi cselekményművészetre a jugoszláviai Marina Abramović (1946 –) tevékenysége, fiatal művésznők tekintették őt hosszabb-rövidebb ideig példaképüknek. A bécsi akcionisták is nagy hatást gyakoroltak Erdélyre, Antik Sándor kolozsvári művész 1986-os Nagyszébenben megvalósított akciója egyik idevonatkozó példa.

Fontos kapcsolatrendszer alakult ki – mindenféle korlátozás és román hatalmi tiltás ellenére – a magyarországi művészekkel a rendszerváltás előtt. Ebben a kontextusban Hajas Tibor (1946 – 1980) képzőművész, performer, költő alkotásai számítanak figyelmel követett életműnek. A Bukta Imre (1952 –) agrárművészeti cselekményei is elismert és hiteles műveknek bizonyultak, bár igazán nem akadtak követői Erdélyben. Ugyanakkor fiatal művészek – Veress Szabolcs és Cosmin Pop – lettek bevalottan a fe Lugossi László és Szirtes János művészpárost példaképnek elfogadó és a szürrealisztikus akciókat erdélyi szinten továbbéltető művészekké.

Románia más régióiban zajló, az erdélyi akcióművészethez rokonítható folyamatokra, törekvésekre – Bukarestet kivéve – nem található példa. Az akcióművészet műfaja teljes mértékben hiányzott az 1998-ban Matei Bejenaru által indított Periferic elnevezésű jászvásári (Moldva) rendezvénysorozatig. Tehát a különböző politikai korszakok szerinti összehasonlításra nincs mód, így az országon belül az erdélyi akcióművészetet elszigetelt

jelenségként kezeltem, illetve a környező országokra és nyugateurópára terjedő kapcsolatainkat említem a következőkben.

Az utóbbi húsz évben a világ több pontján működtek akcióművészeti „végvárok”. Kelet-Európában a Juhász R. József és Németh Ilona által szervezett Transart Communication, (Érsekújvár, Szlovákia); a Castle of Imagination Wladislaw Kazmierczak irányításával (Bytów, Lengyelország); a Perfórium, Kovács István szervezésében (Budapest, Magyarország); a Jutempus, Dziugas Katinas és Linas Liandzbergis vezetésével (Vilnius, Litvánia); a Fort Sztuki Artur Tajber szervezésében (Krakkó, Lengyelország); a Nenad Bogdanovic által irányított IMAF központ (Hódság, Szerbia); stb.



45. Ütő Gusztáv (Sepsiszentgyörgy), *Absence*, Full Nelson, 2000, Seattle

Nyugaton példaértékű Mike Stubbs Root Festival-ja (Hull, Anglia); a Catalyst Arts Center és csoport (Belfast, Észak-Írország); a Ventabren Art Contemporain Julien Blaine vezetésével (Ventabren, Franciaország); Boris Nieslony ASA European Központja (Köln, Németország); újabban pedig a skandináv államokban is teret hódít a műfaj, (lásd például a Jonas Stampe Live Action Göteborg eseményt, vagy az Irma Optimist Amorph'01 című rendezvényét Helsinkiben).

A tengeren túl Kanadában létezik erős fellegvára Richard Martel és a Le Lieu Kortárs Művészeti Központ révén; Dan McKereghan a Currency című rendezvényét, míg Jamie McMurry a Full Nelson nevűt működteti (Egyesült Államok, New York illetve Seattle);

Japánban pedig Shimoda Seiji NIPAF Fesztiválja tartja életben a műfajt. Ebbe a vonalba illeszkedik a sepsiszentgyörgyi Etna Alapítvány által szervezett, nemzetközi meghívottakkal dolgozó Eruptio – Régióközi Akcióművészeti Találkozó (2003 – 2012) is. E rendezvények közös vonása, hogy művészek látják el a szervezői és kurátori feladatokat is; az anyagi lehetőségekhez mérten részt vesznek egymás rendezvényein, egyfajta „szakmai családot” biztosítva egymás számára.



46. Sinéad O'Donnell (Északírország), *Lost in Transition*, Eruptio 7, 2009, Sepsiszentgyörgy

9. Tendenciák és összefoglaló

Az erdélyi akcióművészet aktív képviselőjeként, úgy alkotó művész minőségben, mint az események szervezője-, lebonyolítója-, dokumentátora-, esetenként krónikásaként elmondhatom, hogy a műfaj kivívta a neki járó társadalmi szerepet, befogadói fogadtatást, külföldi értékelést egyaránt.

A műfaj hozzájárult a kulturális identitás megőrzéséhez, fejlesztette az erdélyi magyar művészek külföldön történő megismerését. Az akcióművészeti alkotásokat rendezvényeken

mutatták be, mely alkalmakkal a világ jelentős képviselőivel találkozhatott az erdélyi művészetpártoló közönség. Külföldi szereplések alkalmával megismerhette az érdeklődő a jellegzetesen erdélyi tematikákat, tipikusan helyi cselekmények során.

Fokozatosan az 1990-es rendszerváltás után az erdélyi akcióművészet bekerült a műfaj nemzetközi ismertségi körökbe¹²⁹, az erdélyi akcióművészeti megnyilvánulásokat, rendezvényeket pedig jegyzik fontos kiadványokban¹³⁰.

Radikális, akár politikai üzenet közvetítőjeként is megvalósuló akcióművek vannak jelen napjainkban is a székelyföldi rendezvényeken (Tusványos, Telep, Iskola Másként, Tájémsztika Műhely, stb.) csatlakozva művészeti középiskolások is a kísérletezők csoportjához. Nem utolsó szempont a jövő akcióművész-nemzedék beavatásában, hogy a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetemen (Románia egyetlen magyar nyelven oktató képzőművészeti egyeteme 2002-től) elsőként – bár nem hivatalosan – akcióművészeti kurzust tartok másod- és harmadéves hallgatóknak, gyakorlatban pedig a PEN – Partiumi Egyetemi Napok keretén belül nyilvános egyperceseket mutatnak be évek óta a Főutcán hallgatóink.

A sepsiszentgyörgyi Plugor Sándor Művészeti Líceum végzős diákjai körében ismert a műfaj. Heti egyórás nemzetközi szintű akcióművészeti videó-dokumentumokat vetítettem és előadást tartottam (Élő Téka, 1996 és 2006 között) a műfaj legfontosabb képviselőiről. A Telep elnevezésű székelyföldi művészeti líceumoknak szervezett nyári alkotótáborok keretén belül az román oktatási rendszerben még nem tanított akcióművészet alapfogalmaival ismerkednek és gyakorlatával próbálkoznak előadásaim révén 1996 óta marosvásárhelyi, székelyudvarhelyi, csíkszeredai, sepsiszentgyörgyi és kézdivásárhelyi diákjaink.

Az utóbbi években Kalló Angéla a kolozsvári Művészeti és Formatervezési Egyetem fotóművészet tanára elindított akcióművészeti oktatást. Ennek eredményeként volt látható 2011 december 8-án az Insomnia kocsma mellett működő Galeria Soimii Patriei alternatív kiállítótérben egy 7+1 elnevezésű akcióorozat. A hallgatók és tanáruk különböző színekkel azonosulva valósították meg koncepcióikat beírva ezzel a műfaj jelenlétét hosszú szünet után a kolozsvári művészeti élet sokszínűségébe.

¹²⁹ <http://www.slideshare.net/Annie05/performance-art-context-presentation> (2012. április 10)

¹³⁰ <http://www.artpool.hu/Fluxusbibliography/Martel.html> (2012. április 10)

A műfaj jelenkori tendenciáinak részletes elemzésére nem térek ki e dolgozatban. Az akcióművészet kortárs művészeti szcénán elfoglalt státusával kapcsolatban annyit jegyeznek meg, hogy a hajdan avantgárd majd neoavantgárd címkékkal illetett műfaj ismét marginalizálódni látszik az utóbbi tíz év olyan óriási fordulatokat hozó művészeti életében, amelyek feltérképezésére lassan alkalmatlan az eddig használt deskriptív művészettörténeti nyelvezet. Mindazonáltal úgy látom, hogy az anakronizmus félelmétől, a létjogosultság komplexusától és a napi tendenciákkal való lépéstartás kényszere alól önmagát felszabadító akcióművészet, legalábbis jól „elvan” a rendkívüli pluralitással jellemezhető kortárs művészeti palettán. Mint olyan műfaj, amelynek sajátos formanyelve garantálja szubjektív tartalmak semmilyen más műfajban ugyanúgy ki nem fejezhető, egyedi expresszióját, immár a klasszikus műfajok közé felsorakozva várja önnön megújulását.

10. Képjegyzék

1. Ion Grigorescu, *Box*, 1977. Forrás: *Out of Actions*, Thames&Hudson, London, 1998. 309.
2. Andrei Cadere, *Zarándokbot*, hetvenes évek, forrás:
http://www.frieze.com/issue/review/andre_cadere/
3. Joseph Beuys és Mihai Olos a Dokumenta 6-on,
Forrás: <http://www.modernism.ro/2010/02/24/mihai-olos-la-galeria-de-arta-contemporana-a-muzeului-national-brukenthal/>
4. A Sigma Csoport tagjai, balról: Bertalan István, Elisei Rusu, Lucian Codreanu, Ioan Gaita, Doru Tulcan és Constantin Flondor. Forrás: http://ro.wikipedia.org/wiki/Grupul_Sigma
5. Bertalan István és Karen Kipphoff, *Zona 3*, Temesvár, 1999.
Forrás: http://www.zonafestival.ro/arhiv/kiphpf_4.htm
6. Constantin Flondor (Temesvár), *Felfújható struktúrák*, Sigma csoport, 1978
Forrás: http://www.constantin-flondor.com/index.php?p=lucrari&sub_id=29&lang=ro#
7. MAMŰ, *Tájrács II*, Vizeshalmok, 1981. Forrás: <http://www.mamu.hu/>
8. MAMŰ, *Memorial Bunuș*, Vizeshalmok, 1982. Forrás: <http://www.mamu.hu/>
9. MAMŰ, *Kapcsolat-teremtési akció*, Marosvásárhely, 1978. Forrás: <http://www.mamu.hu/>
10. Ana Lupas (Kolozsvár), *Nedves installáció*, Morgó, 1970. Forrás:
<http://www.eflux.com/shows/view/5599>
11. Boné Rudolf (Nagyvárad), *Gesztenye önarckép*, 1983. Forrás:
<http://www.modernism.ro/2010/09/18/galeria-plan-b-rudolf-bone/>
12. Ütő Gusztáv és barátai (Sepsiszentgyörgy), *Action79*, Kálnok, 1980. Fotó: Etna Archívum
13. Baász Imre és Szigeti Pálma, *Tájbeavatkozás*, Kakukkos-tető, 1986. Fotó: Etna Archívum
14. Baász Imre, *Röpcédula I*, Sepsiszentgyörgy, 1981. Fotó: Etna Archívum
15. Ütő Gusztáv, *Ajutor! Segítség! Hilfe!*, Sepsiszentgyörgy, 1987. Fotó: Etna Archívum
16. Bone Rudolf, *Zona 1*, Temesvár, 1993. Forrás: <http://www.zonafestival.ro/ro/index.htm>
17. Ütő Gusztáv (Sepsiszentgyörgy), *Methamorphosis Transylvaniae*, AnnART 1, Szent Anna-tó, 1991. Fotó: Etna Archívum
18. Szabó Zoltán Judóka és Schneller Mária (Marosvásárhely), *Ezoterikus gyakorlat*, AnnART 10, Szent Anna-tó, 1999. Fotó: Etna Archívum
19. Karen Rann (Anglia), *Kirajzolás / Berajzolás*, AnnART 8, Szent Anna-tó, 1998. Fotó: Etna Archívum

- 20 Baász Imre és Miklós Jolán (Sepsiszentgyörgy), *Ha nem adsz..., nem kapsz...*, AnnART 1, Szent Anna-tó, 1990. Fotó: Etna Archívum
21. Paul Ap.Davies (Cardiff), *Európa térkép*, AnnART 2, Szent Anna-tó, 1991. Fotó: Etna Archívum
22. Bob József (Marosvásárhely) és Damokos Csaba (Sepsiszentgyörgy), AnnART 2, 1991. Fotó: Európai Idő
23. Ütő Gusztáv, *Etna*, AnnART 2, Szent Anna-tó, 1991. Fotó: Etna Archívum
24. Teodor Graur (Bukarest), *Csillagok között*, AnnART 4, Szent Anna-tó, 1993. Fotó: Etna Archívum
25. Bartha Sándor (Arad), *In memoriam*, AnnART 3, Szent Anna-tó, 1992. Fotó: Etna Archívum
26. Pálffy Tibor és Pázmán Attila (Gyergyószentmiklós), *Szent Anna vendéglő*, AnnART 4, Szent Anna-tó, 1993. Fotó: Etna Archívum
27. Tatsumi Orimoto (Japán), *Bread man*, AnnART5 in/different Mediums, Sepsiszentgyörgy, 1994. Fotó: Etna Archívum
28. Veres Szabolcs és Cosmin Pop (Sepsiszentgyörgy, Kolozsvár), *Etna-Anna*, AnnART 6, Szent Anna-tó, 1995. Fotó: Etna Archívum
29. Jan Swidzinsky (Lengyelország), *Cliks, cliks, cliks*, AnnART 7, Szent Anna-tó, 1996. Fotó: Etna Archívum
- 30 Giovanni Fontana (Olaszország), *Variation sur un poème de tritan Tzara*, AnnART 8, Szent Anna-tó, 1997. Fotó: Etna Archívum
31. Adrian Guță (Bukarest) és Szücs György (Budapest), *A tournament for Giuliano de Medici*, AnnART 9, Szent Anna-tó, 1998. Fotó: Etna Archívum
32. Szücs György és Adrian Guță, *Correspondences*, AnnART 9, Szent Anna-tó, 1998. Fotó: Etna Archívum
33. Dan McKereghan (New York), *A handful of Air*, AnnART X, Szent Anna-tó, 1999. Fotó: Etna Archívum
34. Juhász R.József (Érsekújvár), *Vízválasztó*, AnnART X, Szent Anna-tó, 1999. Fotó: Etna Archívum
35. Damokos Csaba (Sepsiszentgyörgy), *Menekülés*, AnnART 1, Szent Anna-tó, 1990. Fotó: Etna Archívum

36. Elekes Károly (Budapest), *Cím nélkül*, AnnART 7, Szent Anna-tó, 1996. Fotó: Etna Archívum
37. Ütő Gusztáv és Kónya Réka (Sepsiszentgyörgy), *Transylvania*, AnnART 5, Szent Anna-tó, 1994. Fotó: Etna Archívum
38. Szabó Zoltán Judóka (Marosvásárhely), *Gyakorlat Szoláris Múzsához*, AnnART 7, Szent Anna-tó, 1996. Fotó: Etna Archívum
39. Bob József (Marosvásárhely), *Itt jó volt*, AnnART 3, Szent Anna-tó, 1992. Fotó: Etna Archívum
40. Ütő Gusztáv (Sepsiszentgyörgy), *Nyelv*, Kesher 2, New York, 2005. Fotó: Etna Archívum
41. Ütő Gusztáv és a Maybe 1 résztvevői (Sepsiszentgyörgy), *Állagmegóvás*, Sepsiszentgyörgy, 2003. Fotó: Etna Archívum
42. Etna Alternatív Művészeti Csoport (Sepsiszentgyörgy), *Rights for minorities*, Sepsiszentgyörgy, 1993. Fotó: Etna Archívum
43. Ütő Gusztáv, *Visa Trauma*, Chicoutimi, Québec, Trafic2ART, 2003. Fotó: Etna Archívum
44. Ütő Gusztáv, *Local-Global*, Blurr 7, Tel Aviv, 2009. Fotó: Etna Archívum
45. Ütő Gusztáv, *Absence*, Full Nelson, Seattle (USA), 2000. Fotó: Etna Archívum
46. Sinéad O'Donnell (Belfast), *Lost in Transition*, Eruptio 7, Sepsiszentgyörgy, 2009. Fotó: Etna Archívum

11. Függelék

11.1 Bartolomé Ferrando

AnnART 5. un Festival International de Performance

Roumanie, Bucarest direction Brasov dans la nuit vers Sf. Gheorghe. Des images dures, presque connues, répétées à chaque instant, en trainant la déconnaissance de la langue et redécouvrant la valeur des gestes comme moyen de communication.

Sf. Gheorghe. Pas une grande ville et très aimable. J'ai eu l'occasion de la parcourir à pied; de faire des cercles et de lignes sur le plan; de parler au marché aux gens avec mon petit dictionnaire roumain; de sentir la vitesse des choses, qui était entièrement une autre, plus calme et un peu plus amère.

Nous nous sommes déplacés le 25 juillet au lac St.Anne: un magnifique lac volcanique entouré de forêt, très suggèrent comme endroit pour des possibles interventions sur la nature. C'est là où on a commencé la pratique d'action du Festival, de laquelle j'aimerais faire mention de certaines pièces, comme celle de Karen Rann, à côté du lac, transformée en une espèce d'araignée humaine, attachée par sa ceinture avec des cordes mobilisés par quelques personnes du public qu'elle avait choisi. Lentement elle bougeait et se déplaçait toujours en rapport avec les tensions des fils tendus pris par le public. Interaction et participation réelle et pas forcée, bien appréciée de tout le monde.

Si on trouvait de la surprise dans différentes parties de la performance de Lee Sang Jin et Pan Yeun-hi, comme le fait du déplacement en roulant d'un sac de voyage contenant la performer, les traces laissés par des petites boules synthétiques qui échappaient de la valise, où l'introduction du performer dans l'eau et sa presque disparition entre et avec les boîtes de fumée-couleur qu'il portait, j'ai trouvé plus directe la pièce de Hong-O-Bong, en s'introduisant dans la surface, dans le dessin du monde entier, marqué en rouge, et plaçant le AIDS comme point central de réflexion de/sur sa pièce. Avec des déplacements bien coordonnés, Hong-O-Bong jouait entre la fragilité et la force, entre la fragilité et la destruction, entre la souplesse et la blessure.

Damokos Csaba, un des personnages plus actifs du Rencontre, montrait son idée d'action en deux parties. La première fut réalisée près du lac, habillé d'un plastic noir, entouré d'un public très hétérogène a qui invitait à lancer des pierres rouges sur un point précis de son corps montré comme diane. Son introduction dans le lac donna fin à cette partie de laquelle nous avons revu deux jours après les images en vidéo, déjà à Sf. Gheorge, accompagnées de l'image de son corps sur lequel on nous invitait à lancer de nouveaux des pierres rouges. Croisement réalité et double irréalité, avec cet espace de temps muet, noir, comme période de réflexion, d'écartement ou d'anéantissement de la première partie de sa pièce.

Mais j'aimerais aussi parler de Uto Gusztav et Konya Reka, porteurs une grande partie de l'organisation du Festival. J'ai aimé sa pièce. Une performance, presque un happening, dans lequel les récepteurs prenaient partie active dans l'action en mangeant des tranches de pain qui emportaient et montraient le mot *transylvanie* sur chacune d'elles. Une pièce rituelle d'identification collective, dans laquelle prenaient partie des éléments quotidiens, simples et nécessaires.

Je dirais aussi quelque mot sur la lutte de Bob Jozsef et son copain pour arriver à trouver une place dans la toilette placée dans la forêt, avec ses jambes bandées de photographies et empêchés de mouvement. Trouver une place dans la toilette en traînant des morceaux de mémoire avec eux. Parcours, déplacements et combat presque pour arriver, pour arriver a...

Le Festival continua le 28 juillet avec une grande exposition partagée et montrée dans des espaces différents. Étonnant l'intérêt des personnes qui allaient la visiter. Un public énorme, curieux, qui prenait tout l'espace que les dessins, peintures, objets et installations laissaient. Des pièces de beaucoup d'intérêt mélangées avec d'autres qui ne m'attiraient pas du tout. Une énorme exposition internationale avec 210 artistes de 28 pays. Remarquables installations et objets roumains et hongroises, surtout quelques uns où sa conception circulaire, les recherches de montage réel-irréel, ou les variations sur l'accumulation, le déchet ou la différence, se montraient et démontraient clairement.

Nous avons observé le 29, entre d'autres actions, une lutte entre deux voitures représentant la Roumanie et l'Allemagne, réalisée par Theodor Graur et Olimpiu Bandalac; la promenade dans les rues de Sf.Gheorge de Tatsumi Orimoto avec des pains sur sa tête et son corps; la mise en scène dans le cimetière, rues de la ville et théâtre de Sf. George, d'une partie du

Finnegans Wake de Joyce, admirablement travaillé et bien joué, plus près du théâtre ouvert que de la performance, avec une vraie participation du public et beaucoup de moments de joie et de dérision, réalisé par le groupe de Scotland, Process Ten. Nous avons entendu aussi des concerts de musique ouverte de József Pap et Bathu Carmen, sans oublier l'instrument énorme en bois et cordes, placé et joué dans la rue par Márkus János et Tower Harp, juste en face de la Galerie, laquelle physiquement prenait partie de l'instrument et de l'alternative musique produite. Nous avons vu la pièce sans titre réalisé dans un jardin par Fumiko Takahashi, dans laquelle on trouvait une correspondance plastique entre le positif et le négatif de son installation naturelle. Nous avons suivi la gestualité précise d'Hiloco Nagatomo, tout en peignant des papier japonais avec de l'encre faite sur place et des instruments non précises; et, finalement, pour en finir avec ce court commentaire sur le Festival roumain, duquel j'ai essayé de souligner les pièces les plus attirantes, faire mention de la performance de Seiji Shimoda "What is the enemy": une pièce entre la tension et l'équilibre; une pièce dans laquelle Shimoda jouait à nouveaux dans/sur les limites, comme nous avons eu l'occasion de l'observer dans une autre action; une pièce faite avec la pointe des pieds et des mains; une pièce de parcours, tout en retournant et répétant le même parcours d'une autre manière, avec une autre musique, avec des éléments simples, très simples, et d'une énorme suggestion de lecture; enfin, une vraie performance construite à l'intérieur de la Transylvanie, à l'occasion d'un Festival que mérite d'être connu. Je remercie avec ces mots aux organisateurs et à tout le monde qui l'on fait possible.

(Article publié dans la revue INTER n° 62. Été 1995, pp. 74 et 75)

10.2 Adrian Guță

Remember *AnnART*

Nu înțeleg de ce pentru unii anii '90 reprezintă *the dark age* a unei tranziții ezitante (în România). Eu păstrez în amintire acea perioadă asociată unei dinamici, unei efervescente remarcabile. În viața artistică și nu numai. Dacă vorbim de viața artistică, despre apariția unor instituții alternative la cele oficiale, a unor inițiative private, mi se pare că unul din reperele esențiale a fost întemeierea Festivalului de *performance AnnART*, inițiat de Baász Imre și dus mai departe, după moartea acestuia în 1991, de către Űtő Gusztáv, până la împlinirea a zece ediții, în 1999.

Textul de față reprezintă un punct de vedere personal cu privire la ceea ce îndrăznesc să numesc *fenomenul AnnART*. El mi-a deschis ochii, prin “întâlniri de gradul trei”, asupra acestui domeniu, *viu (live art)*, al artei alternative - iar în prima parte a deceniului X al secolului trecut, *performance art* era încă, la noi, de fapt, cel puțin la nivelul receptării, un exemplu de artă alternativă (publicul, mass media o cunoșteau prea puțin), chiar dacă însăși existența unei manifestări periodice precum cea despre care vorbim aducea garanția situării în normalitate, după 1989, a acestei modalități de exprimare artistică, și confirma ieșirea ei din condiția *underground*, politic determinată.

În preajma Lacului Sfânta Ana, în cele câteva zile cât dura de fiecare dată festivalul, așadar în unitatea de timp și de loc, simțurile și intelectul receptau acțiunile, îi cunoșteam sau îi regăseam ca oameni pe autorii lor. Comunicarea, la nivel afectiv și ideatic, era o miză și o împlinire (sau nu) a *performance*-urilor din programul fiecărei zile - de la ediția a IX-a, a apărut și o *secțiune deschisă*. Comunicarea se producea însă, în comunitatea de artiști, critici, receptori avizați sau în formare, și înainte de sau după suita acțiunilor; unul din stimulenți era focul de seară/noapte în jurul căruia ne adunam și făceam să circule cuvintele, muzica, amintirile și reflecțiile împărtășite.

AnnART este un reper “verde” pe harta festivalurilor internaționale de *performance*: edițiile sale au avut loc în peisajul fascinant pe care îl personalizează mai ales lacul vulcanic Sfânta Ana, doar în 1994 o parte din acțiuni desfășurându-se și în orașul Sfântu Gheorghe, asta și datorită faptului că acea a V-a ediție a coincis cu deschiderea expoziției *Medium 3*. Componenta ecologistă a devenit chiar una programatică, solicitându-se artiștilor invitați să

facă apel la tehnologie avansată în cât mai mică măsură. Așa încât aprofundarea dialogului cu natura, transformarea ei în partener, punerea în valoare a structurilor, frumuseții, valorilor sale simbolice, au fost integrate de mai mulți autori în demersurile lor. Pământul și apa, iarba și copacii ca elemente vitale, chiar soarele și ploaia puteau să devină nu doar *background* pentru desfășurarea acțiunilor, ci și componente active ale discursului artistic.

Refacerea legăturilor cu natura întru purificarea existenței noastre de fiecare zi dar și pentru reactivarea unui orizont spiritual de care omul modern s-a îndepărtat, a reprezentat una dintre direcțiile ideatice explorate în cadrul *AnnART*. Să adăugăm problematizarea identității, în mai multe variante, comentariul critic, cu mijloace specifice, al unor chestiuni din registrul politic, al unor aspecte ale globalizării, atragerea atenției asupra necesității ocrotirii patrimoniului cultural și de civilizație al umanității... Unele intervenții reactivau mituri, altele pledau pentru libertatea și directetea exprimării.

Gestul simplu, expresivitatea corpului în mișcare, sau construcția conceptuală accentuând importanța textului rostit ori scris, complementaritatea, în alte situații, a acestor modalități de structurare a ideii-mesaj, adaosul altor elemente-semnal vizuale și semantice, alcătuiau registrul de comunicare al autorilor de *performance*.

Live art atrage și prin dimensiunea ei ritualică, adesea prezentă. Artistul acționează într-un spațiu pe care îl particularizează spiritual, delimitându-l astfel de cel comun. Conferă un anumit ritm gesturilor sale, *oficiază* actul artistic. Publicul avizat respectă comportamental consecințele acestor caracteristici și intră în spațiul de acțiune al artistului doar dacă primește semnalul unei dorite interactivități. Am învățat toate acestea fiind prezent, ca observator și comentator, la câteva dintre edițiile *AnnART*.

Mai multe nume cunoscute pe plan internațional, din *performance art*, au participat la festivalul organizat în zona lacului Sfânta Ana. S-au întâlnit aici artiști din numeroase țări, de pe continente diferite - îi amintesc pe Alastair MacLennan, Andre Stitt, Roddy Hunter, Roi Vaara, Szirtes János, Richard Martel, Bartolomé Ferrando, Irma Optimist, Pawel Kwasniewski, Boris Nieslony, Arthur Tajber, Dan McKereghan, Julie Bacon, Seiji Shimoda, Nenad Bogdanović, Elekes Károly, Julien Blaine, Pia Lindman, Markus Hensler, Valentin Torrens. Cei mai importanți artiști din România care au recurs la acest mod de exprimare în anii '90 au putut fi văzuți în acțiune la *AnnART* - îi menționez, dintre ei, pe: Ion Grigorescu, Teodor Graur, Bartha Sándor, Bob József, Olimpiu Bandalac, grupul Etna, grupul Euroartist București, Dan Perjovschi, Alexandru Antik, Szabó Zoltán (Judóka), Cosmin Paulescu,

Cosmin Pop, Veres Szabolcs, Cati Orbulescu, și, *last but not least*, Ütő Gusztáv & Kónya Réka.

Câțiva critici de artă români s-au apropiat în acei ani de această formă de artă alternativă, au fost martori și comentatori ai “verilor cu *performance*” de la Lacul Sfânta Ana (pentru unii preocuparea pentru *live art* s-a dovedit a fi de lungă durată). Mă gândesc la Ileana Pintilie, Horea Avram, Raluca Olga Dumitru, și, cu voia dumneavoastră, subsemnatul. De asemenea, îmi face plăcere să amintesc de prezența unui coleg de breaslă din Budapesta: Szücs György. Mai mult, la ediția a IX-a a festivalului, răspunzând amândoi favorabil îndemnului lansat de Ütő Gusztáv, Szücs Gyury și cu mine am pus fiecare la cale câte un *performance* și le-am înfăptuit împreună pe amândouă. A fost ca o împlinire a unei evoluții, poate firești, de la statutul exersat pe parcursul câtorva ediții, de observator supus dinamicii relației între obiectivitate (necesară reflecției scrise) și subiectivitatea receptării afective, la acela de actant - am făcut așadar saltul de la marginea evenimentelor în mijlocul lor, la *AnnART*. De fapt, nu era prima dată când eu practicam acționismul: “intrasem în arenă” și în 1996, când, în deschiderea unei expoziții personale a lui Alexandru Antik la Centrul Cultural al Ungariei la București, în loc să pronunț un discurs introductiv, am realizat un *performance* împreună cu artistul.

Indubitabil, *AnnART* ocupă un loc important în ansamblul artei din România ultimelor două decenii, nu numai în istoria *performance art*-ei locale. Acest festival a jucat un rol apreciabil și în integrarea noastră în circuitul artistic internațional, merit pe care îl au și alte manifestări, precum *Zona* (Timișoara), *Periferic* (Iași), *Bienala Tinerilor Artiști* (București), *Bienala București*. A creat legături artistice și prietenii valabile până astăzi.

Bucuresti, 2011.05.13

10.3 Seiji Shimoda (Artist, Director of NIPAF)

I learned a lot from AnnART Festival

It was 1994, I participated the festival AnnART in Transylvania. In 1992, I met Uto Gusztav in the festival of Nove Zamky in Slovakia. After received his invitation letter, I decided to go there with 2 Korean artists and 2 Japanese artists, on the way after the festival in Poland.

It was my first visiting to Romania and still I could not go there again since then. But I remembered many things well. I still remembered how we could reach there by train from airport in Bucharest. I still remembered how I felt many things during my stay there.

We took the train from Bucharest to the festival's nearest station, then we took taxi to the festival place in the night. It was so cold in the night even August, because high land. Local artists built big fire in Ann lake side. There were no running water and electricity, but local artists had enough hospitality. I remembered some local artists gave us simple foods and strong spirits. There were many small tents for us to sleep.

The following day morning, the festival did started. There were so many audience. It was incredible scene. Artists decide their own location for performance, then audience followed artist one by one. What's a fantastic festival! I was so surprised. I sometimes sigh how rich condition this festival was. There were nothing but surely performance art existed.

Unfortunately I did not make my performance at lake side, only in the town after going down from Ann Lake. I remembered that I promised I would be back again, but unfortunately in August air ticket was always so high from Japan, then I could not keep my promise until now.

But I was influenced a lot from this festival. I started NIPAF (Nippon International Performance Art Festival) since 1993. Then I started mountain schedule in NIPAF since 1996 summer. Since then we always have some days schedule in mountain in Nagano city until now. Because I wanted to imitate some points of Ann Art attitude. I wanted to make NIPAF as Ann Art style which express that "we don't need anything, but performance art".

It is so big difference exist the life in Transylvania and Japan. But as artist and as organizer, I believe our believe is really similar. I really thankful you gave such rich a opportunity for me.

After big earthquake, tsunami and nuclear plant accident happened in this year 3.11, I received so many e-mails which worried about us from the world. It's including Uto Gusztav's. He wrote that if we need, he welcome our coming to his town.

Now we faced so serious and so big disaster and crisis in Japan. But fortunately we still can live here and also we never give up to keep continue NIPAF, even so hard economical condition which started since few years ago. One of the reason why we never give up, is surely because the good memory of AnnART is still alive strongly in the bottom of my heart.

Still one of my dream is going again to the restaurant bar named the sound of wind and drink beer again with local artists there.

3.22.2011

10.4 Szücs György

Körkörös védelem

A Szent Anna-tórol és egyebekről

Amikor Boris Nieslony performanszművész és Gerhard Dirmoser filozófus az 1990-es évek második felében, hosszas előmunkálatok után elkezdtek összeépíteni az általuk *Performance–Art Kontext*-nek nevezett térkép vagy diagram elemeit, maguk is tisztában voltak azzal, hogy csupán egy pillanatnyi állapotot rögzíthetnek, még akkor is, ha a korábbi évtizedek meghatározó eseményeinek, szereplőinek, központjainak mindegyikét igyekeztek beledolgozni a rendszerbe.¹³¹ A figyelmes szemlélő, valójában a ténylegesen kézi nagyítót használni kényszerülő kutató, aki e makrokozmosz részletes csillagtérképén el szeretne igazodni, elsősorban ismerős neveket keres, hiszen a körkörös, egyre bővíthető és bővítendő rendszer egyes elemei mégiscsak a konkrét ismeretek alapján értelmezhetőek. Jelen esetben a „figyelmes szemlélő”, a Szent Anna-tónál rendezett performansz-fesztiválok gyakori résztvevője saját szubjektív emlékeit a higgadt, távolságtartó elemző szemével próbálja láttatni, aki évtizedes távlatból – egyáltalán nem könnyen – valamiféle művészettörténeti értékelést, esetleg nemzedéki tanulságot igyekszik megfogalmazni az utókor számára. Boris Nieslony mellett, aki 1996-ban a 7. AnnART fesztiválon szerepelt, örömmel fedezzük fel a diagramon a Szent Anna-tó „hírességeit”, a svájci Markus Henslert, a japán Yasunori Shiobarát, Tatsumi Orimotoót, a francia Julien Blaine-t, a katalán Bartolomé Ferrandót, a skót Alastair McLennant, a magyarok közül Kántor Istvánt (Monty Cantsin), Szemző Tibort vagy a Sepsiszentgyörgyről elszármazott Márkus Barbarossa Jánost. Nyilvánvaló, hogy az asztalnyi méretű, vizuálisan egy gazdag felületű grafika benyomását keltő performansz-univerzumot minden évben újabb és újabb adatokkal teleírt fóliákkal kellene letakarni ahhoz, hogy a művészek folyamatos aktivitását valamelyest követni lehessen: Nieslony és az E.P.I. Zentrum munkatársai talán meg is teszik.

Fontos mozzanat, hogy a művész szervezőként, kurátorként is megjelenhet a Nieslony-féle struktúrában: Juhász R. József (Szlovákia) és Artpool–Galántai György (Magyarország), vagy egy hasábbal odébb: Űtő Gusztáv & Kónya Réka (Románia). Az 1991-ben, a 2. AnnART

¹³¹ Boris Nieslony–Gerhard Dirmoser: *Performance–Art Kontext*. Magyar Műhely, 2002/3. (122.) sz.

performance fesztiválon alakult meg az Etna Alternatív Művészeti Csoport¹³², amelynek már indulásakor – talán szükségszerűen – szembe kellett néznie azzal a ténnyel, amit a konceptuális vagy performansz-típusú megnyilvánulások indikálnak: a mű = a mű dokumentációja. (Az 1991. október 25-én kelt Alapító Okiratban külön szakaszban fogalmazták meg a leendő dokumentációs központ működési feltételeit.) A műfajból következik tehát, hogy ez a dokumentáció akarva-akaratlanul, szinte automatikusan egy tanulmányozható, kutatható archívummá válik, de amely pusztán létevel szűkebb vagy tágabb vonzáskörzetében további művészeti megnyilvánulásokat is gerjeszthet.¹³³ Az egyik minta az 1980-as évektől létező, hivatalosan 1992-től működő budapesti Artpool Művészetkutató Központ lehetett, amely olyan „aktív archívumként” definiálja magát, ahol nemcsak történeti dokumentumokat (konceptuális művészet, mail art, Fluxus stb.) gyűjtenek, hanem a különféle jelen idejű események dokumentálásával gyarapítják a kollekciót, egyszersmind művészeti javaslataikkal hozzászólnak a világ változásaihoz, s igyekeznek aktívan befolyásolni a közvéleményt. Ezzel persze az AnnART esetében is elindul egy muzeologizálódási folyamat, hiszen a katalógusokon, a fotókon és a videókon túl például a meghívók, a nyomtatványok, az emblémás pólók, névjegyek és más tárgyak később éppúgy alkotóelemei lehetnek egy installációnak, mint egy hagyományos, művészettörténeti kiállítási tárlónak. Itt lenne a helye a jellegzetes formájú sáornak (tervezte Benczédi Sándor építész) és az oly sok esőt, napsütést látott, vászonra festett térképnek, amelyen kis zászlócskákkal jelölték meg az egyes akciók színhelyeit. Emellett az egyéni „gyűjtemények” féltett darabjai, leletei közé is bekerültek például Maruyama Yoshiko égszínkéi, feliratos selyemzászlói (AnnArt 8, 1998), sőt az 1999-es napfogyatkozásnál használt papírszemüvegek.

A nyaranta lezajló Szent Anna-tavi performansz-fesztiváloknak, illetve a három évente megrendezett, hozzá szervesen kapcsolódó szentgyörgyi Médium-bemutatóknak viszonylag könnyen meghatározhatóak a határdátumai, legjelentősebb eseményei, megnevezhetőek a résztvevői, de a konkrét történet, a lekerekíthető évtized egy olyan radikálisan átalakuló, de súlyos beidegződésekkel terhelt, széthulló intézmények romjaival szegélyezett történelmi korszakot fog át, amelynek az elején az egységesülő világban, a „nyitott társadalom”-ban, a művészet megváltó erejében való hit munkál, a másik végén pedig az illúziók fokozatos leépülése figyelhető meg. Az egész régióra érvényesek Angel Judit megállapításai: „A román

¹³² Tagjai: Baász Imre (posztumusz), Bob József, Damokos Csaba, Fazakas Gyula, Pethő Barna, Miklósi Dénes, Szigeti B. Pálma, Útő Gusztáv, Paul Davies

¹³³ <http://www.actio-ts.ro/hun/dokumentacios.html>

kultúra és kortárs művészet felől nézve a '80-as évekből a '90-es évekbe vezető folyamatokat, egy térben és időben elhatárolt, zárt rendszerből egy nyitott, de strukturálatlan rendszerbe történő átmenetet lehet látni. Míg 1989 előtt a kultúra a nemzeti identitás megőrzésének szempontjából egy létfontosságú pozíciót foglalt el, a decemberi forradalom és az azt követő társadalmi-politikai, gazdasági változások közepette, a kultúra légiüres térbe került, az új intézményi struktúrák csak nagyon lassan és nehézkesen kezdtek kialakulni.”¹³⁴

1990 körül a legkülönfélébb fórumokon természetesen még nagyobb hangsúlyt kapott az eddig elzárt terület/régió öndefiníciós igénye, amelyet olyan jelképes címadások is jeleznek, mint az 1990-ben induló lapok között az Újvárossy László tervezte *Kelet–Nyugat* (Nagyvárad) vagy a Baász Imre logójával megjelenő *Európai Idő* (Sepsiszentgyörgy). 1989-ben a közvetlen előzményekhez sorolható a Századvég folyóirat *Kell-e nekünk Közép-Európa?* alcímmel megjelenő különszáma, amelyben alapvető tanulmányok és hozzászólások (Czesław Miłosz, Milan Kundera, Jozsif Brodskij, Emil Cioran stb.) mellett a legjelentősebb magyar társadalomkutatók válaszoltak a Közép-Európa fogalmára, az európai modellben való lehetséges helyére és az átalakulások stratégiájára vonatkozó kérdésekre. Ehhez a vonulathoz kapcsolható az a kérdőív, amelyet Beke László és Pataki Gábor szerkesztettek, s ahol szintén a földrajzi-kulturális meghatározás, a tradíció és progresszió viszonya, a szorosabb együttműködések talaján kialakítható közös vizuális nyelv problémái álltak a középpontban.¹³⁵ A beérkezett válaszokból és „vizuális munkákból” egy önálló kötetet szerkesztettek volna, ez azonban nem sikerült, így a kérdéscsoport megmaradt kordokumentumnak, a szerzők bibliográfiájában feltüntethető, sajátos esszétörredéknek. A meg nem valósult, akkor cseppet sem illuzórikusnak tekinthető tervek között Chikán Bálin egy „kelet-európai vonat” indítását vetette fel, emellett egy regionális folyóiratot próbált létrehozni, amelynek 1993-ban végül csak a „nulladik” próbaszáma jelenhetett meg. (Chikán Bálint főszerkesztőt Pataki Gábor és Sebők Zoltán segítették munkájában, a szerkesztőség tagjaként szerepelt Călin Dan is.)

A kulturális és földrajzi identitás keresésének gyötrő jelentkezésére némi gyógyírként hatott a posztmodern diskurzus folytatásának immár a keleti régióra is szabadon vonatkoztatható

¹³⁴ Angel Judit: 1989: Fordulópont a romániai művészetben és társadalomban. Doktori disszertáció. ELTE BTK, Budapest, 2008. 30.

¹³⁵ Beke László–Pataki Gábor: Kelet-európai kérdőív-tervezet kelet-európai művészek, művészettörténészek és gondolkodók számára. In: Sub minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára. ELTE, Budapest, 1989. 381–384. Újraközölve: Beke László: Művészet/Elmélet. Tanulmányok 1970–1991. Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia, Budapest, 1994. 268–274.

lehetősége. A Beke–Pataki-féle kérdőív egyik kérdése is így hangzott: „Új megvilágításba helyezi-e a posztmodernista regionalizmus-koncepció mindezeket a kérdéseket?”¹³⁶ Kétségtelen, hogy a hagyományos centrum–periféria, nemzeti–nemzetközi stb. dichotomikus kérdésfelvetés meghaladásához jelentős mértékben hozzájárult a posztmodern számos elméleti kapaszkodót kínáló, a képzőművészet számára felszabadító erővel bíró jelenléte, amely többek között éppen a regionális nézőpont bevezetésével, a kulturális hálózatok természetes felvetésével járult hozzá a korábban perifériának tekintett országok világművészetbe való integrálásához.¹³⁷ Akár a kérdésre adott egyik visszhangnak is tekinthetjük, valójában a keleti blokk, az egykori szovjet érdekszféra széthullása után mindkét európai térfélen megnövekedett érdeklődés eredménye a Bonnban, 1994-ben megrendezett *Europa Europa. Az avantgárd évszázada Közép- és Kelet Európában* című kiállítás, melynek egyik főkurátora Ryszard Stanisławski, a Muzeum Sztuki Łódź igazgatója volt (magyar részről Beke László működött közre). A rendezők fő feladatuknak azt tekintették, hogy bemutassák, mit adott hozzá a keleti régió Nyugat-Európa modern kori művészetéhez a képzőművészetek, az építészet, a zene, a fotó, a színház stb. területén. A 20. század második feléből a témánk szempontjából fontos alkotók közül Tadeusz Kantor, Magdalena Abakanowicz, Ana Lupaș, Marina Abramović, Hajas Tibor kapott helyet az impozáns kiállításban és a katalógusban.

Egy tágabb, kultúrtörténeti kontextusba helyezve a kérdést, a Szent Anna-tónál a városból való kivonulás gesztusával, a természettel való eggyé válás megtapasztalásával, a hétköznapi érvényes szabályok és konvenciók elutasításával szükségképpen egyfajta romantikus attitűd¹³⁸ színezte át a korábban akár urbánus környezetben is bemutatott performanszokat. A helyszín ezért leginkább a spirituális–materiális összefüggések felmutatásának kedvezett: a táji környezetre hangolt műveletek egy csoportjában a „vertikális elmozdulás” egyik meghatározó technikájává a sír, a lövészárkok, a kráter stb. konnotációjával megtámogatott gödörásás vált (Ütő Gusztáv, 1991; Ion Grigorescu, 1996), másrészt az átszellemített, olykor ironikus megközelítésben a repülés vágya és lehetetlensége kapott hangsúlyt (Baji Miklós Zoltán; Damokos Csaba, 1993). A közönség oldaláról az egyéni

¹³⁶ Beke László i.m. 270.

¹³⁷ Ld. ehhez: Magda Cârneli: Another Image of Eastern Europe. Paper presented at the international symposium "Art and Ideology: Central and Eastern Europe since 1945", Bucharest, 1992. *Revue roumaine d'histoire de l'art. Serie Beaux-Arts. Tome XXX*, 1993. 41–49.

¹³⁸ A továbbélő romantikus életérzéshez, a művész megváltozott szerepéhez, a művészeti határátlépésekhez ld. Maarten Doorman inspiratív művét: *A romantikus rend*. Typotex, Budapest, 2006.

esztétikai élvezetek, a lecsupaszított „tisza” munkák azóta is emlékezetes élménye (Karen Rann *Megkötések nélkül*, 1994), vagy a művészettörténész szakember számára ritkán bekövetkező torokszorító katarzis (Catherine Waller és Kate Ellis *Mother/Fatha*, 1998) mellett különösen azok a direkt vagy metaforikus munkák voltak izgalmasak, amelyek a geoföldrajzi, vallási, kulturális helyzetre kérdeztek rá, s a *kelet* és a *nyugat* közötti átmenet megjelenítését, a hol kiterjedő, hol beszűkülő földrajzi és szellemi tér megidézését választották témájukul. A pogány-keresztény helyszín újraszentelésére, megjelölésére, egyáltalán a művész „itt és most” jelenlétének hitelesítésére magától értetődően kínálkozott a keresztforma, melynek használata lehetett spirituális-meditatív, mint a marosvásárhelyi Szabó Zoltán Judoka *Ezoterikus gyakorlata* (1999), amikor segítőtársaival egy geometrikus keresztalakzatot úszatott meg a tó felszínén. Az individuális-provokatív „neoizmus” képviselője, Kántor István a közönség egy részének felszisszenésére saját vérével fröccsentette a kápolna külső szentélyfalára: a gesztus éppúgy tekinthető az egyéni áldozat szimbólumának, mint a tradíciókat tagadó, blaszfémikus magatartás kifejezésének (*Szent Anna (tó) orákulum*, 1995). A művész másnap ingyenes hajnyírást vállalt, s vállalkozók tarkóját vöröskeresztes rajzokkal dedikálta. A Yasunori Shiobara–Yean-ette Betts páros pedig alkalomszülte ötletként a fára festett, vörös turistajelzést is felhasznált a tájfotóinál. (*Tanulmányok*, 1999). A regionalitás, egyszersmind az eltérő nemzeti, nyelvi, kulturális hagyományokkal rendelkező résztvevők számára más és mást jelentő történeti-politikai szituáció egyik gyakorlatban érlelt metaforájaként funkcionált a már említett – sajnos elpusztult – információhordozó térkép. Ütő Gusztáv „festményét” ténylegesen 1996-ban Cosmin Pop és Veress Szabolcs avatta művé, játékos-ironikus módon, szó szerint alámerülve keltettek hullámokat a vásznon – „Segítség, cápák!” –, majd imitálták a füstölgő vulkánt is (Etna).¹³⁹ Hasonlóképpen ironikus megközelítést alkalmazott Olimpiu Bandalac, az egyik „euroartist București”, aki a legkülönbélebb technikákkal elkészített Románia-képsorozatát fejlesztette tovább az 1994-ben bemutatott *Románia eladó* című performanszában, ahol a tó vizébe merített, hal formájában jól érvényesülő ország-sziluet és a fa tetejéről hangosbeszélőn kiabáló művész látványa nagy sikert aratott.

¹³⁹ A „szellemi kartográfia” mint avantgárd megközelítési módról tartott előadást Želimir Košćević 1998-ban Budapesten. In: Találkozások Kelet-Európában. A kortárs művészet és műkritika eszméi, témái, módszerei és problémái. Szerk.: Keserü Katalin. MAOE, Budapest, 1996. 56–58. A következő két évben egy átfogó kiállítás-sorozat zajlott Zágráb, Varsó, Budapest és Malibor útvonalon. Katalógusa: Cartographers: Geo-gnostic Projection for the 21st Century. Ed. Želimir Košćević. Zagreb etc. 1997–1998. A térképhasználat Ütő Gusztáv életművében is nagy szerepet játszott. Dokumentuma: Térkép–harta–Karte–map. Kiállítási katalógus. Sepsiszentgyörgy, 1994

Ezek a performanszok nem elszigetelt jelenségként zajlottak le az AnnART rendezvényein, hiszen a Kelet- és/vagy a Nyugat-Európához való tartozás felvetése, a múlthoz való reflektív viszony Románia számos művésznének repertoárjában domináns szerepet kapott; ezeket a műveket vagy dokumentációjukat azután több helyszínen is bemutatták. A bukaresti subREAL csoport (Călin Dan, Iosif Kiraly, Dan Mihălițianu) 1990 augusztusában a Ceaușescu-korszak megalomán építményéhez, a Nép Házához vezető Szocializmus Győzelme sugárutat *East–West Avenue*-nak keresztelte át, egyszersmind emléket állítva az építkezéseken dolgozóknak.¹⁴⁰ Szintén a meghaladott múltat és a jelen választását emblematizálta Ütő Gusztáv a budavári Fortuna Galériában, 1991 novemberében. A művész „...escu” sarokjelzetes, eltorzított, de mindenki számára felismerhető vezér-arcképek alatt fekvő, széttárt karral kötötte össze a festett W, illetve sáros masszából gyúrt E betűket. Dan Perjovschi 1993-ban a temesvári *Kelet-Európa Zóna* nemzetközi performansz-fesztiválon a Románia szót tetováltatta a vállára.¹⁴¹ Teodor Graur, a másik „euroartist București” ugyanekkor a Nyugattal való kommunikáció lehetetlenségét jelenítette meg az *Európából beszélve Európához* című performanszában, ennek keretében egy vasketrecben folyamatosan csatornákat váltva próbált a rádión keresztül üzeni: „halló, itt én beszélek... hallja valaki?”¹⁴² Visszatekintve erre a korszakra tanulságos vasfüggönyön inneni jelenségként érzékelhető, hogy egyszerre, egyidőben találkozhattunk az addig részben csak olvasmányokból ismert kapitalista, demokratikus, globalizációs stb. viselkedési formákkal, intézményekkel, mechanizmusokkal, illetve mindezek kritikájával, tehát az új korszak fény- és árnyoldalaival. Ennek nyugat-európai prezentációja a Szent Anna-tónál is megszületett: Bartolomé Ferrando 1994-ben a véletlenszerű híreket hallgatva – „A románok ingyen beszélhetnek a nyugatiakkal” – forró homokban sütögette meg a rádiókészülékét, mely kétségtelenül egyértelmű gesztust a következő évben azután nyílt tűz mellett borozgatva egy földgömbbel ismételte meg.

Az évtized végére nyilvánvalóvá vált az a tény, amellyel az első esztendők felszabadult lelkesedésében még kevesen számoltak: az elnyert szabadságnak magas ára lesz. Ma már tisztán látjuk, hogy a „kalandvágyból” itthon maradt művészek számára a nyugat-európai

¹⁴⁰ Angel i.m. 85.

¹⁴¹ Festival de performance zona Europa de Est. Catalog. Szerk.: Ileana Pintilie, Sorin Vreme, Ioan Șandru. Timișoara, 1993. 49. A fesztiválon az AnnART résztvevői közül többen is szerepeltek: Ion Grigorescu, Bartha Sándor, Gubis Mihály, Ütő Gusztáv–Kónya Réka, Juhász R. József, Teodor Graur, Bukta Imre, Szirtes János–feLugossy László, Kovács István stb.

¹⁴² Ui. 29.

utazásokkal, szorosabb kapcsolatok kiépítésével megteremtődött a lehetőség az internacionális kortárs művészethez való csatlakozásra. A határok átjárhatósága révén jó pár évig az egzotikusnak számító kelet-európaiak minden fesztiválon szeretettel látott vendégek voltak, hasonlóképpen, s akkor nem is tűnt abszurdnak, léphetett fel 1995 tavaszán Székelyudvarhelyen Tatsumi Orimoto világot járt *Kenyérmber*-produkciójával. Ugyanakkor a korábban mégoly szokatlannak, kísérletinek vagy provokatívnak tekintett művészeti megnyilvánulások elvesztvén közvetlen politikai-társadalmi hatásukat, lényegében tét nélkülivé, már-már súlytalanná váltak, s visszaszorultak a szűken vett kortárs művészet és az esztétikum terebélyébe.¹⁴³ Ahogy történeti léptékekkel Doorman fogalmazott: „De van egy bökkenő: ha állandóan átlépik a határokat, azok szép lassan láthatatlanokká válnak. Ha pedig eltűnnek a szabályok – hogyan tiporhatjuk őket lábbal?”¹⁴⁴ Amikor 1993 szeptemberében, a Fluxus Éve alkalmából, az Artpool szervezésében a budapesti Liszt Ferenc teret Ben Vautier fluxusművész tiszteletére egy hétig Ben Térnek keresztelték át, felállították a művész pódiumát, amelyen – a felszólítás szerint – mindent elő lehetett adni. Kétségtelenül megkapó volt az éppen Budapesten tartózkodó Jonas Mekas filmrendező litván népdaléneklése vagy Antal István Jusuf vokáljával kísért BadaDada eszement Sandokán-üvöltözése, de a mindenszabad manifesztációja inkább játékos jópofaság volt, ugyanis ekkor már a pódiumon kívül is ugyanazt – mindent – meg lehetett csinálni. A kontextus megváltozásával a performansz is elvesztette azt az elementáris erejét, amit a klasszikusoknál, Wolf Vostellnél, Alan Kaprow-nál vagy Joseph Beuys-nál úgy csodáltunk, s immár művészekként, csoportokként, korszakként könnyedén beilleszthető a 20. század második felének művészettörténetébe. Úgy tűnik, hogy a performansz energiáit és megújulási képességét onnan nyerte, hogy a legkülönbébb hagyományos műfajok – költészet, zene, tánc, színház, képzőművészet stb. – határterületein mozogva, minden megkötés nélkül újabb és újabb variációkat tudott létrehozni anélkül, hogy bármiféle definícióra, szabályrendszerre törekedett volna. Ma már mintha minden fordítva történne: a hagyományosnak nevezett műfajok visszakövetelik a tanulópenzt, a különféle akcióművészeti megnyilvánulások eredményeit, effektusait felhasználva ismét lépéselőnyben vannak. Emlékezzünk rá, az 1995-ös esztendő az Artpool Művészetkutató Központ a Performance Évének nyilvánította. Egy beszélgetés alkalmával, melynek indítása a művészet szabadságára, az élet és művészet határaitra kérdezett rá, Beke László lényegében

¹⁴³ Művészeti helyzet, művészeti stratégiák. Beke László és György Péter beszélgetése. Nappali Ház, 1990. 4. sz. 23–31.

¹⁴⁴ Doorman i.m. 191.

lezárt történeti kategóriának tekintve a műfajt a művészettörténész szkepticizmusával jegyezte meg: „a performansz-művészet ma már legalább 20 éves, elég öregecske műfaj; a jövőben vagy még kifinomultabbá válik, vagy csendesen beáll a rézkarc és a gobelin sorába.”¹⁴⁵

Ha mérleget akarnánk vonni, megállapíthatjuk, hogy az AnnART fesztiválok betöltötték hivatásukat. A megteremtett lokális (Sepsiszentgyörgy és környéke) művészeti nyilvánosság fórumán messze túlmutatva olyan egyszerre regionális és nemzetközi hálózat alakult ki, amely alkalmilag, vagy huzamosabb időn keresztül integrálni tudta az egyes művészeket és művészcsoportokat (Tulsó P'Art, Árnyékkötők, MaMű stb.). Másképpen fogalmazva, létrejött tehát egy kisebb léptékű, de nagy vonzerejű, lokális-regionális *art context*, amely az évtizedet lefedte, s részletes feldolgozása után majdan a folyamatosan íródó „nagy” művészettörténet egyik meghatározó fejezetévé válhat. Az egyéni életutak szempontjából pedig hol csak inspirációs forrásként, hol pedig fontos alkotó periódusként jelenhet meg a művészetrajzok megfelelő dátumainál.¹⁴⁶ Annak idején elképedve hallgattuk, hogy Alastair McLennan az Észak-Írországi Ulster Egyetem professzora, Bartolomé Ferrando pedig a barcelonai egyetem tanára. A mára megöregedett „rokkereket” követve a következő generáció tagjai is a különféle főiskolák, egyetemek tanárai lettek, akik személyes példaadással hasonló ösztönzői lehetnek a fiataloknak. Van, aki a rézkarc technikáját, van, aki a gobelinszövést, ők talán már a performansz-művészetet is tanítják.

2011. június 17, Budapest

¹⁴⁵ Dárdai Zsuzsa: „Nincs mit keresnem itt tovább, telt a szív, üres a világ”. Beke László és György Péter beszélgetése. *Élet és Irodalom*, 1995. október 13. 8.

¹⁴⁶ Legutóbb: Erőss István: *Természetművészet*. Budapest, 2011. 51–52.

10.5 Artur Tajber

AnnART International Performance Art Festival

I took a part in only one of AnnART festivals – in 1997. I heard about the festival before – it was my second visit to Romania in nineties, and during my first visit in 1996 to Zone 2 in Timisoara I met Konya Reka and Uto Gusztav for the first time. I remember well the moment of my arrival to Sf. Gheorghe train station, the central city place with a statue, and the atmosphere at the organizer's house. Then - a picturesque and enigmatic route by the countryside, forests and mountains, riding by the bus. It was my first visit to Transylvania, however I spent my life in a very close distance to the northern part of Carpathians.

The first evident contrast I remember from this first day of my stay there, it was a wide view of the camping field over St. Ana Lake, surrounded by forests and very traditional, delayed form of agriculture and economy. Comparing it with my Polish experience rooted in a very similar political and economical background I founded Transylvanian specific very unique – a Woodstock like and very international behavior of mostly Hungarian-speaking camping community and – paradoxically, quite symmetric but opposite - tribal, very traditionally dressed representatives of the local society, still in XIX century, and post-Soviet surrounding. Two different epochs, different cultures and styles of living, but integrated by the same language and national self-identity. I never had such strong feeling of unity of generations - unity in oppositions - in my own country. And we never had – maybe except a short part of seventies - such close integrity between three different formations: traditional opportunism, post-hippie rock-&-pop formation and post-Fluxus form of sensibility...

Looking back I have rather falsified image of this experience. Some episodes grow up disproportionally. Today, I remember much better some of those facts, which was looking not too important at that time. And I still remember three anecdotes in details. And today is an occasion to examine my memory and its creative abilities.

First one: The Alastair MacLennan's Coincidence.

Packing my belongings in Krakow I had a general idea of the performance planned for St. Ana Lake. I was fixed for using a white uniform for that. But I can't find any characteristic set of white cloth at my wardrobe, and I haven't enough time to go for a shopping... The only

one I found it was a never used crème-white suit left after Alastair MacLennan's last exhibition in Krakow. I decided to use it and I haven't time to ask Alastair for permission.

During the first day at St. Ana Lake I spend several hours walking around and around the lake, looking for a spongy and boggy part of the shore. I found only one area like that – maybe 50 meters from the chapel, a narrow tongue of the turf-like lawn, the end of the meadow going down the hill. In second day I was working to prepare the ground for my idea, and before the public performance I asked Guszti to announce it as a piece in three parts... Each part was dedicated to somebody, but the first part I decided to dedicate to Alastair, because his white uniform. During the performance, dressed white, I tried to go down the grass by force, and to cover my whole figure by the lawn.

After the performance, when I partly wash myself of bog, somebody of the audience comes and asks about the dirty and wet suit I was removing. When I explain to him again, that I used Alastair's suit, he respond, that hi understand the metaphor, because he remember Alastair form the year before, when he was performing sitting on the chair in the same place on the lake-shore.

Second one: The Arrival of The Latin Speaking Artist.

In between of the majority of Hungarian speaking camping people there was a minority group of Romanians – some artists and students, some a part of the hippie-like community. Because the language they was somehow separated of the majority. They used Romanian language in between themselves and communicated with us mostly in English, and the same with some Hungarian-speaking people. If I was able to understand them, or to reconstruct the meaning of their conversations, I had a feeling they were often speaking about Italian Artist, and some of them were waiting for his arrival. And when - in a second or third day - Giovanni Fontana arrived, a quite visible and loud group of Romanian-speaking youth was waiting for him at the end of the route.

I still remember a face of Giovanni, standing with his luggage alone, and narrowly surrounded by the Romanian-speaking people, speaking loudly all together – I especially remember an expression of his eyes - a surprise, uneasiness and lack of understanding - a pillar of salt.

Third one: Moldavian Folk Music.

At St. Ana's day a lot of pilgrim-like people and groups visits the Lake and the chapel. They mixed themselves with camping and festival community but they were main actors of religious ceremonies and the kermis organized around the chapel. Quite a lot of people was standing at the side of the crowd and they was selling a wide spectrum of goods from their bags and suitcases – food, souvenirs, devotional things... I found one guy, about 40-45 years old, selling professional audiocassettes from his arm-bag. It was Hungarian folk music, and he told me in English that he is one of the producers of this stuff. I bought one cassette and he asked me where I am from. Then, he responds to me in clear Polish, explaining that he learnt Polish in beginning of seventies, when visited Poland each year for summer vacation, to collect some rock concerts and meet new people. He gave to me a second cassette as a gift. I have it for today; it's "Moldvai csango-magyar hangszeres nepzene" ("Csango" – Hungarian folk-music from Moldavia), played by Butak Gyorgy on *kobzos*, and introduced by Dr Stuber Gyorgy.

I also have some photographs I made there – landscapes and faces, and some photos of my performance, and a catalogue and videocassette from the festival with a very short part of my piece. In 1998, during the NIPAF festival in Nagoya I've seen by chance much longer and better recording but unfortunately I never localized the source or its author.

Kraków, 2011, 1st of May

Cikkek és tanulmányok az AnnART Fesztiválról

- Birtok József - *Búcsús vasárnap a Szent Anna-tónál*, Romániai Magyar Szó, 1990. augusztus 4., Bukarest, 1–6.
- Szücs György - *Elültetett kavicsok*, Magyar Narancs, 1991. november 21., Budapest, 13.o
- Baji Miklós Zoltán - *AnnART 3 az Anna-tónál*, Napi Délkelet, 1992. augusztus 4–7; Békéscsaba,
- Morar, Alexandra - *AnnART 4*, Cuvantul Nou, 1993. július 27, Sepsiszentgyörgy, 1-2.
- lake (Baji Miklós Zoltán) - *“Nyugodtan lehet még próbálkozni”*, Napi Délkelet, 1993. augusztus 4., Békéscsaba, 1– 9.
- Dárdai Zsuzsa - *AnnART '93*, Magyar Narancs, 1993. augusztus 05., Budapest, 40.
- Tss (Lantos László) - *Vízen járás*, Magyar Narancs, 1993. augusztus 05., Budapest, 41.
- Éltes Enikő - *“Az volt az érzésem, valaminek történnie kell...”*, Romániai Magyar Szó - napilap, 1993. augusztus 7–8., Bukarest, 5.
- Pintilie, Ileana - *AnnART (I)*, Orizont, 1993. augusztus 25., Temesvár
- Bohár András - *Szent Anna, a performerek védőszentje*, Élet és Irodalom, 1993. augusztus 27., Budapest, 13.
- Angel Judit - *AnnART*, A Hét, 1993. szeptember 10., Bukarest, 7.
- Juler, Caroline - *A Transylvanian Happening*, Art Monthly, 1993.október, London, 27–28.
- B. Kovács András - *Akciozó Képzőművészet*, Romániai Magyar Szó, 1994. augusztus 13–14., Bukarest
- Guță, Adrian - *AnnART 5...Medium3...*, “22”, 1994. augusztus 10–16., Bukarest, 15.
- De Vit, Anja - *Mechelse Kunstenaars Schitteren in Roemenie*, Laatste Nieuws, 1994. augusztus 17., Mechelen, Belgium
- Dárdai Zsuzsa – Árva László - *“Nem változik, de már nem a régi”*, Magyar Narancs, 1994. augusztus, Budapest
- Fierens, Luce - *Electro-City*, in: PostFluxPostBooklet nr. 32, 1994. július-augusztus, Mechelen, Belgium, 1-16.
- Szücs György - *Annyira jó, annyira jó pozitívnak lenni... AnnART 5/Medium 3*, Balkon, 1994 szeptember, Budapest, 29-31.
- dai (Dárdai Zsuzsa) - *Lövészárok fesztivál, medveveszély és video-installáció, Árnyékkötők*, 1994/2, Budapest, 18–19.

- O-Bong, Hong - *International Trench Art Festival*, Art World, 1994/10, Szöul, Dél-Korea, 220–221.
- Dárdai Zsuzsa - Stilét Tamás - “Túl sokáig volt itt egyirányú forgalom” *Medium 3 – AnnART 5*, Új Művészet, 1–2/1995, Budapest, 92–95.
- Ferrando, Bartolomé - *AnnART 5 (festival de performance, Romania)*, Inter, Art Actuel, nr.62, 1995, Québec, Kanada, 74–75.
- Bartha Gabriella - *Háló a tón*, *AnnART 6 Performansz-fesztivál, Szent Anna-tó*, Új Művészet, 1–2/1996, Budapest, 47–49.
- Mózes László - *Performansz a tóparton*, Háromszék, 1996. július 27., Sepsiszentgyörgy, 5.
- Gazda Árpád - *AnnART 7, Performance Fesztivál a Szent Anna-tónál*, Erdélyi Napló, 1996. augusztus 14., Nagyvárad, 15.
- Avram, Horea - *Performance de concediu*, Artisti pe lacul Sf. Ana, Cuvantul, Bukarest, 1996. augusztus 12.
- Nagy Árpád (Pika) - *Kifulladásig*, *AnnART 7 Nemzetközi Performance Fesztivál – Szent Anna-tó*, Jump Magazin, 1996 ősz, Budapest, 26–27.
- Guță, Adrian - “*AnnART 7*”, *sau despre un festival ce a intrat în circuitul international al Performance Art-ei*, Contrapunct, 1996. október, nr. 10 (183), Bukarest, 18.
- Kwasniewski, Pawel - *Performance W Transylvanii*, Gazeta Wyborcza, 1996. november 22., 46 (194), Varsó, 26–27.
- Miller, Roland - *The 7th AnnART ...*, Live art Magazine, 1996. október–december, Nottingham, 34–35.
- Shibata, Ayano - *The 7th AnnART (International Performance Festival)*, NIPAF '97, 1997. február, Tokyo-Nagano, 54-55.
- Vladi Vernescu, Otilia - *AnnART 8 - arta vie cu o infinitate de sensuri*, Buna ziua Covasna, Sepsiszentgyörgy, 1997. július 28.
- Barcan, Luiza - “*Performance*” *la Sfanta Ana*, Azi, Bukarest, 1997. augusztus 4.
- Bulat, Vladimir - *AnnART*, Buletin Art-hoc, Kisinyev, Moldova Köztársaság, 1997. szeptember 7.
- Esanu, Octavian - *Festivalul de performance de la Sf. Ana*, Buletin Art-hoc, Kisinyov, Moldova Köztársaság, 1997. szeptember 7.
- Rann, Karen - *Low-Tech Live Art in Romania*, Artists Newsletter, London, 1997. november
- Dumitru, Raluca Olga - *Arta Vie, în preajma lacului Sfânta Ana*, Atelier, Bukarest, 1997.

- december, 55.
- Maruyama, Tokio - *AnnART 8 (International Living Art Festival)*, MMAC – Mixed Media Art Communications, Tokyo, 1998. február 24., 8–9.
 - Popescu, Lucian - *Performerii se intilnesc pe malul lacului Sfanta Ana*, Curentul, Bukarest, 1998. június 8., 14.
 - Condrea, Răzvan - *AnnART capata amploare in fiecare an*, Buna ziua Covasna, Sepsiszentgyörgy, 1998. július 27.
 - Fekete István - *Arta neconventionala la a IX-a editie la lacul Sf. Ana*, Transilvania Jurnal, Brassó, 1998. július 28.
 - P. Szabó Ernő - *Performanszfesztivál a Szent Anna-tónál*, Napi Magyarország, Budapest, 1998. július 29., 11.
 - Kurtovic, Vojislav - *Performance on the Lake*, Dnevnik, Újvidék / Novi Sad, 1998. augusztus 18.
 - Bogdanovic, Nenad - *AnnART 9 - Transilvanski hepening*, Beograma, Belgrád, 1998. szeptember
 - Ütő Gusztáv - *AnnART la varsta de 10 ani (AnnART tízévesen)*, Artelier, Bukarest, 1999. 3/4, 38.
 - M. Szabó István - *Az Élőművészeti Fesztivál egy híd Kelet és Nyugat között*, Háromszéki Figyelő, Sepsiszentgyörgy, 1999. augusztus 11–17., 17.
 - Mózes László - *AnnART - tízedszer*, Háromszék, Sepsiszentgyörgy, 1999. augusztus 11., 1.
 - Albert Levente - *AnnART X*, Háromszék, Sepsiszentgyörgy, 1999. augusztus 12., 1.
 - Gazda Zoltán - *Tizedik AnnART élő-művészeti fesztivál*, A Nap, Bukarest, Ro, 1999. szeptember 2., 9.
 - Luhta, Pekka - *Auringon Pimennyk sen Festivaali*, Kuva, Helsinki, 4/1999, 11.
 - Guță, Adrian - *AnnART 10*, Romania Literara, Bukarest, 1999. november 3., 16.
 - (demeter) Demeter Ildikó – *AnnArt 13: nemzetközi élőművészeti vakáció*, Háromszék, Sepsiszentgyörgy, 2002. augusztus 3., 5.

Irodalomjegyzék

- *AnnART 3*, Nemzetközi Performance Napok, Sepsiszentgyörgy, 1992.
- *AnnART 4*, Nemzetközi Performance Napok, Sepsiszentgyörgy, 1993.
- *AnnART 5 in/different Medium3*, Trench Art Festival, Sepsiszentgyörgy, 1994.
- *AnnART 6*, Nemzetközi Performance Napok, Sepsiszentgyörgy, 1996.
- *AnnART 7*, Nemzetközi Élőművészeti Fesztivál, Sepsiszentgyörgy, 1997.
- *AnnART 8*, Nemzetközi Élőművészeti Fesztivál és Medium 4, Nemzetközi Élőművészeti Dokumentációs Kiállítás, Sepsiszentgyörgy, 1998.
- *AnnART 9*, Nemzetközi Élőművészeti Fesztivál, Sepsiszentgyörgy, 1999.
- Antik Sándor: *Kukac 3*, Alternatív Művészeti Lap, Kolozsvár, 1992.
- *A performance-művészet*, Vál. És szerk.: Szőke Annamária, Artpool-Balassi Kiadó-Tartóshullám, Budapest, 2001.
- Beke Zsófia. *FINES*. www.mamu.hu
- Bottoni, Stefano: *Az elveszett centrum. Kolozsvár a második világháború után*. Rubicon. 2005/2-3.
- Carneci, Magda: *Artele Plastice in Romania: 1945-1989*, Meridiane, Bukarest, 2000.
- Chelcea, Liviu: *Romania/ 1. Historical perspective: cultural policies and instruments*. <http://www.culturalpolicies.net/web/romania.php>
- Chetraru, Viviana: *Evolutions Of The Cultural Policy; Romania from 1989 to 2006*; BA dolgozat. University of Bucharest.
- Chikán Bálint: *Baász*. Szabad Tér, Nyíregyháza, 1994.
- Erőss István, *Természetművészet*, ISBN 978-963-08-1305-1, 2011.
- *Experiment*, in arta Romaneasca dupa 1960, Bukarest, 1997.
- Guta, Adrian: *Generatia '80 in artele vizuale*, Paralela 45, Bukarest, 2009
- Hegyi Lóránd: *Utak az avantgardból*, Jelenkor, Pécs, 1989.
- Kaprow, Allan: *Assemblage, Environments & Happenings*, Harry N.Abrams, Inc., Publishers, New York. 1965.
- *Leltár után*, katalógus, Sepsiszentgyörgy, 1992.
- *MAMŰ katalógus*, Barátság Művelődési Központ és Könyvtár, Budapest, 1990.
- Martel, Richard, *Art Action 1958–1998*, Edition Intervention, Québec, 2001.
- Martel, Richard, *Art – Action*, Les Press du Réel, Dijon-Quetigny, 2005.
- Neumann, Victor: *Cultura civică a Timișoarei în anii dictaturii comunist-naționaliste*.

- Vestul. 2008. december 19. Temesvár.
- Novotny Tihamér: *MAMŰ, Marosvásárhelyi Műhely 1978–1984 Tegnap és Ma*
www.mamu.hu
 - *Out of Actions, between performance and the object, 1949–1979*, Thames and Hudson, London, 1998.
 - *Periferic 3*, Iași, Romania, 1999.
 - Pintilie, Ileana: *Actionismul in Romania in timpul comunismului*. Idea Design & Print, Cluj, 2000.
 - Pintilie, Ileana: *Akcionizmus a hatvanas-hetvenes évek Romániájában*. Balkon. ford. Vécsei Nagy Zoltán.
 - Pintilie, Ileana: *Spira Mirabilis*. e-cart/6. 2005. augusztus.
http://www.e-cart.ro/ec-6/ileana/ro/g/ileana_ro.html
 - Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta, The Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Reaktion Books Ltd, London, 2009.
 - Sebők Zoltán: *Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig*, Képes Ifjúság, Újvidék, 1987.
 - Stiles, Kristine and Selz, Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, California, 1996.
 - Szombathy Bálint: *Szabad sorok a MAMŰ-ről*. www.mamu.hu
 - Szücs György: *Kilátás a Pincéből, Tudományosított szubjektív esszé*. www.mamu.hu
 - Szücs György: *Körkörös védelem; A Szent Anna-tóról és egyébekről*. 2011, Ü.G. kérésére írt visszaemlékezés
 - Tonk Sándor: *A magyar nyelvű felsőoktatás Romániában*, www.edu-online.eu
 - *Transart Communication, Performance & Multimedia Art, Studio erté 1987–2007*, Kalligram, Bratislava / Pozsony, 2008.
 - Újvárossy László, *Progresszív kortárs művészeti törekvések Nagyváradon a nyolcvanas években*, Partium Kiadó, Nagyvárad, 2009.
 - Ütő Gusztáv, *Akcióművészet 1978 és 1998 között Erdélyben* (I. rész), 21-27. Erdélyi Művészet, Székelyudvarhely, 3/2000.
 - Ütő Gusztáv, *Akcióművészet 1978 és 1998 között Erdélyben* (II. rész), 16-22. Erdélyi Művészet, Székelyudvarhely, 1/2001.
 - Ütő Gusztáv, *Tendenciák az Erdélyi akcióművészetben*, 21-29. Erdélyi Művészet,

- Székelyudvarhely, 1/2004.
- Ütő Gusztáv, *Az ETNA Alternatív Művészeti Csoport rövid története*, 7-17. Erdélyi Művészet, Székelyudvarhely, 1/2008.
 - Vécsi Nagy Zoltán: *MI? MŰ... MAMŰ!* (www.mamu.hu)
 - Vida, Gheorghe: *Környezetművészeti törekvések Romániában* (1978) Mezei Ottó fordítása, in: *Látvány és gondola, Tanulmányok a jelenkori román képzőművészetről*, Kriterion, Bukarest, 1991, 98-118. old
 - Warr, Tracey and Jones, Amelia, *The Artist's Body*, Phaidon Pres Limited, London, 2003.
 - *Zona Europa de Est*, Festival de Performance, Timișoara, 1993.
 - *Zona Europa de Est*, Festival de Performance, Timișoara, 1996.
 - *Zona Europa de Est*, Festival de Performance, Timișoara, 1999.
 - *Zona Europa de Est*, Festival de Performance, Timișoara, 2002.

A szöveg változatai és megjelenési helyei

- Despre Festivalul Zona Europa de Est, fesztivál katalógus, 1993, Temesvár, 68.
- Médium 4 - Az Etna Alapítvány szervezésében, Háromszék, napilap, 1997. június 7., Sepsiszentgyörgy, 4.
- AnnART la varsta de 10 ani, Artelier, havilap, Bukarest, 1999. 3–4.sz. 38.
- AnnART X – puncte de vedere, Arta (új sor.), havilap, 1/2000, Bukarest, 36.
- Akcióművészet 1978 és 1998 között Erdélyben (I. rész), Erdélyi Művészet, folyóirat, Litera Könyvkiadó, 3/2000, Székelyudvarhely, 21–27.
- Akcióművészet 1978 és 1998 között Erdélyben (II. rész), Erdélyi Művészet, folyóirat, Litera Könyvkiadó, 1/2001, Székelyudvarhely, 16–22.
- Akcióművészet 1978 és 1998 között Erdélyben, Tulsó P'Art, 8. Art Camp, Tihany 2000, a kiállítás katalógusa, 2001, Budapest, 44–51.
- Action Art in Transylvania between 1978-1998 / L'Art Action entre 1978 et 1998 en Transylvanie, in: Art Action 1958-98, antológia, kiadó: Inter, szerk: Richard Martel, 2001, Québec (Kanada), 441–452.
- Akcióművészet 1978 és 1998 között Erdélyben, Tulsó P'Art 1992–2002, 10 éves tevékenységet bemutató kiadvány, Tulsó P'art Kiadó, 2002, Budapest, 3–5.
- Tendenciák az Erdélyi akcióművészetben, Erdélyi Művészet, folyóirat, Litera Könyvkiadó, 1/2004, Székelyudvarhely, 21–29.
- El Arte Acción en Transilvania entre 1978 y 1998, in: Arte Acción 1958–1978, 2. kötet, antológia, IVAM Documentos 10, kiadó: IVAM, Institut Valenciá d' Art Modern, szerk: Richard Martel, 2004, Valencia (Spanyolország), 360–380.
- Eruptio 4 en Roumanie (Eruptio 4 Romániában), Inter, Art Actuel, kortárs művészeti folyóirat, kiadó: Les Éditions Intervention, szerk: Richard Martel, 2007. tavasz, Québec, Kanada, 56–57.
- Az ETNA Alternatív Művészeti Csoport rövid története, Erdélyi Művészet, folyóirat, Litera Könyvkiadó, 1/2008, Székelyudvarhely, 7–17.
- Coopération ou individualisme. La brève histoire du groupe d'art alternatif Etna, Transylvanie, Inter, Art Actuel, kortárs művészeti folyóirat, kiadó: Les Éditions Intervention, szerk: Richard Martel, 2008. tavasz, Québec, Kanada, 38–40.
- Erdély találkozott Mexikóval, Háromszék, napilap, 2008. november 22., Sepsiszentgyörgy,

1–5.

- Transylvanie – Mexique (Erdély találkozott Mexikóval), Inter, Art Actuel, kortárs művészeti folyóirat, kiadó: Les Éditions Intervention, szerk: Richard Martel, 2010 tavasz, Québec, Kanada, 34–35.
- Festivalul de Arta Vie AnnART 1990-1999, Arta, 4-5, 2012, UAP kiadó, szerk: Magda Carneci, ISSN: 0004-3354, Bukarest, 36-41.
- Introduction á une étude sur l’art action en Transylvanie, Inter, Art Actuel, kortárs művészeti folyóirat, kiadó: Les Edition Intervention, szerk: Richard Martel, 2012 ősz, Québec, Kanada, 94-95.

Ütő Gusztáv válogatott szakmai életrajz

Tanulmányok

1978–1982 : Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskola, Kolozsvár

2005–2013 : egyéni DLA fokozatszerző, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest

Díjak

1996 – Performansz Díj; Romániai Képzőművészek Szövetsége, Bukarest

1999 – Koller-díj; Magyar Művészeti Akadémia, Budapest

2001 – Szolnay-díj; Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület, Kolozsvár

2009 – Munkácsy-díj; Oktatási és Kulturális Minisztérium, Budapest

Művészeti intézményekhez való tartozás

1990 - tag, UAP (Romániai Képzőművészek Szövetsége), Sepsiszentgyörgy

1992 - tag, MAMŰ (Marosvásárhelyi Műhely, v.Ma születő Művek) Társaság, Budapest

1995 - egyedüli alapító, Etna Alapítvány, Sepsiszentgyörgy

2001 - alapító tag, IAPAO (International Association of Performance Art Organizers),
Helsinki

2005 - nemzetközi szerkesztő-bizottsági tag, *Inter, Art Actuel* - folyóirat, Québec

Egyéni kiállítások

1985 - Napló, Művelődési Ház, Gyergyószentmiklós

1994 - Térkép / Harta / Karte / Map, Képtár, Sepsiszentgyörgy

1996 - Időjárásjelentés, Kisgaléria, Veszprém

2004 - Kunst aus Siebenbürgen, Zweymüller Galéria, Baden bei Wien, Ausztria

2010 - Válogatás / Selectie / Selection, Sepsiszentgyörgy

2013 - Székelyföld - Autonómia, Székelyföld Galéria, Csíkszereda

Országos csoportos kiállítások

1980 - Mikházi Misztérium, Általános Iskola, Mikháza

1987 - Republicana de Grafica, Dalles Terem, Bukarest

1994 - Orient–Occident, Művészeti Múzeum, Temesvár

1996 - Experiment, 3/4 Galéria, Nemzeti Színház, Bukarest

2007 - archETNAkció, Míves Ház, Sepsiszentgyörgy

2013 - Orasul vazut de generatia 80', Bukarest

Nemzetközi csoportos kiállítások

1987 - Art of Today, Fiatal Művészek Klubja, Budapest

1989 - MAMŰ Tegnap és Ma, Szentendrei Galéria

1994 - AnnART5 / Medium 3, Képtár, Sepsiszentgyörgy

1995 - NIPAF '95, Japan Foundation Forum, Tokió

1999 - Nemzetközi Kisgrafikai Biennálé, Művészeti Múzeum, Kolozsvár

2001 - 49. Velencei Biennálé, Román Pavilon, Velence, Olaszország

2004 - Embodying the Scenery of Ecology, Juming Múzeum, Tajpej, Tajvan

2007 - GPS – Ismeretlen szcena, Ernst Múzeum, Budapest

2010 - Yalova International Art Biennial, Sportcsarnok, Yalova, Törökország

2012 - Yatoo, Nemzetközi Természetművészet Projekt kiállítás, Sepsiszentgyörgy

Akcióművészeti megnyilvánulások

1980 - ACTION, Kálnok, Háromszék, Erdély, Románia

1987 - Jelzett Kavicsok, alkotótábor, Tescani, Moldva

1990 - Metamorphosys Transylvaniae, AnnART, Szent Anna-tó,

1991 - WE, Transart Communication, Érsekújvár, Csehszlovákia

1993 - Grey, Kelet-európai Zóna, Temesvár

1994 - Pirosfehérvöld & Rosugalbenalbastru, Eurowoodstock, Diáksziget, Budapest

1995 - Transylvania I, NIPAF'95, Tokió

- Unbounded, Body Dimension, Jutempus Központ, Vilnius

1996 - Audio-Video Tape 3, Cine Cycle, Toronto

1997 - Bánffy'97, Experiment, Bánffy Palota, Kolozsvár

2000 - Hiányzás, Full Nelson3, Seattle, USA

- Jobel 8, Caja Dos Galéria, Mexico City

2001 - Aquarius (Vízöntő), 49. Venice Biennial – CONtext.ro, Sepsiszentgyörgy

- Colored Fingers, Blurr 3, Nachshon Kibbutz, Izrael

- Ex, Amorph!01, Gloria Cultural Arena, Helsinki, Finnország

- Tűzjáték 2, Dartington College of Arts, Dartington, Anglia

- 2002 - Landscape (not) for Sale, Currency 2002, Chashama, New York
- 2003 - Visa Trauma 2, Blank Slate, Implant Studio, Torontó, Kanada
 - Reflexible, Winter - 8, Drezda, Németország
- 2004 - Karfiol, IMAF, Odzaci, Szerbia-Montenegró
 - Apple Shadow (Alma árnyék), Juming Múzeum, Tajpej, Tajvan
- 2005 - Telefonkártya-út, Art Action, Monza, Olaszország
 - Telefonkártya-Háromszög, Navinki 2005, Minszk, Fehéroroszország
 - Nélkül, Currency 2005, Chashama, New York
- 2006 - Telefonkártya-Étel, NIPAF'06, Kagurazaka, Tokió
 - Koronazár-Tánc 2, IPAH - 2006, Hildesheim, Németország
- 2007 - Koronazár Európa Térkép, The CAT Show, Cardiff, Walles
 - Koronazár Vonal, ARES'2007, Belfast, Északírország
- 2008 - Egészség / Nazdrowje, Interakcje, Piotrkow Trybunalski, Lengyelország
 - Les Yeux Capsules, Infr'Action, Séte, Franciaország
- 2010 - Yalovaár, Márvány-tenger partja, Tatil-park, Yalova, Törökország
- 2011 - Forgás, Partiumi Egyetemi Napok, Fő utca, Nagyvárad
- 2012 - Connection, PALS – Performance Art Links, Stockholm, Svédország
- 2013 - Global-Local 2, Orasul vazut de generatia '80, Galeria Victoria Art Center, Bukarest

Előadói tevékenység

- 1995 - AnnART bemutatás, The Japan Foundation Forum, Tokió
 - AnnART, University of Humberside, Hull, Anglia
- 2001 - AnnART 7, AnnART X, Nachshon kibbutz, Izrael
- 2003 - AnnART 4, trafic2ART, Galerie Le Lobe, Chicoutimi, Québec
- 2004 - Saját tevékenység és AnnART8, Juming Múzeum, Tajpej, Tajvan
- 2006 - AnnART 8, NIPAF06, Spring Seminar, Shinsyu – Nagano, Japán
- 2007 - ARES'2006, ARES'2007, Catalist Arts, Belfast, Északírország
- 2009 - Eruptio - RAMT 2003–2008 között, Borderline Nemzetközi Konferencia, Temesvár
- 2010 - Akcióművészet Erdélyben az AnnART fesztiválok tükrében, Nyíregyházi Főiskola
- 2011 - Akcióművészet Székelyföldön 1989 előtt és után, Adatbank Café, Csíkszereda
- 2013 - Az Etna Alternatív Művészeti Csoportról, EMüK-konferencia, PKE, Nagyvárad

Cikkek, tanulmányok

- Ütő Gusztáv, *Kiáltozás*, Korunk, **1991/5**, Kolozsvár, 624, 625.
- Ütő Gusztáv, *Despre Festivalul Zona Europa de Est*, katalógus, **1993**, Temesvár, 68.
- Ütő Gusztáv, *AnnART X - puncte de vedere*, Arta, 1/**2000**, Bukarest, 36.
- Ütő Gusztáv, *Action Art in Transylvania between 1978–1998 / L'Art Action entre 1978 et 1998 en Transilvanie*, in: *Art Action 1958–98*, **2001**, Québec, 441–452.
- Ütő Gusztáv, *Tendenciák az Erdélyi Akció-Művészetben*, Erdélyi Művészet, 1/**2004**, Székelyudvarhely, 21–29.
- Ütő Gusztáv, *El Arte Acción en Transylvania entre 1978 y 1998*, in: *Arte Acción 1958–1978*, IVAM Documentos 10, kiadó: IVAM, Institut Valenciá d' Art Modern, **2004**, Valencia, 360–380.
- Ütő Gusztáv, *Aventura*, Atelier Deschis / Nyitott Műhely / Open Studio, **2006**, Csíkszereda, 12-13.
- Ütő Gusztáv, *Eruptio 4 en Roumanie*, Inter, Art Actuel, **2007**, Québec, 56–57.
- Ütő Gusztáv, *Coopération ou individualisme. La brève histoire du groupe d'art alternatif Etna, Transylvanie*, Inter, Art Actuel, **2008**, Québec, 38–40.
- Ütő Gusztáv, *Egészségedre / Nazdrówje*, Magyar Műhely – 149.szám, **2008/4**, Budapest, 22.
- Ütő Gusztáv, *Transylvanie–Mexique*, Inter, Art Actuel, **2010**, Québec, 34–35.
- Ütő Gusztáv, *Introduction á une étude sur l'art action en Transylvanie*, Inter, Art Actuel, **2012** ősz, Québec, 94-95.