



Az Eszelős és a Nyaktámasz

Válogatás egy gyűjteményből

Bartók 32 Galéria / 2010. május 28. — június 19.



Tornai Endre András: Alakok – Dogon maszk

Tartalom

Bevezető	5
<i>Frazon Zsófia</i>	
Művészeti tapasztalat és mindennapi valóság	7
Népcsoportok	19
Műtárgylista	31

Megjelent a Bartók 32 Galériában rendezett kiállítás alkalmából
Felelős kiadó: Raum Attila. A kiállítást rendezte: Raum Attila.

Copyright © 2010 HUNGART (a katalógusban szereplő művészek),
Frazon Zsófia (szövegek), Raum Attila (műtárgyfotók).

Katalógus terv: Földváry Tamás. Nyomdai előkészítés: Davalon Bt.



Mindmáig kényes tudományos kérdésnek számít, hol a határ a törzsi művészet és a „grand art” között, mi a viszonyuk, milyen közös kiállításon szabad őket bemutatni.

A nem európai civilizációkkal foglalkozó párizsi Branly Múzeum katalógusbevezetője szerint „a maszkoknak fontos szerepe van a vadon (a természet) világa és a falvak szelídebb, emberi közege közötti kapcsolat helyreállításában. A maszkok átmenetet képeznek az avatatlan és a beavatott között, és félúton vannak az emberi és a természetfeletti között. Az afrikai maszk, egy földi létből származó, anyagban testet öltő túlvilági lény – képletes híd – a kultúra és a természet között.”

A néprajzi jelleget nem lehet elvitatni az ősi művészetektől, hiszen szakrális-rituális jelleggel készültek, s ez eltér

ést jelent a „grand art” nyugati világban definiált, művi, művészeti kontextusától. Ám melyik az a kortárs művész, aki lelke legmélyén ne arra vágyna, hogy műve csodálatot, áhítatot váltson ki nézőjéből.

A modern művészet autonóm, steril, művi vonulata természetesen (közvetlenül) nem kapcsolható a törzsi művészetekhez, ugyanakkor az alkotói szándék és a motívumkincs rokonsága mégis vizuális összehasonlításra inspirál.

Igyekeztünk az itt szereplő művészek, művek közül úgy válogatni, hogy egyfajta szubjektív „képletes híd” keressünk az afrikai műtárgyak és kortárs magyar alkotók munkái között.

Kérjük, hogy kellő megbocsájtással, nyitottsággal és derűvel nézzék végig kiállításunkat.

Frazon Zsófia

MŰVÉSZETI TAPASZTALAT ÉS MINDENNAPI VALÓSÁG

„Az antropológusokat – kezdettől – az interkulturális összehasonlítás érdekli. Az összehasonlítás igényel némi hasonlóságot az összehasonlított dolgok között. A mindennapi valóságon belül először a műtárgyakat és tapasztalatokat kellene megfigyelni, mert ezen a téren a hasonlóságok elvárhatóak.” (Jacques Maquet)

„A hagyományos afrikai maszkokkal és szobrokkal, miután szertartási használatuk befejeződött, nem törődtek többé, egyszerűen átadták azokat az enyészetnek; ez a pusztulás a meleg és nedves éghajlaton, fa és más organikus anyagok esetében gyorsan végbement.” (Jacques Maquet)

A két rövid idézet Jacques Maquet belga származású, Párizsban, majd 1968-tól napjainkig Los Angelesben élő afrikanista *Az esztétikai tapasztalat*. A vizuális művészetek antropológus szemmel című könyvéből származik (Maquet 2003:22 és 79-80). A két mondatot azért idézem így együtt, mert érzékletesen ábrázolják azt a problémakört, ami az európai műalkotások és az Európán kívüli törzsi kultúrák – általunk műalkotásnak tekintett – tárgyainak illeszthetőségét jellemzik. Egyfelől fontos, hogy ezt az illesztést ne csak művészettörténeteszi, hanem például antropológiai tekintettel is végigpásztázzuk – ahogy ezt például Maquet teszi –, és ennek során felfigyeljünk a tárgyakat körbevevő emberi tapasztalatok, továbbá az ezen tapasztalatokból táplálkozó vizuális megformálás hasonlóságaira. Másfelől viszont ugyancsak fontos látnunk, hogy a kulturális különbségek – amelyek e tárgyak kontextusát adják – nemcsak a tárgyak formai jegyeire, hanem alapvető funkcióikra, ezen keresztül tartalmukra is hatással vannak. Ha egy tárgy rendeltetésszerűen nem műtárgynak készül, és élete nem a megőrzéshez, hanem a feledéshez, az enyészethez és az efemer léthez kapcsolódik – mint az

idézetben szereplő afrikai maszkok – akkor ez az európai díszített tárgyakkal és műtárgyakkal való összevetésben lényeges eltérésekre irányítja a figyelmet – ha formai hasonlóság, az egyszerűnek tetsző azonosság első látásra evidensen adódik is. A helyzet paradox, amit csak úgy oldhatunk fel, ha a hasonlóságokat és a különbségeket nemcsak kiemeljük és megmutatjuk, hanem elsősorban megértjük. Hiszen a paradoxont mi alkottuk. A tárgyak egymástól eltérő kulturális tapasztalatba, termelési rendszerbe és társadalmi hálózatba ágyazottsága az egyik oldalon, és univerzalitásuk a másik oldalon, együttesen hozza létre azt a jelentéssel telített közeget, amelyben rájuk tekinthetünk, amelynek segítségével elrendezhetjük és interpretálhatjuk őket – gyűjtőként, művészettörténészként, antropológusként és e jelentésekre nyitott nézőként egyaránt. Viszont az alkotásokkal való kulturális találkozás és esztétikai érintkezés – az intellektuális kalandon túl – az érzelmi viszonyulásnak is teret enged. Az intellektuális és az emocionális összetevők együtt adják a művészeti tapasztalat és a mindennapi valóság színes mintázatát.

Dogon maszk
(részlet)



Mumuye
szobor

Az alábbiakban olyan észrevételeket és kérdéseket fogalmazok meg és mutatok be, amelyek az Európán kívüli, elsősorban törzsi kultúrákból származó tárgyak kiállítási és elemzési formáit jellemzik a 19. század végén, és a 20. század kezdetétől napjainkig. A példákhoz a társadalomtudományok, elsősorban az antropológia és az etnográfia felől közelítek. Sem a terjedelem, sem a műfaj nem teszi lehetővé, hogy a témát a maga teljességében áttekinthessem. A célom az, hogy olyan megközelítéseket vizsgáljak, amelyek segítik a Raum Attila magánygyűjteményéből rendezett Az Eszelős és a Nyaktámasz című kiállítás munkáját. A gyűjtemény ugyanis eredeti, izgalmas és elgondolkodtató módon illeszti a modern és a kortárs művészeti alkotásokat, a naiv művészek munkáit a népmű-

vészeti és törzsi tárgyakhoz – elsősorban az „otthoni”, gyűjteményi térben, de egy rövid időszakra, válogatott formában a kiállításon is. A következő alfejezetekben röviden utalok a törzsi tárgyakkal kapcsolatos fizikai és esztétikai szempontokra, de a nagyobb hangsúlyt a tárgyak múzeumi reprezentációs kontextusának elemeire, annak időbeli változására helyezem. Nemcsak a törzsi tárgyak etnográfiai és esztétikai karakterére, ezen karakterek adott korszakban elfoglalt helyére, hanem a klasszikus modern művészettel és műalkotásokkal történő illesztésre is hozok néhány példát. Az írás mégsem példatár, és nem is teljességre törekvő teoretikus elemzés, hanem a munkát és a megértést segítő gondolatokból épített szöveg.

Az anyag, a technika és a forma – széljegyzet

A kézműves eljárásokkal készült tárgyak – legyenek azok használati tárgyak vagy műalkotások – formájára és esztétikai jegyeire hatással van az anyagválasztás és a megmunkálás módja. Viszont érzékelhetünk különbséget a szükségszerű anyagválasztás (ez van, nem választhatok mást) és a szabad döntés között. Míg az előző esetben a szükségszerűség fizikai, földrajzi szempontokkal függ össze (például a területen csak puhafa áll rendelkezésre), és az anyaghasználat a tárgyalkotó hagyományokra is hatást gyakorol (a puhafából ilyen és ilyen formákat szoktak készíteni). Addig a második esetben, a viszonylag szabad anyagválasztásnál, megfordulhat a döntési mechanizmus: az alkotó választ a lehetőségek közül (például könnyen faragható, jól megmunkálható, de sérülékenyebb puhafát, esetleg öntési eljárással feldolgozható fémet), és ehhez igazítja a létrehozott tárgy formai és funkcionális elemeit. A példa érzékelhetően banális, mégis plasztikusan mutatja, hogy az anyag- és eszközhasználat nem független az esztétikai tartalomtól. Ez a szempont hosszú évekig meghatározta az Európába és Észak-Amerikába kerülő törzsi tárgyak megítélését és „értékét”: az európai műtárgyakkal való összevetésben az egyszerű technikával, egy vagy csak néhány anyagféléssel felhasználásával készült tárgyakat nem tartották különösebben értékesnek – még ha voltak is kivételek (amelyre a későbbiekben kitérek).

Az anyag-technika-forma összefüggés viszont nemcsak a kézműves tárgyalkotás sajátossága, az ipari formák és tervezés esetében is meghatározza a tárgyak és alkotások mindennapi használatát és esztétikai karakterét. A legszemléletesebb példákat az építészet és az ipari formatervezés területről hozhatjuk. Az üveg és a fém az építészetben lehetővé tette a nagy és világos csarnokok létrehozását, ami a zárt terekben is létrehozta a természetes fény és az áttetszőség élményét, ami lényegében változtatta meg a térhez és a fényhez való viszonyt. De gondolhatunk a fém és a

műanyag bútortervezésben betöltött szerepére is, amely ugyancsak addig ismeretlen technikai eljárások és formai ötletek megvalósításának egész sorát eredményezte, továbbá átalakította a székről mint tárgyról (használati tárgyról és műalkotásról) alkotott képünket és gyakorlatunkat. Tehát az alapanyag, a technika, a forma és a tárgyrepertoár – a hagyományokon és újításokon túl – az alkotás fizikai körülményeire is felhívja a figyelmet, és mindez nem elválasztható az esztétikai élménytől sem.

A kézműves tárgyakat viszont további társadalmi és gazdasági tényezők is alakítják. Az alkotókat ugyanis szükséges a termelés tágabb kontextusá-



Etióp nyaktámasz

ban is lehelyezni. Vannak társadalmak, amelyekben a többlettermelés lehetővé teszi, hogy „hivatalos” mesterembereket tartson el, és vannak társadalmak, amelyekben erre nincs lehetőség. A törzsi társadalmak legtöbbje ez utóbbi társadalomszerkezethez tartozik. Ez az eltérés pedig szükségszerűen vezet tovább a díszített tárgyak és a műalkotások funkciói, jelentései és esztétikai szempontjai felé.



Csató József: Bíbelődő – Jam fesztivál maszk (ogoni / Nigéria)

A funkció, a jelentés és az esztétikai szempont – a rendeltetésről

A tárgyak és műtárgyak kimeríthetetlen halmazában talán az egyik legfontosabb kérdés: milyen céllal készül a mű? Rendeltetésszerűen műalkotásként, elsődlegesen művészeti célzattal? Vagy van egy elsődleges használati funkció, amelyet szolgálnak – ám mégis erős vizuális vonzerejű tárgyról van szó? Az utóbbiak közé sorolhatunk minden olyan alkotást, amelyeket például vallási vagy rituális ceremóniákon használnak, vagy akár egyszerű, hétköznapi funkciót töltenek be. Majd később esztétikai karakterükre irányul a figyelem. A használati funkcióik nem feltétlenül látszanak a tárgyakon az első pillanatban, de a kutatás és az összehasonlítás kirajzolja az eredeti kontextust: a létfenntartásban és/vagy a rituális életben betöltött szerepet, a kormányzati (politikai) és/vagy hierarchikus (társadalmi) státuszt. A tárgyaknak ezen jellemzői viszont csak addig nyilvánvalóak, amíg elsődlegesek, ezt követően az értelmezés és az interpretáció részévé válnak.

Amikor a „nyugati” művészet felfedezte magának a törzsi tárgyak esztétikai karakterét, a tárgyak metamorfózison mentek keresztül: beemelődtek a művészeti diskurzusba, kvázi műalkotásokká váltak, eltűntek az eredeti elsődleges funkcióik, ezzel együtt szimbolikus jelentéseik is. Míg a „társadalmi tekintet” számára továbbra is ezen tárgyak – olykor egyáltalán nem könnyen fel fogható és érthető – kulturális jelentései voltak

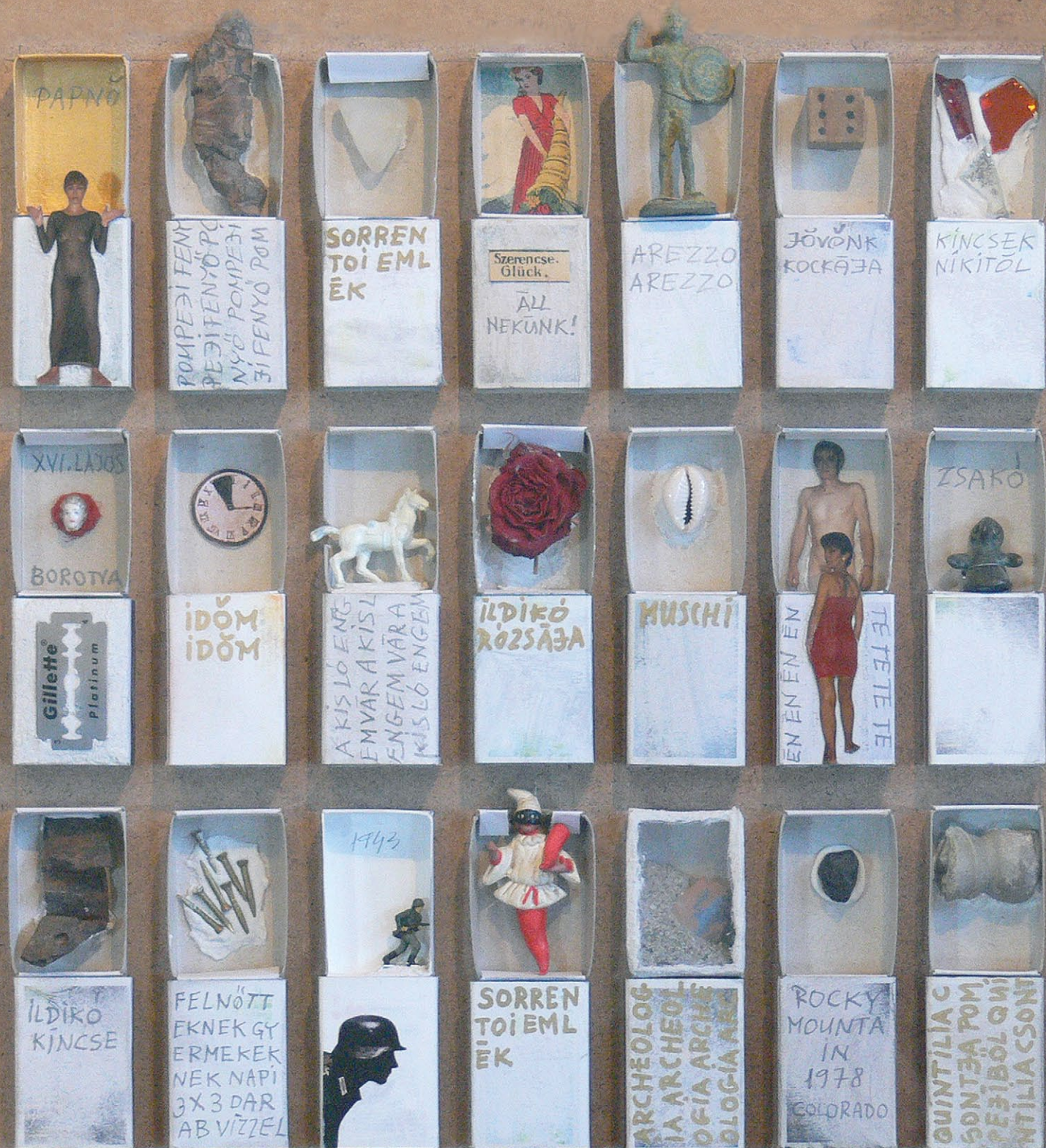
az elsődlegesek (például a halállal, betegségekkel kapcsolatos rítusokban betöltött szerep, a gonosz távoltartása, a termékenység fenntartása, stb.), addig a „művészeti tekintet” és érdeklődés számára a formai megoldások, a színek, a díszítések – tehát e tárgyak esztétikai minőségére – vált érdekes és figyelemreméltó összetevővé. A két különböző tekintet együttesen hozta létre azt a gondolkodásmódot, amelyben a törzsi kultúra eltérő jelentésű tárgyai mára megtalálták a helyüket a „nyugati” művészeti diskurzusban.

A törzsi tárgyak „nyugati” kortárs művészeti terébe és narratívájába emelése jól jellemzi a kultúrák változékonyságát, és a változás jellegét: „a mód, ahogyan beilleszkednek a befogadó kultúrába, utal a két társadalom közti kapcsolatra” – fogalmaz Maquet (2003:89). Ami korántsem valami állandó, hanem időben, térben és fogalmi rendszerében változó entitás: csodálatból, kisértetből, áthelyezésből, hatalomból és figyelemből egyaránt állhat. És valóban: az alkotások találkozása, a találkozás elemeinek és következtetéseinek változása annak a tanulási folyamatnak a része, ahogy a másságot és a „másikat” fogalmazzuk meg magunk számára. És ebben a találkozásban – érthető módon – kitüntetett szerep jutott az embert ábrázoló munkáknak, a „másik” esztétikai megformálásának.

A gyűjtés, a kiállítás és az összehasonlítás – illesztékek

A műtárgyakkal kapcsolatban talán az egyik legizgalmasabb kérdésfeltevés, hogy mi lehet az a „rejtélyes” esztétikai minőség, amely kiemeli őket a tárgyak tága értelmezett univerzumából, hogy múzeumokba és kiállításokra kerüljenek, hogy megnézésükre időt szánjunk, beszéljünk és gondolkodjunk róluk, észrevételeket fogalmazzunk meg, amit aztán mások is elolvasnak? A szemlélődés? Az esz-

tétikai minőség? A figyelem? És ha pusztán ennyiről van szó, akkor tényleg meghatározó szempont-e a tárgyak vizuális jegyeit alakító kulturális kontextus? Vagy csupán arra van szükség, hogy e műtárgyak leváljanak a mindennapi valóságról, és az elmélyülést elősegítő másik közegbe, vagy térbe kerüljenek? Hol vannak a határok? Vannak-e? És mit akarunk elválasztani velük?



Az egzotikus, törzsi, afrikai tárgyakkal való találkozás, a gyűjtés, az illesztés és a kiállítás tulajdonképpen nem új tapasztalata az európai és észak-amerikai kultúráknak. Az utazások és a hódítások során már a 15. századtól kezdve feltűntek az Európán kívüli „más” kultúrák tárgyai – kereskedők, gyűjtők és utazók kollekcióiban. Bár sem darabszámát, sem pedig a tárgyakat keretező nyilvánosságot tekintve (leggyakrabban zárt vagy korlátozott nyilvánosságú főúri gyűjteményekben, például *cabinets de curiosités*-ben, vagy *Kunstkammer*-ben helyezték el őket) nem lehet összehasonlítani a korai találkozásokat például a mai intézményesített formákkal – a más kultúrákkal kapcsolatos tudásról, és a más kontinenseket szerzett saját tapasztalatokról nem is beszélve. A legfontosabb kérdés viszont mégiscsak az volt, hogy milyen státuszt szántak nekik a tárgyak univerzumában?

Jacques Maquet írja le, hogy a 15. században a kongói királyság területéről származó szobrokat és képeket Európában nem sorolták a művészet kategóriájába. Ennek az egyik nyilvánvaló oka az volt, hogy a „kincsek” formailag és a valóságábrázolás tekintetében erősen különböztek az adott kor európai műalkotásaitól, ábrázolási módjaitól és esztétikai elvárásaitól. És ez az elválasztás – néhány nagyértékű kincs kivételével (például a benini királyság bronz alkotásai [vö.: György 2008]) – általános maradt a 19. századig, annak ellenére, hogy a gyarmatokról behozott „műtárgyak” száma addigra jelentősen megnőtt. A 19. század második felében kezdődtek meg a nagy európai városok múzeumi számára a gyűjtések: Berlinben, Londonban, Rómában, Lipcsében, Drezdában és Párizsban is egyre több törzsi alkotás került a múzeumokba. Fontos viszont kiemelni, hogy ezek nem művészeti, hanem néprajzi jellegű múzeumok voltak, amely egyben a tárgyra irányuló elemző tekintetet is meghatározta. A tárgyak mint kulturális források a korszakban általános evolucionista antropológia – a biológiai evolúció mintájára elképzelt kulturális evolúció – szemléletéhez és következtetési eljárásaihoz szolgáltak adatként, de a választás és a megmutatás mégsem volt teljesen mentes az esztétikai összetevőktől.

Az evolucionista antropológiai elmélet egyik első kifejtése Lewis H. Morgan *Az ősi társadalom* című művében jelent meg, amelyben az egymás követő kulturális fejlődési fokok (vadság, barbárság, civilizáció) igazolásához az antropológiai gyűjtemények is forrást jelentettek. Ebben a rendszerben a törzsi kultúrákhoz tartozó tárgyakat egyértelműen alsóbbrendűnek tekintették (vad vagy barbár) az európai és az észak-amerikai kultúrák „civilizált” tárgykultúrájával szemben. A „civilizált” tárgyak és műalkotásokhoz képesti stilizált megformálás pedig épp ezt a kulturális alárendeltséget ábrázolta és igazolta vizuálisan – a korszak elméletalkotói szerint. „Ha az akadémiai realizmus kritériumait alkalmazzuk az európai néprajzi múzeumokban kiállított maszkokra és figurákra, akkor azokat nem fogadhatjuk el női és férfiábrázolásokként. Inkább gyerekekhez, mint művészek munkáihoz hasonlítanak – pontosabban a századfordulón ezt gondolták róluk.” – írja Jacques Maquet (2003:87).

A törzsi tárgyakra irányuló antropológiai érdeklődés – különösen ebben a korai, 19. századi időszakban – nem választható el attól a fizikai antropológiai és természettudományos érdeklődéstől és bemutatási eljárástól sem, amelyek – a tárgyakon túl például – az afrikai testre „mint tárgyra” irányultak. Az emberi test, a bőrszín, a fizikai felépítés más-sága mint a „vadság” és az „egzotikum” alapvető jegye, ennek természettudományos magyarázata a legkülönbébb – mai szemmel meglehetősen abszurd – látványosságokat eredményezte: mint például az emberi testek kiállítótérben vagy akár állatkertben való bemutatása (több példát idéz és elemez: György Péter 2008).

A természettudományos, az antropológiai és az esztétikai érdeklődés fogalomváltozásai, jelentéskeresési eljárásai átírták a 19-20. századot. A kubista művészek szerepe és a másság iránti nyitottsága, új szintet hozott a diskurzusba még a 20. század első évtizedeiben. Ők voltak az elsők, akik hasonló formai és kompozíciós technikákkal kísérleteztek a „valóság” vizuális fordítása során, mint amilyen megoldásokat például az afrikai szobrokon és tárgyakon fedeztek fel. A forrásokkal, az

ihletadó alkotásokkal általában néprajzi/etnológiai múzeumokban találkoztak. Az evolucionista és az összehasonlító antropológiai kutatásoktól eltérően, számura e tárgyak nem egy alacsonyabb kultu-

dezett be az afrikai, óceániai és amerikai művészet számára (ehhez ld.: Jacknis 1985, Williams 1985, Clifford 1994, Maquet 2003:88-89. Imre 2008, Sturge 2007).



Bakongo szobor

rális fejlettségi fok megtestesítői, mint inkább egy másfajta vizuális kifejezés elemei voltak. Tehát egy újabb diskurzus, amiben a törzsi tárgyak az európai gondolkodás részévé váltak, és egy új, modern művészeti kifejezési mód létrehozását segítették elő. Ezzel együtt e tárgyak múzeumi/kiállítási helye és szerepe is megváltozott: a törzsi tárgyak új köntösben tündököltek, a formabontó és a kísérleti műalkotások és kompozíciók hatására.

A „primitív művészet” címkével ellátott tárgyak – az antropológiai/etnográfiai érdeklődéstől függetlenül is, de azzal párhuzamosan – önálló művészeti kiállításokon, galériákban, majd önállóan létrehozott múzeumokban is megjelentek. 1909-ben New York-ban galéria nyílt, 1923-ban Párizsban múzeumi kiállítás, 1957-ben újracsak New York-ban önálló múzeum (Museum of Primitive Art), 1960-ban Párizsban is (Musée des Arts d’Outremer), majd a hetvenes évek végén a Metropolitan Museum of Art (New York) külön épületszárnyat ren-

A klasszikus evolucionista antropológia térhódítását követően etnológiai múzeumokban is találkozhatott a látogatóközönség olyan művészi koncepciót megvalósító kiállítással, amelyben törzsi kultúrákból származó tárgyak kapták a főszerepet. Az egyik úttörő muzeológusnak Georges Henri Rivière francia etnológus számított, aki a húszas években robbant be a francia etnológia színpadára, és vált a francia közélet ismert, divatos és népszerű figurájává. Első kiállítását 1928-ban a Louvre egyik oldalszárnyában készítette *Amerika ősi művészete* (*Les arts anciens de l’Amérique*) címmel. A tárlaton a tárgyak műalkotásként szerepeltek, amit a válogatás, az elrendezés és a prezentáció összehangolása tett lehetővé. Az addig ismert múzeumi/kiállítási gyakorlathoz képest új nyelv kidolgozására törekedett, melyben egyértelműen érezhető volt a francia avantgard és a szürrealizmus tárgyfelfogása (Gorgus 1999:37-40). A bemutatás során a műtárgyak mesterséges, elidegenített, múzeumi kontextusát erősítette – bár funkcionális egységek

létrehozásától sem zárkózott el –, amelyet áttetsző vagy semleges építészeti elemekkel választott el egymástól. Törekedett a fekete háttér használatára, és a pontszerű megvilágításra – így a tárgyak nem vetettek árnyékot és izgalmasan lebegtek a térben. Ha csak lehetett, került a középpontos szimmetriát és a mimetikus eljárásokat. Modern fém-üveg tárlókban mesterséges fénnel irányította a nézők figyelmét, a tárgyakat pedig szakszerűen és bőségesen feliratozta. Mindezzel a tárgyak és anyagok esztétikai kategóriáinak felerősítését tette lehetővé. A kiállított etnográfiai források nem váltak le a kulturális kontextusról, viszont mégis műtárgyként, a maguk egyediségében is hozzáférhető váltak, ami a mindennapi valóság és az esztétikai tapasztalat közötti átjárást is lehetővé tette.

Ugyancsak izgalmas gondolatokat sűrítettek azok a tárlatok, amelyek a törzsi tárgyak esztétikai szemlélését nemcsak az alkotások elhelyezésével és bemutatásával, hanem addig szokatlan és merész párosítások alkalmazásával teremtették meg. Az afrikai törzsi művészet és az amerikai prekolumbián művészet alkotásai mint a modern művészet forrásai már nemcsak a kubisták, a dadaisták alkotásaiban, hanem kiállítások termeiben is egymásmellé kerültek. Ennek egy számunkra különösen izgalmas esetét mutatja be Imre Györgyi a *Nomád Venus* című tanulmányában az 1911-ben a budapesti Művészház *Keleti Kiállítás* elemzésével, a tágabb magyar és nemzetközi kontextus felvázolásával (Imre 2008). A kiállításon Brummer József műkereskedő gyűjteményének afrikai és óceániai tárgyai (Kozma Lajos és Vitéz Miklós gyűjteményével kiegészítve) szerepeltek a fauve-ok, a kubisták és a dadaisták képeivel és szobraival együtt. A kiállítást 1913. után New York-ban is bemutatta. A kiállítás helyszíne, a Művészház, az akkori modernizmus központja volt, de a szerző szerint a művészeti helyszínre azért is esett a választás, mert a törzsi kultúra tárgyait a Magyar Nemzeti Múzeum termeiből „száműzték”. (Itt csak zárójelben jegyzem meg, hogy Magyar Nemzeti Múzeumban 1872-től létrehozott Néprajzi Osztály csak 1947-től vált önálló múzeummá. A Magyar Nemzeti Múzeum viszont az európai tendenciákkal összhangban még a 19. szá-

zadban, 1871-ben rendezett kelet-ázsiai kiállítást egy kelet-ázsiai expedíció anyagából. A Néprajzi Osztály gyűjteményének későbbi mostoha sorsáról viszont több forrás is beszámol.) A Művészházban megrendezett keleti kiállítás kulcsfogalmai a *forrás* és a *párhuzam* voltak, ami az esztétikai minőséget hangsúlyozta, míg a kulturális kontextus a „keleti” jelzőben sűrűsödött (vö.: Said 2000). Imre Györgyi írásából nyilvánvaló, hogy a „keleti” és „nyugati” alkotások illesztése megfelelt a korszak modernista művészeti hagyománynak („intenció” és „ihlet”), amely a törzsi tárgyakat művészeti „rangra” emelte és a kortárs alkotások forrásává tette. A tanulmányból az is világosan látszik, hogy a „kiállítás mint önálló, alkalmazott műalkotás” felfogás tulajdonképpen egy új esztétikai minőség előállításával kísérletezett – sejtetően inspiratív és bátor módon.

Ha végiggondoljuk az eddig sorolt példákat, akkor érzékelhető, hogy nem született megnyugtató válasz arra a dilemmára, amelyet a következő idézet kritikusán fejez ki: „A kortárs etnológusok bizonyos ellenszenvet mutatnak a primitív művészet összehasonlító tanulmányozásával szemben. Indokaikat könnyű megérteni: az ilyesfajta tanulmányok mindmáig csaknem kizárólag a kulturális kapcsolatok, az elterjedés vagy az átvétel jelenségeinek bizonyítására törekedtek. Elég volt, ha egy díszítményrészlet, egy különös forma felbukkant a világ két végében, bármekkora volt is a földrajzi távolság és a két megjelenés közti – gyakran igen jelentős – történeti eltérés, a lelkenedzők tüstént kinyilatkoztatták az eredet egységét és az egyébként összehasonlíthatatlan kultúrák közötti kétségbevonhatatlan őstörténeti kapcsolatok meglétét. Tudjuk, hogy – természetesen felfedezések mellett – micsoda visszaéléseket szült az analógiák e »minden áron« való, kapkodó keresése.” – fogalmaz Claude Lévi-Strauss francia etnológus az első kiadásban 1958-ban megjelent *Strukturális antropológia* című munkájának egy tanulmányában (Lévi-Strauss 2001:193). Írásában az elhamarkodott, túl messze mutató összefüggésektől óv a szerző úgy, hogy közben a nyilvánvaló és izgalmas vizuális összefüggések bátor továbbgondolására ösztönöz. Tehát a dilemma már nemcsak arról szól, hogy etnográfiai tárgy vagy műalkotás,

akár külön, akár kortárs művészeti alkotásokkal illesztve, hanem már sokkal inkább arról, hogy az összehasonlításból milyen következtetésekre juthatunk. Ami feltétlenül új problémakört jelöl a történetben. Fontos kérdés, hogy az összehasonlítás során a kulturális kontextus vagy a vizuális nyelv az, amelyik előtérbe kerül. Egyértelmű válasz természetesen nincs, esetek, helyzetek, felfedezések és találgatások vannak, de a 20. század második felétől a törzsi tárgyakkal kapcsolatos művészeti és etnográfiai érdeklődés egyik fő dilemmája a tárgy/műtárgy fogalompár körül összpontosult.

„1984-85 telén az ember lépten-nyomon törzsi tárgyakra bukkan New York City kiállítótermeiben” – kezdi James Clifford amerikai kulturteoretikus a törzsi és a modern tárgyokról szóló tanulmányát (ami a híres *Predicament of Culture* című kötetének egy fejezete; magyarul: Clifford 1994). A fejezet gerincét az 1984 telén a MoMA-ban rendezett „*Primitivismus*” a 20. századi művészetben: a törzsi és a modern affinitása című kiállítás kritikája adja. Némi iróniával utal a tárgyak időben változó európai státuszára a kuriózumtól az etnográfiai tárgyig, majd a jelentős művészeti alkotás státuszig – amiből persze az is érzékelhető, hogy ez a jelentésváltozás és terminológiai átalakulás a kulturális logika, illetőleg a modernizmus eredettörténetének része. A *Primitivismus* kiállítás kulcsfogalma az *affinitás*, annak allegorikus formája: a közös minőség és a közös esszencia jelentésben. A történeti megközelítésű kiállítást Clifford – annak ellenére, hogy elismeri: a történet izgalmas – didaktikusnak tartja, amelynek fő hibája, hogy az affinitás fogalmát univerzálisnak tekinti. Nézetek szerint, ugyanilyen univerzális koncepciót építhetnénk a különbségekre is. És akkor most melyik a jobb? És milyen további általános szelekciók léteznek még? – kérdezi a szerző. És nem beszél a kiállítás például a nyugati-kultúra kisajátító és átértelmező szerepéről – teszi rögtön hozzá. A kiállításon valóságos hasonlóságok vagy a hasonlóság illúziója jelent tehát meg – kérdezhetjük a leírás alapján. Az egyetlen tény, ami vitathatatlan a kiállítás alapján, hogy Picasso és generációja „elfedezte” a primitív művészetet. De a legfontosabb szempont, amit a kritikus számon kér a kiállítás ren-

dezítőitől, az épp az önkritikus, posztkolonialista attitűd. Amiben megjelenik az a történet is, amelynek következtében a törzsi kultúrák tárgyai Európába és Észak-Amerikába kerültek (a kisajátítás és az imperializmus következtében), ami nem függetleníthető attól, ahogy ezek a tárgyak elfoglalták helyüket, hatást gyakoroltak vagy éppen intencióvá és ihletté váltak. James Clifford írásában kritikusan foglalt állást amellett, hogy a nagyhatású, befolyással és hatalommal bíró intézményeknek kulcsszerepe van az önkritikára épülő kulturális párbeszéd elindításában és lefolytatásában, az „etnográfiai” és az „esztétikai” közötti kapcsolat újragondolásában.

Tulajdonképpen erre volt példa a bécsi Völkerkunde Museum 2007-ben megrendezett *Benini királyok és rítusok. Udvari művészet Nigériából* című kiállítás (amelyről György Péter írt elemzést, utalva a téma tágabb posztkoloniális kontextusára is: György 2008). A benini kincsek azért is fontos elemei ennek a bonyolult és szerteágazó történetnek, mert 19. század végén a kincsek európai múzeumokba kerülése alapjaiban változtatta meg a „primitív” társadalmak tárgyalásával kapcsolatos nézeteket. Mondhatnánk szemtelenül: túl jók voltak, és aláásták a kultúrák magasabbrendűségével és alacsonyabb rendűségével kapcsolatos nézeteket. A bécsi kiállítás így legalább két szempontból is átütő és megkerülhetetlen: egyfelől egyediségével leépíti az általánosságok megfogalmazásának lehetőségét, az etnográfiai és az esztétikai közötti tételezett dichotómiát, anélkül, hogy bármelyik mellett érvelne, vagy léptékváltásra biztatna. Másfelől, közben mégiscsak elmond egy kulturális különbségeket átíró példát, melyet tágabb történeti kontextusba, a gyarmatosítás kegyetlen históriájába ágyaz. De csavar is van benne: „a bécsi kiállítás épp az egykor esztétikailag magasrendűnek ítélt művek esetében szembesít ennek a szemléletnek a történetiségével, azaz korlátozottságával” – fogalmaz György Péter, majd néhány bekezdéssel később így folytatja: – „az eredeti, az autentikus mítoszának felülírása a kiállítás egyik legfontosabb mozzanata (György 2008:133-134).

Más kép



Most megállok a kérdések, a példák és a szempontok egymásra vetített sorolásával, hiszen a történet, melyet Raum Attila gyűjteménye ír, már más regiszterekben szól. Viszont ahhoz, hogy értsük, milyen fogalmak, koncepciók, történetek és tapasztalatok alakítanak kulturálisan széttartó, mégis esztétikailag együtt nézhető tárgyakat, fontos volt néhány (tudomány)történeti pontot megjelölni. A gyűjtemény egyik alapelve ugyanis épp a kulturális és esztétikai határok átlépése: erénye, érdekessége, egyben nyíltan vállalt szubjektivitása. A tárgyak mindannyian műtárgyakként „viselkednek” – legyen szó kortárs festményről, grafikáról vagy szoborról, népművészetről, vagy (a gyűjtemény legfrissebb egységéről) afrikai törzsi maszkokról, rituális és politikai szimbólumokról. A hagyományos afrikai tárgyak a kulturális erők összjátékának köszönhetően beépültek a gyűjtemény korábbi, személyes narratívájába (még úgy is, hogy az új gyűjteményegység esetében az egyik legfontosabb komponens, az alkotókkal kialakított személyes viszony, érthető okokból hiányzik), gesztusaik a kollekción belül új szerepet és hangot kaptak, és játékba lendültek. Így fejezik ki a gyűjtő érdeklődését – és váltják majd ki valószínűsíthetően a nézők kíváncsiságát is.

Végül két fontos elem, ami továbbra is egyben tartja a kollekciót: az „emberi lét dilemmái” és a „ta-

lálékony anyaghasználat” – amely észrevételeket Ébli Gábor művészettörténész fogalmazta meg a gyűjteményből 2006-ban rendezett *Archaikus és modern* című kiállítás katalógusában (Ébli 2006). A kulturális meghatározottság és az univerzalitás együttes érvényesítésre, a két különböző tapasztalat elválasztása és elválaszthatatlansága olyan terep, amelyre izgalmas rálépni, de egyben olyan is, amin nem árt óvatosan járni. Hiszen minden nézőben nagy a kísértés, hogy a törzsi tárgyokban valamiféle eredetet, kezdetet lásson, még akkor is, ha ennek az elgondolásnak az adott tárgy keretei között nincs azonosítható jelentése. Más gondolkodásmód, más kultúra és ehhez kapcsolódóan más kifejezési formák, jelentések és funkciók azok, amelyek például az afrikai tárgyokban sűrűsödnek, mégis olyan univerzális tényeket is megjelenítenek, mint az emberi lét férfi és női fele, a világok evilági és e világokon túli, ismeretlen és transzcendens oldala, a terek személytelen vagy animált szöglei – amelyek saját mindennapi tapasztalatainkra is utalnak. A műtárgyak és a tapasztalatok terén a hasonlóságok „elvárhatóak” – ahogy a szöveg elején olvasható Maquet idézetben áll –, de igazán jól csak akkor láthatóak, ha elemző tekintet szegeződik rájuk. Ahol a gyűjtés ennyi kíváncsiságon és közvetlen kapcsolaton alapul, ott a figyelmes és elemző tekintet is meglesz.

Vonatkozó irodalom

Clifford, James

1990 Sich selbst sammeln. In: Korff, Gottfried – Roth, Martin Hrsg. Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt/M, New York, Campus Verlag, 87-106

1994 [1988] The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge, London: Harvard University Press (magyarul megjelent fejezetek: A törzsi és a modern. Café Babel, 1994 (tél) 71-81;

Ébli Gábor

2008 Vili a Louvre-ban. Az Európán kívüli civilizációk bemutatása a párizsi múzeumokban. Árgus, 2008/1:148-161

Ébli Gábor szerk.

2006 Archaikus és modern. Válogatás a Raum-gyűjteményből (Kiállításkatalógus). Budapest

Frazon Zsófia

2003 A nejlonszálak muzeográfiája. Intellektuális portré. *Tabula*, (6)2:315-323

Geertz, Clifford

1994 A művészet mint kulturális rendszer. In *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*. Budapest, Századvég, 239-267

Gorgus, Nina

1999 Der Zauberer der Virtinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières. Münster, New York, München, Berlin, Waxmann

1997 Ein europäischer Museologe. Georges Henri Rivière zum hundertsten Geburtstag. *Museumkunde* 62(2):170-176

György Péter

2008 A nem működő gépezet. Kortárs posztkolonializmus és a múzeumok. Árgus, 2008/1:126-147

Imre Györgyi

2008 Nomád Venus. Konferenciaelőadás, kézirat

Jacknis, Ira

1985 Franz Boas and Exhibits: on the Limitations of the Museum Method of Anthropology In Stocking, Georges W. Jr. ed. *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*. Madison, University of Wisconsin Press, 75-111

Lévi-Strauss, Claude

2001 [1958] Az ábrázolás megkettőzése Ázsia és Amerika művészetében. In: *Strukturális antropológia I*. Budapest, Osiris, 193-209

Maquet, Jacques

2003 Az esztétikai tapasztalat. A vizuális művészetek – antropológus szemmel. Debrecen, Csokonai kiadó

Morgen, Lewis H.

1961 [1877] Az ősi társadalom. Budapest, Gondolat

Riegel, Henrietta

1996 Into the Heart of Irony: Ethnographic Exhibitions and the Politics of Difference. In: Macdonald, Sharon - Fyfe, Gordon ed. *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Oxford, Blackwell, 83-104

Said, Edward, W.

2000 Orientalizmus. Budapest, Európa

Rosenbohm, Alexandra

2000 Ethnologisches Denken als ästhetisches Problem. In: Kraus, Michael – Münzel, Mark Hrsg. *Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie*. Marburg, Curupia/Förderverein, 63-77

Shelton, Anthony

1999 Unsettling the Meaning: Critical Museology, Art and Anthropological Discourse. *Focaal*, 34:143-162

Sturge, Kate

2007 Representing Others. Translation, Ethnography and the Museum. Manchester, St. Jerome Publishing

Williams, Elizabeth A.

1985 Art and Artifact at the Trocadero: Ars America and the Primitivist Revolution. In Georges W. Stocking Jr., ed. *Objects and others. Essays on Museums and Material Culture*. Madison, University of Wisconsin Press, 146-166

NÉPCSOPORTOK

A számtalan afrikai népcsoport közül bemutatunk néhányat, melyek szobrai, maszkjai gyűjteményünkben is szerepelnek.





KOTA (BAKOTA, AKOTA, KUTA)

Gabon és Kongó

A 75 ezer kota, az esőerdők vidékén csak irtással és felégetéssel tud megművelhető földterülethez jutni. A jobb termés elérésének érdekében a vetésforgó-módszert is alkalmazzák. Főleg maniókát termesztnek. Falvakban élnek, amelyeket egy-két klán alkot. A klánok tagjai egy közös ős leszármazottainak tartják magukat. Az ősök tisztelete áthatja a koták vallását és mindennapi életét. Művészetükben is fontos szerepet játszik és nagyra becsülik az ősöktől származó ereklyéket.

A koták sok szobrot készítenek, amelyek az ősökkel kapcsolatosak: a *mbulu-ngulu* faszobor rézcsíkokkal vagy rézlemezzel van díszítve. A réz a hosszú életet és az erőt jelképezi. A szobrok stilizált emberi alakokat ábrázolnak, a vállak és a karok négyzetes formája fölött nagy arccal, amelyeket hajfürtök kereteznek. Az arc mindig ovális, a női arcok homorúak, a férfi arcok domborúak vagy homorúak, erőteljesen kidomborodó homlokrésszel. Ezeket a figurákat henger alakú fakéreg dobozokra erősítették. A fakéreg doboz a *bvete*, a fontos ős csontjait vagy hamvait tartalmazta. Ezeket a dobozokat és szobrokat az otthonokon kívül, egy falu szélén álló kunyhóban őrizték, amelyet csak a beavatottak közelíthettek meg.

A kota sisakmaszkokat *embolinak* vagy *mbutonak* nevezik. A maszk emberi fejet ábrázol a gorilláéhoz hasonló csúcsos fejtetővel. A maszkokat beavatási szertartásokon, rontások elűzésénél, és lelki betegségek kezelésénél viselik.



OGONI

Nigéria

Az ogoni népcsoport a Niger-delta keleti részén él, termékeny és olajlelőhelyekben gazdag vidéken. A keresztény misszionáriusok tevékenységének ellenére megőrizték álöltözékes - maszkos szertartásaikat. Ezeknek egy részét saját régi tradíciójuk továbbéléseként végzik, más részét a szomszédos ibibio és ijo népcsoportoktól vették át. A *karikpo* az ogonik akrobatikus, látványos tánca, amelyet temetési szertartásokon, termény betakarítási ünnepeken, vagy bírói ítéletek végrehajtásakor mutatnak be. A maszk lefelé vagy felfelé görbülő szarvakkal és mozgatható állkapoccsal rendelkezik, amely a tánc alkalmával hangot ad.



TEKE (BATEKE, MTEKE, BAKONO)

Kongói Demokratikus Köztársaság



A nép neve a teke (vásárolni) szóból ered, és arra utal, hogy kereskedelemmel foglalkoznak. A 15. században a Tio-Királysághoz tartoztak, majd a 17. században elnyerték függetlenségüket. Társadalmuk alapja család, a családfő a *mfumu*, teljes hatalommal rendelkezett a családtagok felett, dönthetett életről, halálról. Tekintélye a családtagok számával nőtt. A *mfumu mpugu*, a falu főnöke, egyben vallási vezető is volt. A főnök őrizte a kosarat, amely a szentként tisztelt szobrokat és az ősök csontjait tartalmazta. A kosaraknak varázserőt tulajdonítottak. A tekék gyakran választottak kovácsmestert főnöknek, mert – mint sok más afrikai társadalomban – varázshatalommal is rendelkező jelentős személynek tartották, foglalkozása apáról fiúra szállt. A varázsló-gyógyító személy is nagy hatalommal rendelkezett. Személyes védelmező szobrocskákat adott a rászorulóknak, jövődőt mondott betegség vagy halál esetén. A tekék kukoricát, kölest és dohányt termesztettek. Hisznek egy felsőbbrendű lényben, ő Nzambi, a világ teremtetője, akinek jóindulatát a szellemek segítségével lehet elérni. A tekék lapos korong alakú, vízszintes vonallal kettéosztott, absztrakt ábrázolású geometrikus mintákkal díszített maszkokat használnak. Ezek laposak, absztrakt, mértani motívumokkal díszítettek, vízszintes vonallal kettéosztva. Ezek emberi arcot ábrázolnak vörös vagy fehér földfestékkel színezve. A Teke maszkokat a kidumu társaság tagjai viselik főnökök temetésén, esküvőkön, vagy egyéb fontos eseményeken.

KVELE (BAKVELE, BEKVIL, KUELE)

Kamerun , Gabon, Kongói Demokratikus Köztársaság



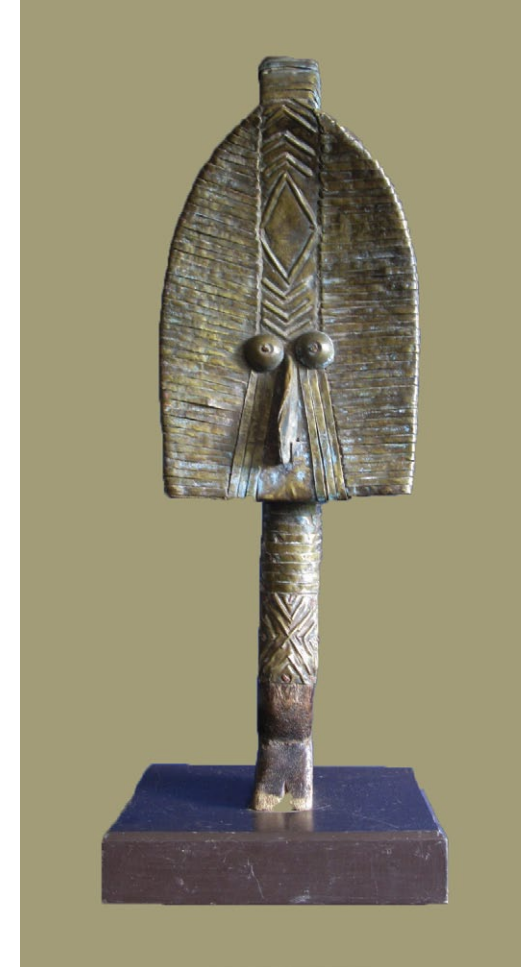
A kwelék óriási erdős területen élnek falvakban, közösségeiknek nincs egyszemélyi vezetőjük. A kwelék – az afrikai társadalmakra jellemzően – úgy tartják, hogy a megmagyarázhatatlan halálesetek, a járványok és más szerencsétlenségek előidézői a boszorkányok. A boszorkányság kivédésére az egy hétig tartó beete ritust mutatják be, amelyhez maszkokat használnak. A beete rituálé egy héten keresztül tart. Az első nap a férfiak elindulnak az erdőbe antilopot vadászni, a záróünnepen pedig elfogyasztják a zsákmányt, a gyógyfüvekkel fűszerezett húst. A vadászat ideje alatt a nők és a gyermekek a faluban maradnak. Egy-két nap az múlva *ekuk* – védelmező erdei szellemez megjelenítő – maszkos vadászok előjönnek az erdőből és táncolni hívják az embereket. A maszkok közreműködése felmelegíti a falu társas légkörét és ezáltal segíti a jótékony erőket.

A maszk lapos felszínű, gyakran fehérre festett szív alakú arc, mandula formájú szemekkel, háromszögletű orral és kicsiny szájjal. A fehér színezés a fényt, a világosságot jelenti, amely a gonosz elleni harc legfőbb fegyvere. A maszkokat különféle nyúlványok egészítik ki. A maszkokat a kwelék a házaikban felakasztva tartják.



MAHONGWE (HONGWE, MAHONGUE, OSSYEBA)

Gabon



A 3-5000 létszámú mahongwe népcsoport a kota népcsoport északi ága. Hitviláguk az ősök kultuszára (*bviti* vagy *bvete*) épül. A holtakat félik, tisztelik és nagy tiszteletben tartják a fontos ősökkel kapcsolatos ereklyéket. Hitük szerint ezek biztosítják a csoport védelmét, továbbélését. Amikor egy főnök meghal, testének maradványait, hamvait fonott kosárban helyezik el, mert úgy tartják, hogy a jelentős személy maradványai halála után is megőrzi erejét.

Az ereklyetartókon szerepel egy őst jelképező szobor. Ennek jellemzője az ovális homorú arc, kiugró felső nyúlvánnyal és a henger alakú nyakra rajta nyílással. A száj hiányzik és a kota ábrázolással ellentétben a fejnek nincsenek felső vagy oldalsó részei. A szobrok általában rézsalagokkal, vagy rézlemezzel borítottak. A rítusokon a főnök az ereklyetartón tartott szoborral táncol.

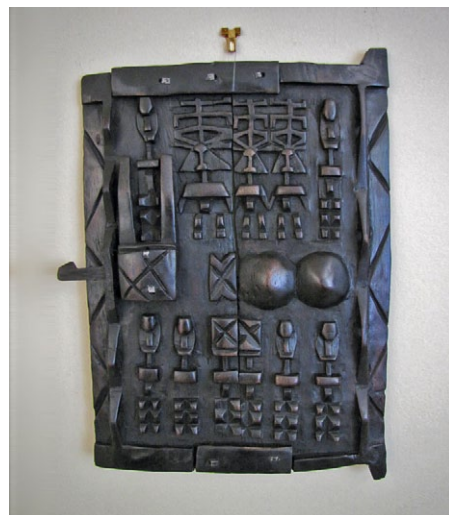
DOGON (DOGO, DOGOM, HABE, TOMBO)

Mali, Burkina Faso



A 400 ezer dogon 120 különböző nyelvjárást beszél. Napjainkban főleg növényeket termesztnek. A dogonok megőrizték hagyományaikat és szokásaikat. A beavatással során nyújtott oktatás a mítoszokat is magában foglalja. A világ teremtője Amma, leszármazottja pedig Lebe, a növények megújulásának istene. A Dogonok ősei kétnemű istenek voltak (Nommo). Amma teremtette őket is, majd a Szíriusz egyik bolygójáról küldte le őket a földre egy bárkában. A Nommók alapították a dogon törzseket, majd emberi utódaikat megtanították a szövésre, a kovácmesterségre és a növénytermesztésre. A *hogan* a falu vallási és politikai vezetője, kovácsok segítségével ő vezeti a szertartásokat. A kovácsok és a fafaragók külön kasztot alkotnak, mesterségük apáról fiúra száll. Csak a kasztjukon belül köthetnek házasságot, asszonyaik fazekassággal foglalkoznak.

A dogonok művészete igen változatos, szobraik az emberi testet leegyszerűsített, geometrikus formákkal ábrázolják. Maszkos hagyományuk a halál eredetének állít emléket. A mítosz szerint a halál azért terjedt el a világon, mert az ember megszegte a legfőbb teremtő lény parancsait. Maszkjaikat is mértani ábrákkal díszítik - függőleges és vízszintes csíkokkal, háromszögekkel díszítik. A szemek is geometrikusak, az arcvonalak pedig stilizáltak. A Dama elnevezésű halotti ünnepen néha több száz maszkos is részt vesz. A Dogon férfiak temetése előtti rítuson is részt vesznek maszkokat viselő táncosok.



SZAVANNAI TERÜLET

Kamerun

A területen három, közös ős hitével rendelkező népcsoport él: 1 millió bamileke, 500 ezer bamenda-Tikar és 80 ezer mamum. A szavannán élő népcsoportok 19 királyságot alkotnak, királyuk a *fon*. A fon nyújtott a népnek védelmet, biztosította a földek gazdagságát és a nők termékenységét. Alattvalói úgy hitték, hogy természetfeletti képességekkel rendelkeznek, állattá – elefánttá, leopárdká, bivalylyá – is tud változni. A fon felelős a vetési és aratási ünnepekért, a királyi vadászat megnyitásaért és a hadjáratokért. A fon mindig maga jelölte kiutódját az örökösei közül, de a legidősebbetszokás szerint kizárta választásból. A birtokolt értékárgyakkal a pozíciót jelölték, mennyiségük és minőségük a mindenkor Fon dicsőítését szolgálta.

A népcsoportokon belüli különböző társaságoknak saját maszkjaik vannak, például azoknak az azonos korcsoportba tartozó fiataloknak, akik együtt vettek részt a beavatási szertartásokon. A bangva királyságban érdekes, felfújott arcú maszkok terjedtek el. A maszkokat külön házban őrizték és akkor vették elő, amikor a száraz évszak után az első eső leesett. Az első maszkos táncos maga a Fon volt.



IBO (IGBO)

Nigéria

Az igbo népet több mint tízmillió ember alkotja. 33 csoportjuk 200 faluban Nigériában él, főleg erdős és mocsaras vidékeken. Földműveléssel és kereskedelemmel foglalkoznak, de vadásznak és halásznak is.

Közösségeiket általában a vének tanácsa vezeti, bár egyes helyeken örökölhető vezetői tisztségek is megtalálhatók. A titkos társaságok úgyszintén működnek, amelyek jelentős politikai és vallási hatalommal rendelkeznek. Ezek hierarchikus felépítésűek, a tagok a ranglétrán fokozatosan lépnek feljebb teljesítményük és bőkezűségük szerint. feljebb, teljesítményük és bőkezűségük szerint.

Az Igbók sokféle maszkot készítenek, amelyeket általában a szellemek színére, fehérre festenek. A maszkos táncosok bonyolult öltözeteket is viselnek, néha tükrökkel díszítve ruháikat. Az igbóka maszkok segítségével állítják szembe a szépséget a szörnyeteggel, a nőiést a férfissal, a feketét a fehérrel. A fából vagy rostanyagból készült maszkokat színielőadásokon, rituálékon, beavatásnál, temetésnél, és közösségi ünnepélyeken használják.



DAN (DAN-GIO, jakUBA, GIO)

Elefántcsontpart, Libéria



A 350 ezer főt számláló dan népcsoport erdős, szavannás vidéken él. Kakaót, kávét, rizst és maniókát termesztnek, szárnyasokat tartanak és halásznak. A danok sokat háborúztak a szomszédaikkal. Központosított hatalom hiányában a sokféle csoport között nem volt egység. A falvak a főnök, vagy a vének tanácsa vezetésével működtek. A férfitársaságok szabályozták a viselkedési formákat, és a serdülőknak a beavatás során olyan ismereteket adtak át, amelyekkel felkészítették őket a felnőtt szerepre. Ezeket a társaságokat a vadon védő szellemeiről nevezték el.

Legjelentősebb a leopárd (go) társaság. A társaság vezetője, a go birtokolja a maszkokat, amelyeket szent házban őriznek. A danok hite szerint a maszkok nem csak a vadonszellemeit

jelenítik meg, hanem valójában szent tárgyak. A danok ma már csak a fontos vendégek tiszteletére tartják meg ünnepi szertartásaikat, ilyenkor gólyalábakon táncolnak. A maszkoknak különböző funkcióik vannak. Lehetnek közvetítők a falu és a beavatásra készülők erdei tábora között, használhatják őket háború előtti szertartásokon, békekötési ünnepeken, és a beavatásokon.

A fejezetet szakmailag ellenőrizte: Földessy Edina



MŰTÁRGYLISTA

KORTÁRS MŰVÉSZET

Bálint Endre (1914 – 1986)

- 1. Sötét angyal / 1969.
monotypia 31x23

Bukta Imre (1952)

- 2. Táj disznókkal / 1989.
színes tus, grafit, papír 73x102 cm

Csató József (1980)

- 3. Portugál kutya / 2008.
olaj, vászon 25x34 cm
- 4. Bíbelődő / 2007.
olaj, vászon 60x40,5 cm
- 5. Egyen / 2008.
olaj, vászon 30x20 cm

Ef Zámbó István (1950)

- 6. Miska / 1998.
tempera, fa 44x29 cm

El Kazovszkij (1950 – 2008)

- 7. Állat / 1990.
karton, olaj, szalagok, tollak 115x73 cm
- 8. Testi mesék VIII. / 2006.
fotoprint 60x40 cm

fe Lugossy László (1947)

- 9. Nő autóval / 1996
akril, papír 58x87 cm

Földi Péter (1949)

- 10. Művészek hóban / 1999.
geralit, olaj, vászon, fa 42x37 cm
- 11. Madár / 1992.
színes ceruza, papír 67x50 cm
- 12. Eső aszály után / 1994.
geralit, olaj, vászon, fa 55x55 cm

Gaál József (1960)

- 13. Fej I.
olaj, vászon 50x30 cm
- 14. Fej II.
olaj, vászon 50x30 cm
- 15. Figura III. / 1997.
olaj, vászon 60x30 cm
- 16. Mézeskalács / 1995
monotypia 60x42 cm
- 17. Vegetáció /
nyomat, rézlemez 76x41 cm

Gőgös Ferenc (1936)

- 18. Cím nélkül / 1995.
akril, papír 70x50 cm

Július Gyula (1958)

- 19. Mackósméz mauzóleum / 1990.
szita, papír 70x50 cm

Király Gábor (1979)

- 20. Reggeli fürdőzés / 2009.
akril, deszka 77x35 cm
- 21. Barna fej / 2008.
akril, vászon, fa 122x86 cm
- 22. Fej / 2003.
akril, fa 54x52 cm

Korniss Dezső (1908 – 1984)

- 23. Miska / 1954 – 80
nyomat 48x30 cm
- 24. Alak / 1980k.
nyomat 40x30 cm

Kosza Rozália (1925 – 1993)

- 25. Asszonyok / 1973.
olaj, fa 90x100 cm

- 26. Falusi ház / 1977.
olaj, fa 50x60 cm

Lóránt János Demeter (1938)

- 27. Eszelős / 1998
olaj, vászon 88x128 cm

Sajdik Ferenc (1930)

- 28. Kassák / 2009.
akvarell, akril, ceruza, papír 30x30 cm

Szilágyi László (1966 – 2007)

- 29. Fej / 1992.
pvc, olaj 75x69 cm

Szotyori László (1957)

- 30. "Kis női csukák" IX.
olaj, fa 40x50 cm

Tornay Endre (1949 – 2008)

- 31. Alakok / 2006.
festett fa 30x44x12cm

Tóth Menyhért (1904 – 1980)

- 32. Alak / 1960k.
vegyes technika, papír 44x31 cm

Újházi Péter (1940)

- 33. Bezárom a tyúkokat
olaj, papír 29x20 cm
- 34. Kerepesi út 172 / 2003.
vegyes technika, papír 106x76 cm

Zoltán Sándor (1943)

- 35. Bálinti üdvözet / 1997.
doboz 35x29x5 cm
- 36. Gyűjtemény / 1996.
doboz 30x37,5x4 cm
- 37. 27 mini objekt / 2005.
doboz 44x42x4 cm
- 38. Delvaux játék. / 1999.
doboz 40x50x7 cm
- 39. El Kazovszkij. / 1999.
doboz 28x34x3 cm

NAÍV MŰVÉSZET

Balázs János (1905 – 1977)

40. Madarak / 1970k.
olaj, vászon 76x90 cm

Gombkötőné Tóth Ilona (1933)

41. Lakodalom / 1982.
olaj, fa 61x78 cm

Gubányi Imréné (1920 – 1988)

42. Kolompolás / 1982.
tempera, fa 39x69 cm

Ismeretlen XX.századi népi szobrász

43. Csendőr I. / 1930k.
festett fa 37x11x8 cm
44. Csendőr II. / 1930k.
festett fa 37x11x8 cm

Ismeretlen XIX.század

45. Mángorló / 1864.

Ismeretlen XIX.század

46. Boldogságos Szűzanya
/ XIX.század közepe

Szeleczy Mihály (1911 – 1990k.)

47. A nagymama utolsó tavasza / 1970k.
olaj, fa 40x60 cm

Zsitva Miklós (1916 – 1998)

48. Angyal / 1989.
festett fa 60x40x15 cm

TÖRZSI MŰVÉSZET

49. Maszk - anang ibibio - Nigéria
50. Fűjtató - punu / Gabon
51. bangu maszk - pendé / Kongó
52. Maszk-bemba / Zambia-Kongói D.K.
53. Maszk - lualua / Kongói D.K.
54. Maszk - lulua / Kongó
55. Maszk - bobo / Burkina Faso-Mali
56 Maszk - bangva / Kamerun
57. Jatenga maszk - mosszi / Burkina Faso
58. Sisakmaszk - jaka / Kongói D.K.
59. Jam fesztivál maszk - ogoni / Nigéria
60. Maszk - kota / Gabon
61. Maszk - dogon / Mali
62. Kés - kuba / Kongói D.K.
63. Maszk - dogon / Mali
64. Fétisszobor - bakongo / Kongó
65. Pigmeust ábrázoló szobor
- bamum v. tikar / Kamerun
66. Nyaktámasz - Etiópia
67. Szobor I. - mumuje / Nigéria
68. Szobor II. - mumuje / Nigéria
69. Bőrre festett vadászjelenet - Etiópia
70. Maszk - teke / Kongói D.K.-Gabon
71. Maszk - aduma / Gabon
72. Fétisszobor - ambete / Gabon
73. Sisakmaszk - nunuma / Burkina Faso
74. Férfi kifvebe maszk - szonge
/ Kongói D.K.

75. Női kifvebe maszk - szonge
/ Kongói D.K.
76. Rafiabárony - kuba / Kongói D.K.
77. Maszk - bamana / Mali
78. Maszk - marka / Mali
79. Sisakmaszk - igbo / Nigéria
80. Sisakmaszk - chamba / Nigéria
81. Sírfigura - kota / Gabon
82. Sírfigura - mahongwe / Gabon
83. Maszk - biombo / Kongói D.K.
84. Karan-wemba maszk - mosszi
/ Burkina Faso
85. Fétisszobor - bakongo / kongói D.K.
86. Tjivara fejtető maszk - bamana / Mali
87. Tjivara fejtető maszk - bamana / Mali
88. Ogbodo enyi sisalmaszk -ibo / Nigéria
89. Maszkl. - vuvi / Gabon
90. Maszkl. - vuvi / Gabon
91. Maszkl. - kvele / Gabon
92. Maszkl. - kvele / Gabon
93. Gon maszk - kvele / Gabon
94. Maszk - boa / kongói D.K.
95. Maszk - lega / Kongói D.K.
96. Magtárajtó -dogon / Mali
97. Szoborpár - mambila /
98. Kopt kereszték / Etiópia

