

Identitáskeresés vagy elidegenedés

a '89 forradalom előtti és utáni romániai magyar művészetben

Kányádi Iréne

*Mottó: „Összegyűlnek az alkotások,
elraktározom őket, lehet, hogy innen fakad a bizonytalanságérzetem és a múlandóságtudat is. Jó,
jó, festesz, de kinek? Magadnak, ha nem kell az embereknek?”¹*

A közép-kelet európai országokban és romániai (magyar) kontextusban számottevő tényező a kommunista diktatúra színre kerülése, amely a művészet alakulásában és fejlődésében radikális törésvonalat eredményezett. Ebből kifolyólag a fent említett területeken a XX. század művészetének fejlődése arra volt kényszerülve, hogy más haladási irányt és formát vegyen, mint a nyugat-európai országokban. A szocreál esztétikája egy olyan értékrendet honosított meg és tett kizárólagossá úgy az oktatásban, mint a népművelésben, amely csupán egy torz megismerési lehetőségét adta a kortárs európai művészetnek. Az információnak azt az óriási mértékű hiányát ma is nyögi a romániai társadalom, éppen ezért ma is nagyrészt értetlenül szembesül a XX. századi és a kortárs művészeti tendenciákkal.

A romániai magyar művészek helyzete kisebbségi létükből is specifikus tendenciát mutatott, egyrészt a kommunista diktatúra elnyomó nacionalista jellege miatt, másrészt pedig a két főváros, úgy Budapest, mint Bukarest felé való fordulási lehetőségük által is, amely a mindkét helyen, de egyik helyen sem levés állapotát eredményezte. Ennek az állapotnak a mai napig is érezhető hátulütője a szakirodalomban is megnyilvánuló hiány, hiszen a romániai

¹ Ujvárossy László beszélgetése Ioan Augustin Pop-al, In. Ujvárossy, 2009, 245 o.

reprezentatív munkák, habár megemlítik az erdélyi magyar művészek munkásságát, nem kimerítő jellegűek. Jó példája ennek az, hogy a szakma által is legismertebb irodalom, mint például az Ileana Pintilie: *Acțiunismul în România în timpul comunismului (Akcióművészet Romániában a kommunizmus idején)*, Idea Design & Print kiadó, Kolozsvár, 2000, Adrian Guță: *Generația '80 în artele vizuale (A 80-as évek generációja a képzőművészetben)*, Paralela 45 kiadó, Pitești, 2008, Magda Cârneci: *Artele plastice în România 1945–1989 (A képzőművészet Romániában 1945 és 1989 között)*, Meridiane kiadó, Bukarest, 2000 által megjelentetett könyvek hozzávetőlegesen vagy egyáltalán nem említik a marosvásárhelyi MaMű csoportot. A magyarországi szakirodalom sem foglalkozik velük mélyrehatóan, hiszen abban az időben a romániai művészek érdeklődése sokkal nagyobb volt Nyugat iránt, mint fordítva.² Megfelelő kritika és művészetelméleti munkák hiányában a művészek maguk vannak rákényszerítve arra a helyzetre, hogy elméleti munkákat írjanak.³

Erdélyben földrajzi régiók szerint alakultak alternatív művészeti csoportosulások, amelyeknek létét Ileana Pintilie azzal magyarázta, hogy a hatalom figyelme nem terjedt ki ezekre a földrajzi helyekre. A határmenti városokban tevékenykedő művészeti csoportok, mint például a nagyváradai „Fiatalok Stúdiója” vagy a „35-ös Műhely”, a temesvári „111”, majd a „Sigma” csoporton belül a legtöbb művésznak közvetlen nyugat-élménye Budapest volt. Itt a szerb és a magyar televíziók szolgáltatattak némi információt az ország határain túli művészeti mozgásokról. A '60-'70-es évek némiképp enyhülést hoztak politikai téren, a művészeknek azt az érzést, illúziót adva, hogy mégiscsak van remény megvalósítani az állami, hatalmi művészet mellett egy alternatív kifejezési lehetőséget is. A '80-as évek kezdetével szétfoszlott minden ilyen jellegű remény, hiszen az önkényuralom brutalitása csúcspontját kezdte elérni. Erre a periódusra tehető a MaMű csoport tagjainak is a kivándorlása. 1982 szeptemberében Ioan Bunuș, '83-ban Elekes Károly, Krizbai Sándor, Ágoston Vilmos. Habár Baász Imrének is lehetősége lett

² „1981-ben kezdődött számomra a marosvásárhelyi kapcsolat. Akkoriban még nem lehetett aggasztó híreket hallani Romániáról, mivel akkoriban semmit nem lehetett hallani a határainkon túl élő magyarokról, vagy a szomszédos országok belső gondjairól. Így akinek nem volt közvetlen személyes kapcsolata erdélyiekkel, az vagy turistaként gyönyörködött a Hargitán, s a nyomort afféle 'Erdély-romantikához' tartozónak gondolta, vagy szeme sem volt rá, mivel a természeti szépség elfedte előle az emberi gondokat vagy – elriadva a már akkor is feltűnően idő- és idegigényes határátkeléstől – nem is ment arrafelé.” – írta Dr. Chikán Bálint, A MAMŰ - kívülről című emlékezésében. In. <https://mamusociety.wordpress.com/about/dr-chikan-balint-a-mamu-kivulrol/>

³ Ilyenek például: Ujvárossy László: *Progresszív kortárs művészeti törekvések Nagyváradon a nyolcvanas években*, Partiumi Kiadó, Nagyvárad, 2009; Antik Sándor, Sebestyén György: *Inventar. Leltár*, Quadro Galéria Kiadó, Kolozsvár, 2016; Ütő Gusztáv: *Akcióművészet Székelyföldön*, Sepsiszentgyörgy Kiadó, 2014

volna emigrálni, mégis visszatért Sepsiszentgyörgyre, és Antik Sándor ugyancsak Kolozsváron folytatta az alternatív művészeti törekvéseit.

Romániában a '89 előtti periódusról három nagy művészeti mozgásirányt lehet elhatárolni. Az államhatalommal kompromisszumot kötött *szocialista-realista*, vagy hivatalos művészet, amelynek a végtermékei egy ideológiai és esztétikai dogmatizmusban torkollt alkotások voltak. Ezeknek a témaválasztásuk kimondottan történelmi jellegű volt, amelyek a párt győzelmét hivatottak bemutatni: ipari tájképek, munkások, bányászok, vígan dolgozó parasztok. A haza és a párt dicső jelenének és jövőjének a képei. Követendő példák a szovjet festők és szobrászok munkái voltak, a köztereket elárasztották a szovjet sztereotip Sztálin, Lenin stb. mellszobrai, és minden műalkotás csakis a kommunista párt dicsőségének vizuális leképzésének céljából születhetett meg. Mindez csakis a realizmus jegyében. Ami ezen a kategórián kívül maradt, mélységesen elítélendő és megvetendőnek számított.

A második kategória az akadémiai vagy a *hivatásos művészet*, amely a hangsúlyt elsősorban a technikai tudásra helyezte, ezzel elkerülve, sőt, tiltva azt az lehetőséget, hogy a művészetnek kísérleti, *innovatív* vagy kutatói jellege legyen. Az akadémiai iránynak a két nagy képviselője, akiknek hatása mélyen rányomta bélyegét az akkori és az utánuk következő művészgenerációkra egyaránt Corneliu Baba és Alexandru Ciucurencu volt. Mindkét stílus egy realitásból való menekülés volt egy dramatikus irrealitásba, amely azt sugallta, hogy a reális problémák sokkal kisebbrendűek, mint a metafizikai problémák. Visszavonva magukat a hétköznapi életből, a művészt az elefántcsonttoronyba zárva, nem volt szükségük, sem igényük egy titkos vagy nyílt konfrontációra az államhatalommal szemben. A művészeti oktatás is ebben a szellemben zajlott, éppen ezért az akadémiákon semmiféle kísérleti jellegű műfajt nem tanítottak. Ebből kifolyólag minden generációnak saját magának kellett újratanulnia vagy újra felfedeznie a kísérleti műfajokat. Éppen ezért a rendszerváltás után a romániai (kelet európai) művészek, miután megadatott számukra a lehetőség, hogy információhoz jussanak, azzal a szomorú ténnyel kellett szembesülniük, hogy a nemzetközi szinten nem veszik ezt a hiányt figyelembe és az elvárások az ők irányukba is épp olyanok és akkorák, mint a nyugati művész társaikkal szembe.

Harmadrészt pedig a *nem hivatalos*, de többé-kevésbé megtűrt, a kevesebb létszámú, kísérleti jellegű, alternatív művészeti mozgások érzékeltetik a hatásukat. Ezek a csoportosulások

elsősorban a kísérleti műfajokat ölelték fel, modern formateremtő vagy formabontó eszközökhöz nyúlva, amelyek magukba foglalták az akcionizmust, a progresszív törekvéseket, mint például az installáció, tértexet, kísérleti fotográfia, vagy a posztmodernre jellemző új figuratív festészet. Erwin Kessler szerint ezt a kategóriát az államhatalom „szelepnek” használta fel és azért léteztetett. A fent említett ’60-as és ’70-es évek szabadabb szellemisége a művészekben azt az érzést kelthette, hogy, látszólag, hivatalosan együtt létezhet a hivatalos művészet a megtűrttel, a nem hivatalossal, DE mégis a cenzúra csak bizonyos műfajokat engedett a közönség elé: a festészeti, szobrászati vagy iparművészeti műveket. Ennek hatására az alternatív művészek egyre inkább megszokták – mert rá voltak kényszerítve –, kapcsolataikat a nagyközönséggel, performanszaikat egymásnak, szűk baráti társaságnak vagy csak a fotógépnek mutatták be.

Viszont az aktív társadalmi szerepvállalás, a kontrollált intézményi közegből való kilépés feltételez egy közönséget és egy kritikát. Főként a performanszművészet a művész és a néző közös részvételének erőterében artikulálódik. Alapvetően a néző részvételre (is) épít. A közönség pozitív vagy negatív visszajelzése lehet egyaránt az ön-identifikációs folyamatnak egy része. Jelen esetben nem lévén közönség, a hatalommal folytatott direkt, de inkább indirekt párbeszéd vált azzá, amelyben a művész saját magát meghatározta és állást foglalt. Erwin Kessler⁴ megemlíti egy negyedik művészkategóriát is: *a hivatalos ellenit*. Az utóbbi kategóriában kevés számú és sporadikus alkotás született. Jellemző vonása a teljes izoláltság, a közönség hiánya és egyedüllét volt. Ezeket a munkákat kimondottan az „íróasztal fiókjának” készítették, hiszen nyíltan szembefordultak a politikai hatalommal. A kevés példák közül meg lehet említeni Ion Grigorescunak az *„Interjú Ceaușescu-val”* (1978) vagy Antik Sándor *„Az álom nem halt meg”* (1986) című performanszait. Szőke Annamária így ír a performanszművészetéről: „Egy másik megkerülhetetlen aspektusa éppen ezért e művészetnek a botrányokozás és az azt követő – néha – «társadalmi» méretűnek nevezett felháborodás.”⁵ A szakirodalom egyetért a performanszművészetnek azzal az alapvető sajátosságával, hogy egyszeri, megismételhetetlen és *a közönség bevonásával történik*.

Véleményem szerint az akkori romániai kontextus, amely megteremtette a közönségtől való elszigetelődést vagy elszigeteltséget, csírájában hordozta az *elidegenedés* és az ön-

⁴ Kessler, București, 2013

⁵ Szőke, Budapest, 2000 <http://www.artpool.hu/performance/eloszo.html>

elidegenítés folyamatát, amelyből nagyon sok művész az emigrációban látott menekülési lehetőséget. Mindez összekapcsolódva a művészet *innovatív* jellegével, amely feltételezi az új és a régi szimbiózisából létrejött új eredményeket, kísérleteket, a frusztráció egyre nagyobb elmélyüléséhez vezetett. A kísérletezés alapvető feltétele a nyitottság és a szabadság. Ennek és a megfelelő információ hiányának a következtében, nem tudván igazán, hogy hová szituálják magukat, egyre nyomatékosabban kezdett feltevődni a művészekben a központ-vidék kérdésköre, földrajzi-intellektuális frusztrációkat vonva maga után. A központ és periféria vagy vidék viszonyának tematizálása burkoltan magában hordozta a *migráció* problémáját is. „A provinciálistól való félelmet érzésem szerint a modern irányzatokat kellőképpen meg nem emésztett, azok másolásából fakadó rossz lelkiismeret szüli. Adott esetben provinciális lehet bármely elismert művészeti központ, illetve központtá válhat a világ bármelyik pontja, ahol eredeti, következetesen végiggondolt és kidolgozott művészeti stílus vagy irányzat alakult ki.”⁶ – írta Boros Judit, Korunk 1979-es számában, amely lapszám nagyrészt az erdélyi magyar művészetet próbálta meghatározni és szituálni a magyarországi és a nemzetközi művészeti mozgások viszonyában. Maga az, hogy a Korunk már ebben az évben felvállalta egy ilyen tematikájú szám kiadását, a téma sürgető voltát érezteti, habár a megjelentetett szövegekben senki nem tesz említést a kivándorlás kényszeréről vagy lehetőségéről. Solymár István 1974-ben így vélekedik a provincia és a központ viszonyáról: „Úgy vélik, az a provinciális, ami térben és időben messzebb esik a központtól, az előrehaladás élétől, és nem követi szorgosan a mintákat. Pedig az eredeti mindig a maga viszonyai között, a maga közösségből hajt ki [...]”⁷

Valószínű, hogy ezeknek eredményeként alakult ki egy olyan kép, hogy minden látszat ellenére a Közép-Európában és itt Erdélyben a land-art és a koncept-art hermetikus irányzatok, „magatartásuk introvertált és az élettel való összefonódottságuk sem nyitott, [...] az oppozícióba szorult élet jegyében áll.”⁸ – idézi Perneczky Gézát egy MaMű-ről szóló tanulmányában

⁶ Boros Judit: *A képzőművészetben nincs Forrás sorozat*, in. Korunk 1979/1-2, 70. o.

http://epa.oszk.hu/00400/00458/00496/pdf/EPA00458_Korunk_1979_01-02_057-074.pdf

⁷ Solymár István: *Nemzeti és egyetemes a képzőművészetben*, in. Korunk 1974/2, 175. o.

http://korunk.org/letoltlapok/zh_Korunk1974februar.pdf

⁸ Novotny Tihamér: *MaMű* (tanulmány), in. <https://mamusociety.wordpress.com/about/novotny-tihamer-mamu-tanulmany/>

Novotny Tihamér. Ezek a művészek csoportokba szerveződtek, adott esetben jól meghatározott keret-programot hoztak létre.⁹

Időrendi sorrendben haladva a következő csoportokat említem meg: Temesváron a 111., majd a Sigma, a marosvásárhelyi MaMű, Nagyváradon a Fiatalok Stúdiója és a 35. Műhely, Sepsiszentgyörgyön a Médium kiállítással kezdődően az Etna alapítvány és az AnnART fesztiválok.

Temesváron a 111, majd a Sigma csoport¹⁰ tagjai főként kísérleti akciókat hajtottak végre, neokonstruktivista irányultsággal, melyek a természetművészet határait érintették. A művészek, lévén középiskolai tanárok, esetenként a diákokat is bevonták ezekbe az akciókba. Magyar vonatkozásban ezen a csoporton belül Bertalan István nevét említem meg, akinek kísérletei a „Leonardo-i univerzális művészet szellemét idézik”.¹¹ Munkáit a természet iránti érzékenység, adott esetben a drámai hangvitelű, ugyanakkor roppant érzékeny gesztusok jellemzik. Főleg a természeti környezetben hajtotta végre kísérleteit, a Temes partján.¹² Egyedülálló a „130 napig éltem, mint egy napraforgó” című Bukaresti akciója, amelyet 1979-ben mutatott be Andrei Pleșu meghívására, és amely egy napraforgó növekedési fázisait mutatja be dokumentáló fotókkal és a művész filozofikus hangvételű szövegeivel felolvasva. A növény, az ember és a világegyetem összhangjára hívja fel a figyelmet és arra, hogy a természet kimeríthetetlen forrása lehet a művészeti kutatásnak. 1985-ben Németországba települt, ahonnan kiábrándultan, csalódottan tért haza.

A MaMű – Marosvásárhelyi Műhely vagy a Ma születő Művek csoportja az Apolló Ifjúsági Alkotókörből fejlődött ki 1978 körül, tevékenységének csúcspontját 1982-84 között érte

⁹ „A Marosvásárhelyi Műhely (MAMŰ) alkotókör programja senkit sem kényszerített arra, hogy a Mezőt zöldnek lássa. Sőt nemcsak a színek, hanem a tér, tárgyak, anyag, tektonika, eszköz, mind-mind különbözött. Mindenki másként képzelte el nemcsak a Mezőt, hanem a Dombokat is (a titokzatos sírhalmokat). A művészek a body art-tól, a fotó, szín, tér, idő, anyag, sőt még a hanghatások és az irodalmi eszközök segítségét is megtalálva, olyan közös nagy mezőt alkottak, ahol mindenki megőrizte egyéni szemléletét, látásmódját. És ezt a polifóniát «közérthetlenséggel» sem vádolhatta senki.” (Ágoston Vilmos: MAMŰ – PÁKK – ÉS – CHICHIȚA. A kézirat rövidített változata: A Hét, 1981. április 17.) In: <https://mamusociety.wordpress.com/about/novotny-tihamer-mamu-tanulmany/>

¹⁰ A Sigma csoport utolsó akciója a *Multivision I. és II.* 1978-ban volt, amelyet a temesvári *Tanulmány I.* című kiállításon mutattak be.

¹¹ Pintilie, Akcionizmus Romániában a '60-as, '70-es években, In: Balkon, 2000/9, Fordította Vécsi Nagy Zoltán, http://www.balkon.hu/balkon04_11_12/00brus.html

¹² Számottevő az 1972-ben készült „Város-természeti környezet” című munkája

el. Főként Marosvásárhely vagy környékén élő fiatal művészek voltak a tagjai. A csoportnak egy jól kidolgozott aktivista, koncept- és médiumközpontú keretprogramja volt. Már a forradalom előtt nagy részük emigrált Magyarországra vagy a nyugat európai országok valamelyikébe. Talán ez az a csoport, amelynek fejlődésében igazán érződik az elidegenedés az emigrációból kifolyólag, földrajzilag is. „Ez az írás szubjektív megemlékezés. Szubjektív lehet ezért a befejezés is. Európára tekinteni szándékozó képzőművészek csoportja volt a MAMŰ, amelynek közös programjához a félelem már nem volt, nem lehetett jó alap, mert nem segített lebontani a falakat, amelyek az egyes alkotók között nőttek. És ráadásul a Magyarországon, mint ablakon Európába tekinteni szándékozók előtt a román határ egyre jobban becsukta a zsalugátért, egyre kevésbé lehetett átlátni rajta. Dolgozni, kitekinteni átjöttek tehát. Erdély szegényebb lett nélkülük.”¹³

Sepsiszentgyörgyön a Médium '81 című kiállítást Baász Imre szervezte, amely egy kortárs művészeti megmozdulás volt, és amelyhez foghatót utána már nem lehetett megvalósítani, és amelynek a megszervezése miatt Baász elveszítette a munkahelyét. '91-ben ebből kifolyólag majd Baász megszervezte meg a Medium II-t. Ugyancsak az ő ötletéből született meg az eredetileg egynaposra tervezett Szent Anna tavi performansz fesztivál is, amelyből később kifejlődött az AnnART Élőművészeti Fesztivál, és amelyet után Ütő Gusztáv vitt tovább. A Médium megszületésében nagy szerepe volt a MaMű csoportosulásnak, hiszen szellemi-publikációs előzménye a Marosvásárhelyen kiadott „Ötödik évszak” című antológia volt, amely bemutatta az erdélyi és bukaresti fiatal képzőművészeket. Másrészt pedig a kiállítás elnevezése is, amely eredetileg Matrix kellett volna legyen, Elekes Károlytól származott: „A Médium című kiállítást tehát (amellett, hogy résztvevőinek majdnem fele román anyanyelvű volt), a magyar neoavangárd törekvések egy sajátos erdélyi, kisebbségi nézőpontból született, nemzetközi kitekintésre vágyó identifikációs kísérletnek tekinthetjük.”¹⁴ – írta Novotny Tihamér a Médium című kiállításról. Baász Imrének is lett volna lehetősége emigrálni, da hazatért. „Miért kell ittmaradni? – szegezi neki a kérdést a riporter. «Rossz a kérdés», mondja Baász türelmesen.

¹³ Dr. Chikán Bálint, A MAMŰ – kívülről <https://mamusociety.wordpress.com/about/dr-chikan-balint-a-mamu-kivulrol/>

¹⁴ Novotny Tihamér: MAMŰ (tanulmány) in. <https://mamusociety.wordpress.com/about/novotny-tihamer-mamu-tanulmany/>

Ilyen kérdést nem szabad feltenni. «Miért kell ezt a sajátos kultúrát szándékosan félreismerni? Művelni kell, és nyitni, nyitni, nyitni, nyitni.»¹⁵

Nagyvárad és az itt működő 35-ös *Műhely* légköre, földrajzi adottsága és információ áramlása nyitottabb volt, mint a Székelyföldé. Ebből a nyitottságából kifolyólag egyaránt vonzotta a magyar és a román művészeket. A csoport tagjai között megemlíthetjük Ujvárossy Lászlót, Onucsán Miklóst, Dan Perjovschit, Jovián Györgyöt, Jakobovits Miklóst és Mártát, Dorel Găina-t, Kerekes Gyöngyit, Gerendi Anikót, és még sorolhatnánk, de nem utolsó sorban Ana Lupaș-t, aki akkoriban a romániai Képzőművészeti Szövetség alelnöke volt, és az ország főbb központjában az általa létrehozott 35-ös Műhelyeknek a kiállítását biennále-szerűen szervezte meg. „A fiatalok Nagyváradon a szabad művészeti invenció számára kedvező atmoszférára találtak. Az idősebb, befutott művészek képesek voltak őket befogadni anélkül, hogy konceptuálisan korrumpálták volna, ahogy ez más központokban megtörtént. [...] Ehhez hozzájárult a kapcsolattartás bukaresti kollégákkal, illetve olyan művészekkel, akik engedélyezetten vagy engedély nélkül elhagyták az országot.» – írta Dorel Găină a Kézirat a 35-ös Műhelyről, 2004. Nov. 25.-ben.¹⁶ Lévén a magyar határhoz, de ugyanakkor Kolozsvárhoz és Temesvárhoz is közel, a migráció problémája is másként vagy árnyaltabban tevődött fel, mint a marosvásárhelyi vagy székelyföldi művészek körében. Nagyon sokan közülük a nyugat európai alternatívákon kívül a határon belüli lehetőségeket is kihasználva Temesvárra, Kolozsvárra és Bukarestbe mentek.

A fentiekben az *emigráció*, az *elidegenedés* és *identitáskeresés* problémájának csupán csak pár szempontját vázoltam fel az erdélyi képzőművészek körében, hiszen a jelenség annyira összetett és napjainkban is aktuális, hogy alaposabb kimerítése hosszabb tanulmányt igényel. Ugyanakkor ezz a problémafelvetés más szempontokat is maga után von, mint az erdélyben maradottak vagy a hazaköltözöttek helyzetét is.

Kulcsszavak: identitáskeresés, elidegenedés, emigráció

¹⁵ a Transindex.ro portálról, <http://multikult.transindex.ro/?cikk=14810>

¹⁶ Ujvárossy, 2009, 33 o.

IRODALOM:

- ANTIK Sándor, Sebestyén György: *Inventar. Leltár*, Quadro Galéria Kiadó, Kolozsvár, 2016
- BOROS Judit: A képzőművészetben nincs Forrás sorozat, *Korunk* 1979/1-2
- CARNECI, Magda, *Artele plastice în Romania 1945–1989*, Editura Meridiane, București, 2000.
- GUTA, Adrian: *Generația '80 în artele vizuale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
- KESSLER Erwin, X:20, *O radiografie a artei românești după 1989*, Editura Vellant, București, 2013
- NOVOTNY Tihamér: *MAMŰ, Marosvásárhelyi Műhely 1978-1984 Tegnap és Ma*, Szentendrei Képtár, 1989.
- PINTILIE, Ileana: *Akcionismul în România în timpul comunismului*, IDEA Design & Print Editură, Cluj, 2000.
- PINTILIE, Akcionizmus Romániában a '60-as, '70-es években, *Balkon*, 2000/9, Fordította Vécsi Nagy Zoltán,
http://www.balkon.hu/balkon04_11_12/00brus.html
- SOLYMÁR István: Nemzeti és egyetemes a képzőművészetben, *Korunk* 1974/2
- SZŐKE Annamária, *A performance-művészet*, Artpool - Balassi Kiadó - Tartóshullám, Budapest, 2000 <http://www.artpool.hu/performance/eloszo.html>
- UJVÁROSSY László: *Progresszív kortárs művészeti törekvések Nagyváradon a nyolcvanas években*, Partiumi Kiadó, Nagyvárad, 2009.
- ÜTŐ Gusztáv: *Akcióművészet Székelyföldön*, Sepsiszentgyörgy Kiadó, 2014
- VÉCSI Nagy Zoltán, szerk. *Ma születő művek, a MAMŰ Társaság évfordulós kiadványa*, MAMŰ Társaság és Jelenlét kiadó, Budapest, 2000.