

## MI A TERMÉSZETMŰVÉSZET?

A természetművészet ma még egy általánosan nem elterjedt, jelentésében képlékeny, szakirodalmilag sem egyértelmű fogalom, melynek alakulása, fejlődési íve mégis kitapintható a hatvanas évek óta megjelent szakkönyvek címének tükrében: *Land Art* – 60-as évek; *Art in the Land*<sup>1</sup> (Alan Sonfist) – 70-es évek; *Art and Nature*<sup>2</sup> (John K. Grande) – 80-as évek; *Art in Nature*<sup>3</sup> (Vittorio Fagone) – 90-es évek; *Nature Art*<sup>4</sup> (Yatoo csoport) – a 90-es évektől.

A **nature art** megnevezés Amerikában azért nem használatos, mert túl általánosnak tekintik. A *land art*<sup>5</sup> szülőhazájában valószínűleg ragaszkodnak a belőle kinövő számtalan irányzat egzakt megnevezéséhez, mint amilyen az *ecoart*, az *environmental art*, az *earth art*, a *resource art*, a *primitivist art* stb. Az észak-amerikai földrészen az *ecoart* izmosodott meg leginkább, maga alá gyűrve, bizonyos fokig integrálva a többi korábban jelentős irányzatot, mint amilyen a *land art*, a *primitivist art* vagy a *resource art*. Európában a természetművészet (*nature art*, *Natur Kunst*) megnevezés gyűjtőfogalomként az utóbbi 10–15 évben használatos. A *nature art* kifejezés a 60-as évek végétől már létezett, és akkoriban szinte kizárólag európai művészek vagy kritikusok használták. Még nem abban az értelemben, mint ahogyan manapság, inkább csak egy kiállítás munkacímeként vagy egy mű címeként. Timm Ulrich 1969-ben egy galériát friss fenyőrönkökkel töltött meg, és magát a művet hívta *nature art*-nak. Klaus Hoffmann 1969-ben egy, a művészet expanziójáról szóló értekezésében úgyszintén a természet és művészet polarizációjának taglalásakor használja a *nature art* kifejezést, mint a természetben rejlő esztétikai potenciált, amely méltó a művészetbe való beemelésre. Heinz Thiel a *Kunstforum*-ban írt cikkében már azt boncolgatja, mit is érthetünk a *Natur Kunst* fogalmán: „*Art for and with nature, the site in which this is developed (the context) and the natural material.*” (Művészet a természetért a természettel a természetben természetes anyagokból.) Thiel 1982-es megfogalmazása azért fontos momentum, mert itt már a *land art*-tól megkülönböztetve használja ezt a terminológiát. A szintén német műkritikus, Sibylle Berger a későbbiekben gyűjtőfogalomként kezdi alkalmazni a *Natur Kunst* terminust, beleértve az *arte povera*t és az *animal art*ot is.

---

<sup>1</sup> Sonfist, A. (szerk., 1983): *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*. E. P. Dutton, Inc., New York.

<sup>2</sup> Grande, J. K. (2004): *Balance: Art and Nature*. Black Rose Books, Montréal.

<sup>3</sup> Fagone, V. (szerk., 1996): *Art in nature*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano.

<sup>4</sup> *Geumgang Nature Art Biennale 2004*. Editor: Korean Nature Artists Association – Yatoo, 2004, Gong Ju.

<sup>5</sup> A *land art* a természeti környezet formavilágát és kellékeit (térzínformák, sziklák, kövek, növényzet stb.) monumentális szabadtéri installációk létrehozásához alkalmazó művészeti irányzat, mely a 60-as évek végén a 70-es évek elején Amerikában indult hódító útjára.

Ázsiában a nature art kifejezést nagy magabiztossággal használják, olyannyira, hogy például Koreában a fogalom teljesen beépült a köztudatba. Ebben nagy szerepet játszott a Yadoo csoport tevékenysége, az általuk megjelentetett tömördek kiadvány, valamint az általuk generált számos média-megjelenés. A kifejezés a csoport egyik vezetőjétől, Ko Sheng Yungtól ered, aki 1983 óta kezdte el használni belső használatra. 1988 májusában, a Dong-A Gallery-ben, Daejon városában rendezett kiállításuk már a *'Nature Art Indoor'* címet viselte.

A nature art magyar megfelelőjével, a természetművészet kifejezéssel első ízben az Ernst Múzeumban megrendezett 'Természetesen' című kiállítás katalógusának előszavában találkozhatunk, Keserü Katalin tollából. Ugyanitt Sturcz János így ír a kiállítás koncepciójáról:

*„Válogatásunkban azokra a művekre összpontosítottunk, melyek: 1. a természettel való harmónia újratevésére törekcszenek; 2. a természeti anyagokat, tárgyakat, energiákat, helyszíneket közvetlenül alkalmazzák az alkotásban, azaz a természettel való közvetlen fizikai kapcsolatteremtésen alapulnak. A természet tehát alapvetően nem ábrázolási témát, hanem inkább attitűdöt jelez, amely nem kapcsolható kizárólagosan egyetlen irányzathoz (pl. resource, ecological, green, primitivist, ritual, earth, land etc. art), hanem mindezen szemléletmódok metszéspontjában, illetve azok egymásrahatásából jön létre...”*

A nature art angol definíciója – „art for and with nature” – túl redukált és leegyszerűsítő, ezért a Sturcz János által felsoroltakból érdemes kiindulni, kiegészítve néhány olyan tulajdonsággal, amely a nature art jegyében született művekre jellemző.

Ezek a művek az urbánus környezettől távol, általában természeti, esetleg falusi környezetben jönnek létre. Az így létrehozott „jel” az adott táj specifikumát, egyedi jellegét erősíti, összefonódásuk megváltoztathatatlan, a mű nem tud létezni ezen a meghatározott környezeti kontextuson kívül.

Az alkotás elkészítésénél a művész az adott környezetben fellelhető természetes anyagokat használja, melyek általában múlandóak, lebomlanak, így maga a mű is *efemer jellegű*. Az idő ezáltal konkrét formában jelenik meg a műben, hiszen már az alkotás pillanatában bele van kódolva egy bizonyos élettartam. Ebben az esetben nem érvényesül a konvencionális, örökkévalóságnak szánt műalkotás mítosza – az alkotás a természet ciklikus változásainak idejében létezik.

Az anyagmegmunkálás során az alkotó főleg a kézműves technikákra szorítkozik – csapolás, fonás, eresztés, kötözés stb. –, és kerül a gépi megmunkálást. A természetművész tiszteli a népművészetet, a nyugati kultúrán kívül eső művészetet, nem kiemelve azt saját kontextusából.

Fontos megjegyezni, hogy a természetművészeti művek bizonyos szempontból a *mainstream* ellenében születnek, általában nem szállíthatók,

így kevésbé integrálhatók a galéria és múzeumi intézményrendszerbe, valamint immobilitásuk folytán a gyűjtők érdeklődésén is kívül esnek.

## A természetművészet kialakulásának története

A hatvanas évek végére egyre inkább kiterjedt elektronikus média jóvoltából számos közös élményben lehetett részünk: „megcsodálhattuk” a (vietnámi) háború szörnyűségeit, az Apolló űrhajó jóvoltából először láthattuk az emberiség történetében Földünket „kívülről”, a rádió révén pedig ugyanazt a beat-nótát hallgathatták és dúdolgathatták minden földrészen. A globalizáció eleinte az akolmeleg jóleső érzését hozta magával. A nem sokkal később bekövetkező első olajválság tudatosította bennünk először, hogy bolygónk tartalékai végesek. Az atomrobbantások és a nagy környezetszennyezések a Föld sérülékenységét modellezték. A későbbiekben már ezek az aggodalomra okot adó problémák és az azokra adandó válaszok készítették a tudósokat, művészeket, az öntudatos laikusokat, sőt némelykor a politikusokat is összefogásra és cselekvésre az éghajlat, a környezetszennyezés, a túlnépesedés, a globalizáció problémáinak megoldása érdekében. Ezen globális problémák orvoslására tett kísérlet jegyében jött létre a **Római Klub** 1968-ban azzal a céllal, „hogyan elősegítse az általa »világproblematikának« nevezett általános gondok megértését a döntéshozók és a közvélemény körében.”

A természetművészet szempontjából talán még érdekesebb a **Budapest Klub** létrejötte, mely az alkotótevékenység különböző területein – művészeti, irodalmi, szellemi-lelki, valamint az üzleti és civil társadalomban – munkálkodó neves gondolkodók nem hivatalos egyesülete. Hitvallásuk az alkotó ember szerepvállalásának fontosságára is rávilágít, amint azt az alábbi idézet is jelzi: „Működését azon elképzelés megvalósításának szenteli, hogy világunk megváltoztatásához előbb magunkat kell megváltoztatnunk, ehhez pedig ösztönös megérzés, önismeret és igazi alkotókészség, kreativitás szükséges.” Tagjaik között a legtöbb művészeti ág jeles képviselőit és híres gondolkodókat találunk, mint *Csingiz Ajtmatov, Maurice Bédaride, Arthur C. Clarke, a dalai láma, Solti György, Liv Ullmann, Peter Ustinov, Elie Wiesel, Betty Williams.*

A környezeti problémák orvoslására, de leginkább a további rombolás megakadályozására ekkorban indul útjára a **Greenpeace-mozgalom** (1971), amely a beat nemzedék vehemenciáját átmenekítve, és kihasználva a média közvélemény-formáló erejét, mára a világ legnagyobb, de főleg legeredményesebb civil szervezetévé nőtte ki magát. A partizánakciókat végrehajtó, maroknyi fanatikusként induló csapatnak a globális küzdőtér olyan

nagy szereplőit sikerült már térdre kényszerítene, mint a Shell és a Tesco, az USA vagy Franciaország kormánya. Tevékenységük folyamánként valószínűleg több tudós gondolkodott el a tudomány-etika kérdésein. Aktivitásuk számos, a környezetért aggódó civil szervezet számára vált példaértékűvé, és sok művésznek adott energiát ecoart művek, akciók létrehozásához.

A tudomány fejlődését kiaknázó emberiség és a környezet vulnerabilitásának összefüggései tehát nem csak a tudományok képviselőit kezdték fokozottan foglalkoztatni, hanem az „érzékenyebb membránnal” megáldott művészeket is.

### A természet a nyugati művészetben

A nyugati kortárs művészetben a *természet* a land art-tal kezdődően jelenik meg, mint a művészeti aktus helyszíne és tárgya, és nem csupán mint ábrázolási motívum. A már a kezdetekkor meglévő, a művészek természethez való viszonyát jellemző különböző attitűdök közül az évek során azok találtak elfogadottságra és követőkre, amelyek a természetet az elfogadás, a féltés és az alázat jegyében közelítették meg.

A klasszikus „földmozgató” land art-művészek vállaltan nem törődtek az ökológia, a környezeti gondok problematikájával, inkább az emberi (alkotó)erő heroizmusát hirdették, elsőrendűen önmagukra utalva. A kritikai hangok hatására azonban ez a magatartás a hetvenes évek végére, a nyolcvanas évek elejére valamelyest csiszolódott, és tevékenységük olykor ökológiai problémákat is megcsillantó rekultivációs aktussá finomodott. A monumentalitás iránti vonzódásuk azonban továbbra is megmaradt, nem csak a fent említett tipikus land art munkák esetében, de még a galériákban kiállított alkotásoknál is.

Velük szemben voltak alkotók, akik a tájba alig érezhetően avatkoztak csak be. Esetükben a buddhizmus szemléletmódjának nyomai fedezhetők fel. Náluk egyfajta természetszövetségről beszélhetünk, ahol a természetes anyagok felhasználásán túl annak a folyamatnak is részesei lehetünk, ahogy a művész az erőforrásokkal és az elemekkel foglalkozik. Számukra az intervenció nem lehet uralkodó. Méretük tekintetében is visszafogottabb munkákat hoztak létre, amelyekben az embernek a természettől való függősége került előtérbe, és a természet iránti tiszteletről állítanak ki tanúsítványt.

Ez az enyhén buddhista szemléletmódot sugalló alkotói mód terjedt el Európában is. Ezeket az alkotókat a 90-s években néhány nagynevű kurátor megpróbált rendszerbe gyömöszölni, múzeumi körülmények között és gondolkodásmód szerint bemutatni, majd egy hálózatként működtetni. Ez a

terv azonban kudarcba fulladt, mivel ez a logika ellenkezik a természetművészet alapelveivel, s a művészetipar törvényei nem alkalmazhatóak ezen a területen.

Volt a land artnak egy harmadik vonulata, amely a természethez fűződő kapcsolatát tekintve a legtávolabb áll az első, földmozgató társulattól. Ezek az alkotók – Alan Sonfist, Denes Agnes vagy a Harisson házaspár – az ökológia és az environmentalizmus jegyében alkotnak a mai napig. Tevékenységükre alapozva jött létre Amerikában az egyre agitatívabb ökoművészet, melyben az esztétikai elem egyre kevesebb fontossággal bírt, és egyre hangsúlyosabbá vált a szociális tett, sűrűlva vagy átmerészkedve más diszciplínák területére is. E tipikus amerikai jelenség **ecovention** néven lett ismert.

A természetművészeti megnyilvánulások tekintetében a nyugati kultúrában a művészeknek a természethez való hozzáállásában történtek nagyon fontos változások az elmúlt 5 évtizedben. Mindez természetesen szorosan összefügg az ökológiai problémák megjelenésével és a társadalom ez irányú érzékenységének erősödésével. Megállapítható, hogy a nyugati művész társadalomban a természet-percepció változásában tapasztalható tendencia egy olyan, a tiszteleten és a harmóniára törekvésen alapuló természetfelfogás felé tart, ami a keleti világképnek mindig is sajátja volt.

### Természet a távol-keleti művészetben

Általánosságban elmondható, hogy a keleti ember világlátását sokkal jobban meghatározzák vallási és kulturális hagyományai, mint a nyugati kultúra emberéét. A keleti vallások mindegyike, a hinduizmustól a buddhizmuson és a sintoizmuson át a taoizmusig, különleges, számunkra teljesen eltérő szemlélettel és lelkeséggel közelít a természethez, ami alapvetően meghatározza a keleti művészek természetművészeti gyakorlatát is. A mindenség egészét, a dolgokat és élőlényeket átjáró, örök, végtelen, változatlan és egységes Világlélek a hinduizmusban, a végső célt a természettel való összeolvadásban látó taoizmus, a buddhizmus etikai és egyúttal esztétikai hozzáállása a természethez vagy a természetet kamiként tisztelő sintoizmus – mind arról tanúskodik, hogy a keleti emberek, köztük a tradíciókkal a nyugati embernél sokkal szofisztikáltabb viszonyt kialakító művészek is, szakrális és nem hierarchikus viszonyban állnak a természettel. A természetbe való emberi beavatkozás csak a legmagasabb szinten képzelhető el számukra, ezért is tekintik például a kertépítést egyszerre filozófiának és magas művészetnek évszázadok óta.

A keleti ember világlátása nemcsak a természethez, hanem az általa készített tárgyakhoz fűződő viszonyát is meghatározza. A nyugati ember

számára szinte értelmezhetetlen esztétikájú vabi-szabi, a külső környezet harmóniájának megteremtését célzó Fheng-shui, akárcsak koreai változata, a sen, vagy az indiai kézművesség termékei a természetet, annak törvényszerűségeit, dinamikáját, erőit követik. A keleti ember legfőbb célja tehát, ami a természetművészeti alkotásokban is nyilvánvalóan kimutatható, a természettel való „kreatív eggyé olvadás”. A keleti természetművészet tehát sosem volt agresszív, hódító vagy akár átalakító karakterű. Sokkal inkább jellemzi a természet belső dinamikáját követő, szelíd „jel-hagyás” intenciója.

Ez a szemlélet érhető tetten azokban a természetművészeti megnyilvánulásokban is, amelyek a 70-es évek végén a koreai Yattoo művészcsoport színrelépésével jelentek meg az ázsiai régióban, és amelyek azóta egyre nagyobb teret nyertek maguknak, teljesen függetlenül a nyugati képzőművészeti szcénán történetektől.

A természetművészet ázsiai „sikertörténete” minden bizonnyal nagyban köszönhető a befogadói oldal, valamint a kultúrpolitika nyitottságának. Ez utóbbi nem próbált ugyanis rátelepedni a jelenségre, kihasználni azt, hanem – ellentétben a nyugattal, ahol maga a kortárs művészeti intézményrendszer belső logikája indukálja ezt a magatartást – valódi támogatást biztosít az egyre nagyobb számban jelentkező eseményeknek.

## Természetművészet Kelet-Európában

Kelet-Közép-Európában, a land art és a hozzá hasonló kísérletek 60-as évektől jelentkező hatása ellenére, a tájművészeti munkák között nem találni koherens környezeti, filozófiai és ökológiai program szerint készült műveket. Ezeket az alkotókat a kifejezés új formái utáni kutatás vagy épp a hatóságok kontrolja alóli kitérés motiválta.

A 70-es években több, hasonló koncepció köré szerveződő, azonos motiváltságú alkotót verbuváló csoport is megjelent ebben a régióban, mint például a *Pécsi Műhely*, a *temesvári Sigma csoport* vagy a *szabadkai–újvidéki Bosch+Bosch csoport*. Mindegyiküket kísérletező, expanzionista magatartása vitte ki a műteremből, s a galériák fehér fala helyett inkább a városok környékén levő erdőket, kőbányákat, folyópartokat választották tevékenységük helyszínéül, vagy az ott készült fotókat manipulálták.

A tájművészethez való közelítés egy másik útvonala a szobrászat–installáció irányából valósult meg, a „tér szobrászata vagy a szobrászat tere” kérdésre keresve a választ. *Magdalena Abakanowicz* (Lengyelország), *Wanda Mihuleac* (Románia), *Petre Nikolski* (Jugoszlávia) a tájban elhelyezett szobraikkal a kontextust hangsúlyozták, kitérítve és a műalkotás részévé integrálva a szobor környezetét, megfosztva a tájat háttéri szerepkörétől. Ennek az alkotói megközelítésnek az előképeként Brâncusit említhetjük.

A hatvanas évek hippí mozgalmainak hatására ebben a régióban is találunk olyan művészt, aki az elvonulást, a kommunában való életet választja az urbánus értelmiségi lét helyett. *Bogdan és Witold Chmielewskit* Lengyelországban, *Božidar Mandićot* Jugoszláviában, illetve a *szlovéniai Šempasi* kommunát említhetjük példaként. Ezek a művészek kis eldugott falvakat kerestek életük és művészetük színteréül.

A 70-es évek elején egy fontos, tipikusan kelet-európai elemmel gazdagodott a természetművészet kifejezési tárháza. Ebben az időszakban az úgynevezett modern neoavantgárd stílusirányzatok és az expanzionista formabontó törekvések még találtak az élő folklór hagyományaival. Az élő folklór jelenléte a kelet-európai művészetben – ami akár a falusi élet mindennapi tárgyainak, kellékeinek a műalkotás anyagává avanszálásával, akár a rurális tér „magas művészeti” minősítésével – nem mindenütt és országonként eltérő módon van jelen. Romániában az urbanizáció lassúsága, az ipari fejlődés viszonylagos elmaradottsága, az ország zártsága és az utazási korlátok fennállása miatt az emberek nagy része élő népművészeti környezetben élt. Egy érdekes fejlemény is megfigyelhető ebben az időszakban: a modern értékrendtől való félelmében a hivatalos politika is felkarolta a népművészetet. Ennek ellenére, paradox módon, ugyanezen politikai vezetés a népművészet melegágyát, a falusi életformát szándékozott megszüntetni falurombolási tervével. A művészek a legkülönbözőbb stratégiákkal élték túl a diktatúra kemény évtizedeit. A különböző művészeti központokban végzett alkotók közül többen is visszamenekültek szülőhelyükre, adott esetben az apró falvakba, ahol sokukban szinte spontán született meg a tiszta forrás szükségességének bartóki felismerése – a vizuális nyelvre vonatkoztatva. Romániában ennek a nem könnyű alkotói praxisnak az érvényesítése többféleképpen történt. Egyesek a rurális tér adta kontextuális lehetőségeiket használták ki munkásságukban, mások a folklór mitikus vallásos elemeit, mezőgazdasági eszközeit kutatták fel, és ready made-ként értelmezve deklarálták őket műalkotásnak.

### Természetművészet Magyarországon

Magyarországon a 60-as évek végén már megfigyelhető a nyugati művészethez való felzárkózás igénye, ezen belül a „természetben, illetve a természettel való közvetlen művészetteremtés alkotási módszere”. Az amerikaiakkal összevethető nagy földmozgató munkák azonban elhagyott, művelésen kívüli területek hiányában ahogyan Európában, úgy itt sem jöhettek létre, de az alkotók pénzügyi támogatásnak is híján voltak, hiszen

potenciális szponzorként csak az állam jöhetett szóba, amelyik ezeket a törekvéseket háttérbe szorította, „jó esetben” közönyével kísérte.

Az 1970-80-ig működő **Pécsi Műhely** (*Aknai Tamás, Ficzek Ferenc, Halász Károly, Kismányoki Károly, Pinczehelyi Sándor, Szelényi Lajos és Szíjártó Kálmán*) a tájban végzett „vizuális műveletei” a művészet terének kitágítását célozták meg.

A **Fáskör** tagjai (*Samu Géza, Huber András, Orosz Péter, Farkas László, Varga Géza Ferenc*) magától értetődőnek tekintették a természetes anyagok használatát, s a szobrászok mesterségbeli fogásai helyett inkább évezredes kézműves technikákat használnak: hajlítás, kötözés, csapolás, összeillesztés a fő metódusuk. Esetükben a fából, kócból, textilből, háncsból, ágakból, rönkökből, nádból készült szobrok elhelyezése is lényeges szempont. Érzékelhető egy a térrel, a tájjal, a természettel való eggyé olvadás igénye. A természetművészet fogalmához a magyarországi művészek közül ők állnak a legközelebb.

A magyar építészek egy részét (*Csete György, Ekler Dezső, Makovecz Imre*) már a 70-es évektől természet és kultúra ellentétének feloldása foglalkoztatta. Az építészeket és a körjük csoportosuló fiatal diákokat a városszéleken felépített lakótelepek szociológiai, urbanisztikai, pszichológiai nagy átrendeződései és azok következményei motiválták a természetes anyagok felé fordulásban. A természetes anyagok megismerését célzó formakísérletek és a belőle született építmények mintha ikertestvérei lennének az ekkor Nyugat-Európában tevékenykedő nagynevű tájművészek munkáinak.

## Természetművészet jövője Magyarországon

Örvendetes módon az utóbbi időben a természetművészet kifejezés meggyökerezni látszik a hazai szakmai nyelvben, és a határontúli képzőművészeti szcénában is egyre magabiztosabban használják. Az elmúlt három évben négy nyári képzőművészeti táborot neveztek „természetművészeti tábornak”, és több végzős főiskolai hallgató dolgozatában is teljes természetességgel használja ezt láthatóan karrierje elején álló kifejezést. Az elmúlt években több előadást szerveztek az ország prominens művészképző intézményeiben, jelesül a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen, a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, a Pécsi Egyetem Művészeti szakán vagy Egerben az EKF Vizuális Művészeti Tanszékén ugyancsak ebben a témában

Fontos megjegyezni, hogy Egerben a 2011-es évtől meghirdetésre került egy természetművészeti szak, melyre ezidő szerint 50 feletti létszámban van jelentkező, s nagy valószínűséggel ez év (2011) szeptemberétől beindul az



oktatás. *Amennyiben ez megtörténik, Egerben fog elindulni az első, speciálisan természetművészettel fogalkozó szak egész Európában.*

Az egri természetművész szak beindítása kapcsán rögtön felmerül a kérdés, hogy vajon milyen kompetenciákra tesznek szert tanulmányaik elvégzése után az itt felvételt nyert diákok, mihez kezdhetnek egy itt megszerzett diplomával?

A természet és a művészet kapcsolatának területén szerzett tapasztalat olyan fontos képességek fejlesztését segítheti, melyek előmozdíthatják a természeti környezettel kapcsolatos életérzés formába öntését, az ökológiai aggodalmak sokrétű, mögöttes tartalommal rendelkező művészi megfogalmazását. A végzős hallgatók hatékonyabban hívhatják fel a figyelmet olyan fontos és aktuális problémákra, mint a természet degradálódása, értékvesztése, az uniformizálódás vagy kulturális örökségünk megőrzésének fontossága. Egy képzett természetművész munkálkodása elősegítheti a művész társadalmi pozíciójának újraértékelését, rámutatva az alkotói felelősség és a társadalmi/környezeti kérdésekben való aktív részvétel fontosságára.

Természetművész tanárként – adott esetben kisebb helységekben, szülőfalujukban – erősíthetik a közösség környezettudatos magatartását, környezetért felelős életvitelre sarkallhatják őket, kibontakoztathatják egyúttal a művészet iránti fogékonyságukat, képzelőerejüket, rávezetve tanítványaikat a szépség élvezetére, az örömteli rácsodálkozás és a gyönyörködés fontosságára. Ideális esetben egy jó tanár a közösség tagjait is cselekvésre tudja bírni, bevonva őket az alkotói folyamatba, akár a művészet, akár a természet apropóján, és ezzel játékosan és, ami még fontosabb, gyorsabban tudja elérni egy kisebb közösség szemléletmódjának pozitív változását, mint bármilyen média által terjesztett propaganda, ami az amúgy felbomlófélben lévő falusi közösség egybentartására lehet pozitív hatással.

A természetművészet tehát – amint azt a fentiekben is próbáltuk vázolni – olyan izgalmas és átfogó területe a vizuális művészetnek, mely az erősödő ökológiai problémák okán nagyon aktuális és társadalmi értelemben is hasznos művészi kifejezés. A természetművész alkotói magatartásának megfigyelésekor azt a képességét fontos vizsgálni, hogy miként hagy harmonikus, mögöttes tartalommal rendelkező jelet a természetben. A természetművész egy olyan magatartás körülírása lehet, amely még csak most van kialakulóban, nem kristályosodott tökéletes fogalommá, ám egyeseknél már szemléletté, sőt cselekvéssé vált.

Természetművészeti események egyre nagyobb számban kerülnek megrendezésre szerte a világon. Ezek helyszíne legtöbb esetben a természeti környezetben létrejött ún. természetművészeti központok. Ezek a központok mára egy egyre gyarapodó nemzetközi hálózatot alkotnak.

Meglátásunk szerint a most kialakítás alatt álló Művészetek Magtára – amint azt a következőkben kifejtjük – minden olyan feltétellel rendelkezik, mely alkalmassá teszi arra, hogy természetművészeti központként működhessen a jövőben.