

BERNARD DE GRUNNE



Signatures sculptées

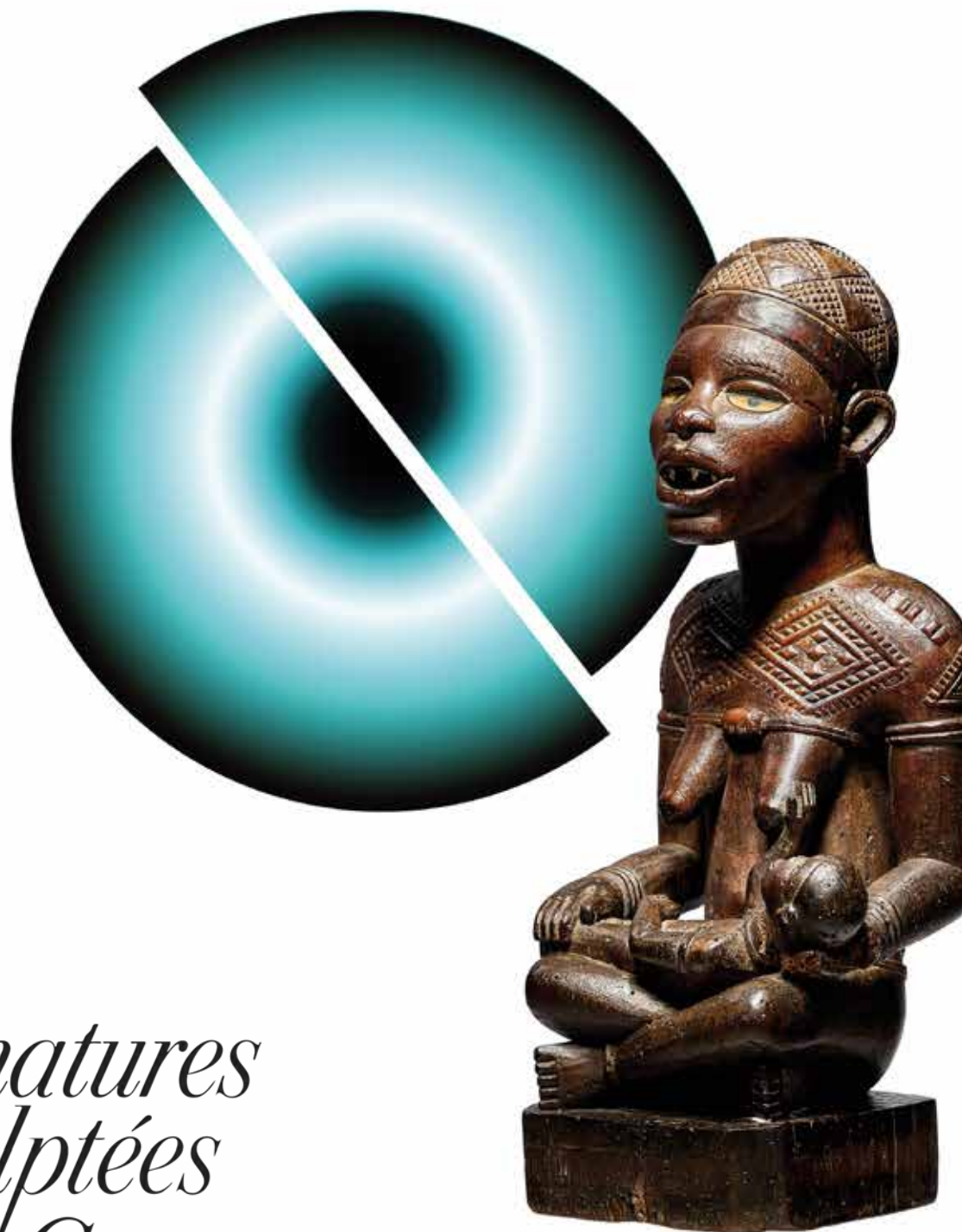


BERNARD DE GRUNNE

Avec les contributions de Kevin Conru, Richard Fardon,
Bertrand Goy & Ethan Rider

Signatures sculptées





Signatures sculptées / Continuum

8 septembre - 13 septembre 2026

Exposition organisée par
Bernard de Grunne et Barbara de Pauw
en partenariat avec Parcours des Mondes



Préface

Il y a vingt-cinq ans, *Mains de maîtres. À la découverte des sculpteurs d'Afrique*, présenté à Bruxelles en 2001, proposait d'aborder les arts classiques d'Afrique subsaharienne sous l'angle de leurs créateurs, en mettant en évidence les personnalités artistiques qui se révèlent à travers l'analyse stylistique des œuvres. Au fil des années, de nouveaux corpus ont été constitués, des attributions ont été affinées et plusieurs études sont venues enrichir cette approche. L'exposition *Signature Sculptée* ne cherche donc pas à reconstituer celle de 2001, mais à en montrer la continuité : de nouveaux maîtres, de nouvelles œuvres, de nouveaux rapprochements viennent prolonger une réflexion initiée il y a un quart de siècle. Le catalogue comprend plusieurs essais présentant certaines de ces recherches, dont quatre contributions inédites, de Kevin Conru, Richard Fardon, Bertrand Goy et Ethan Rider, chacune consacrée à un maître ou à une tradition sculpturale particulière.

Le hasard du calendrier a voulu que cet anniversaire coïncide avec celui, également le vingt-cinquième, du *Parcours des Mondes*, devenu au fil des années le rendez-vous international consacré aux arts d'Afrique, d'Océanie, des Amériques, d'Asie et à l'archéologie. Lors des dernières éditions, des expositions inédites furent présentées à la Galerie Gradiva, installée quai Voltaire, face au Louvre, dans un hôtel particulier du XVII^e siècle, offrant un cadre remarquable à de tels projets.

Dans une scénographie conçue par René Bouchara, « *Signature Sculptée - Continuum* » propose une rencontre entre la puissance des sculptures africaines et les créations contemporaines à travers les œuvres de l'artiste belge Barbara De Pauw. À la croisée de la photographie, de la sculpture et de l'installation, son travail explore les phénomènes célestes — éclipses, halos et nébuleuses —, faisant de la lumière un véritable langage plastique. Ses œuvres cherchent à fixer l'intensité fugitive de la lumière et invitent à une contemplation presque méditative de notre place dans l'univers. Cette mise en relation d'œuvres issues d'époques et de contextes profondément différents, sans chercher à les confondre ni à établir entre elles une équivalence artificielle, invite au dialogue. Cette rencontre, aussi inattendue qu'elle puisse paraître,

Preface

Twenty-five years ago, *Mains de maîtres* presented in Brussels in 2001, sought to explore the classical arts of sub-Saharan Africa from the perspective of their creators, highlighting the artistic personalities revealed through stylistic analysis of the works. Over the years, new collections have been established, attributions have been refined, and several studies have enriched this approach. The exhibition *Signature Sculptée* therefore does not seek to recreate the 2001 exhibition, but rather to demonstrate its continuity: new masters, new works, and new associations extend a line of inquiry begun a quarter-century ago. The catalogue includes several essays presenting some of this research, including four original contributions by Kevin Conru, Richard Fardon, Bertrand Goy, and Ethan Rider, each devoted to a particular master or sculptural tradition.

As chance would have it, this anniversary coincides with the twenty-fifth anniversary of *the Parcours des Mondes*, which over the years has become the leading international fair dedicated to the arts of Africa, Oceania, the Americas, Asia, and archaeology. During recent editions, unique exhibitions were presented at the Galerie Gradiva, located on Quai Voltaire across from the Louvre in a 17th-century mansion, offering a remarkable setting for such projects.

In an exhibition design conceived by René Bouchara, « *Signature Sculptée - Continuum* » brings together ancient African sculptures and contemporary creations through the works of Belgian artist Barbara De Pauw. At the intersection of photography, sculpture, and installation art, her work explores celestial phenomena—eclipses, halos, and nebulae—transforming light into a true visual language. Her works seek to capture the fleeting intensity of light and invite an almost meditative contemplation of our place in the universe. This juxtaposition of works from profoundly different eras and contexts—without seeking to conflate them or establish an artificial equivalence between them—invites dialogue. This encounter, as unexpected as it may seem, strikes a balance whose strength lies precisely in the contrast between the works.

Bringing together such a group of masterpieces attributed to several great masters of Sub-Saharan

trouve un équilibre dont la force tient précisément au contraste des œuvres.

Une telle réunion de chefs-d'œuvre attribués à plusieurs grands maîtres de la sculpture d'Afrique subsaharienne constitue un événement exceptionnel. Illustrant la diversité de leurs styles et la virtuosité de leur exécution, cette exposition témoigne également de l'évolution des connaissances dans ce domaine, permettant d'identifier un nombre croissant de personnalités artistiques, auxquelles ont été attribués des noms de convenance ou, dans deux rares cas présentés dans cette publication, leur véritable nom.

Signatures Sculptées constitue moins un aboutissement qu'une étape dans une recherche appelée à se poursuivre. En mettant en lumière des styles et des personnalités créatrices, cet ouvrage entend contribuer à une meilleure compréhension des arts d'Afrique, tout en reconnaissant que toute attribution reste susceptible d'être enrichie, nuancée ou révisée à la lumière de nouvelles observations.

African sculpture is exceptional. Illustrating the diversity of their styles and the virtuosity of their execution, this exhibition also bears witness to the evolution of knowledge in this field, making it possible to identify a growing number of artistic personalities, to whom conventional names have been assigned or, in two rare cases in this catalogue, their actual names.

Signatures Sculptées is intended less as a definitive conclusion than as a new stage in an ongoing field of research. By identifying distinctive styles and individual artistic personalities, this volume seeks to deepen our understanding of the arts of Africa, while recognising that every attribution remains open to refinement, reconsideration, and revision as new observations come to light.

SOMMAIRE

Signatures sculptées en Afrique

Introduction

6



Djenné-jeno

Mali

14



Kongo-Yombe

République
démocratique
du congo

140



Soninke

Mali

32



Songye

République
démocratique
du congo

170



Guro

Côte d'Ivoire

50



Hamba

République
démocratique
du congo

194



Chamba

Nigeria

70



Mangbetu

République
démocratique
du congo

224



Mumuye

Nigeria

104



Lega

République
démocratique
du congo

238



Kota

Gabon

122



Nguni

South Afrika

270



Soninke



Mumuye



Songye



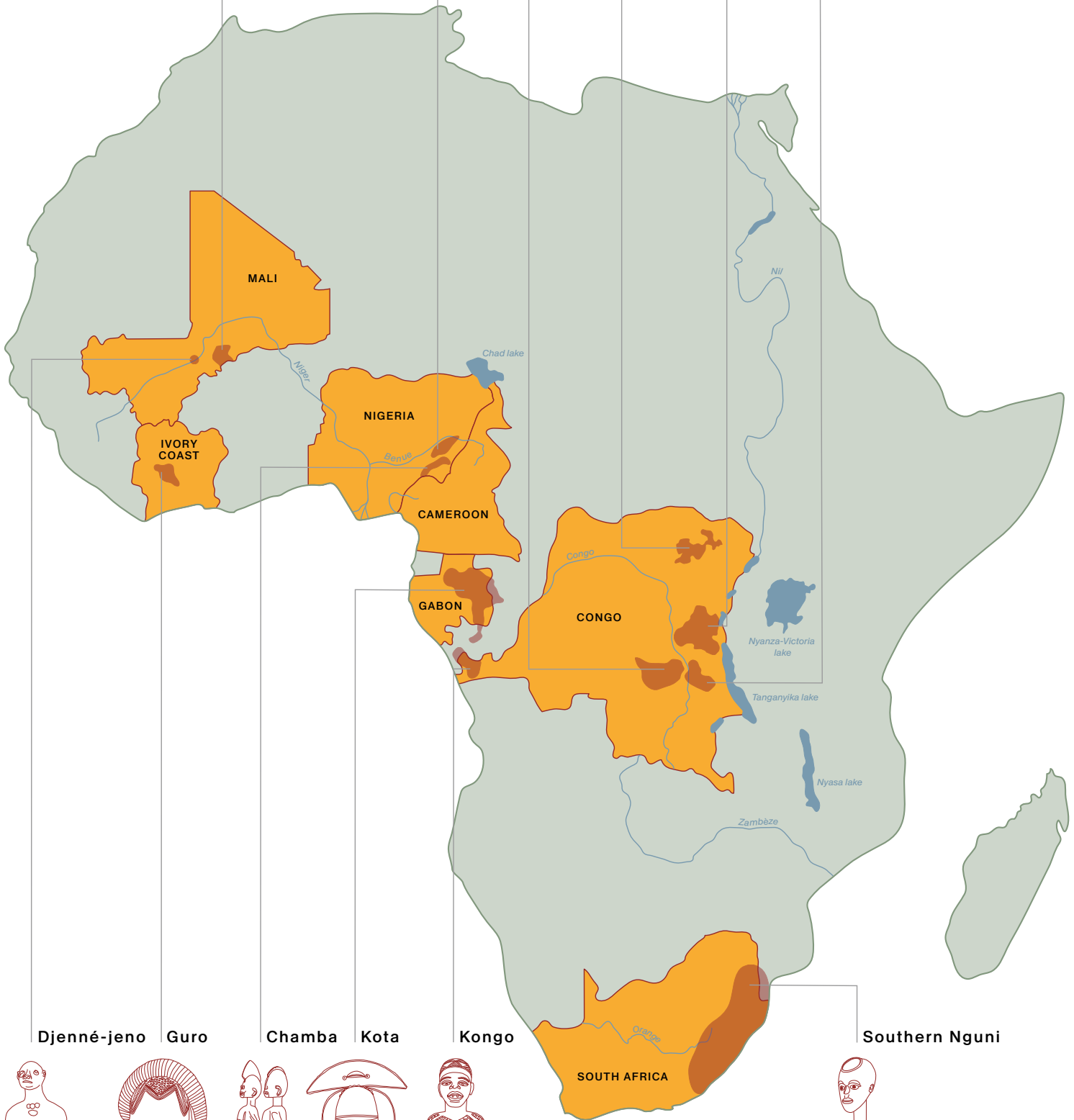
Mangbetu



Lega



Hemba



Djenné-jeno

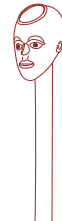
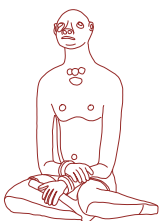
Guro

Chamba

Kota

Kongo

Southern Nguni



Signatures sculptées en Afrique

par Bernard de Grunne

Les grands artistes africains ne sont devenus anonymes qu'avec le temps. Dans de nombreuses sociétés africaines, les sculpteurs étaient connus de leurs contemporains, appréciés pour leur talent et parfois sollicités bien au-delà de leur communauté. Si leurs noms se sont le plus souvent perdus, leurs œuvres continuent de révéler des personnalités créatrices capables d'inventer, de transformer et de transmettre un langage plastique qui leur est propre.

C'est de ce constat qu'est née ma recherche sur l'identification des sculpteurs africains. Elle repose sur un principe simple : reconnaître les grands artistes qui ont porté les possibilités formelles de leur tradition à leur plus haut degré d'expression. Ces maîtres ne se sont pas contentés de reproduire les modèles hérités de leurs prédécesseurs ; ils ont introduit des solutions nouvelles, reprises, transformées ou parfois affaiblies par leurs ateliers, leurs élèves et leurs successeurs.

L'identification d'une main ne consiste pas à relever quelques ressemblances morphologiques entre plusieurs sculptures. Elle cherche à retrouver la cohérence d'une œuvre et à distinguer, au sein d'un langage collectif, ce qui relève de la personnalité d'un artiste. Une coiffure, une oreille, le dessin d'une bouche, la construction d'un torse ou l'articulation des volumes peuvent constituer autant d'indices révélateurs. Aucun ne suffit à lui seul ; seule leur combinaison révèle une même pensée plastique.

Dans l'étude des styles de la sculpture africaine, nous sommes désormais parvenus à un stade comparable à celui qu'atteignit la recherche sur la sculpture grecque à la fin du XIX^e siècle. Pour la plupart des peuples et des royaumes d'Afrique subsaharienne, nous disposons actuellement d'une vue d'ensemble suffisamment étendue des œuvres conservées dans les musées et les collections privées, que viennent enrichir les archives, les photographies et les publications, pour constituer des corpus plus cohérents et entreprendre des rapprochements systématiques.

Sculpted Signatures in Africa

by Bernard de Grunne

Great African artists only became anonymous over time. In many African societies, sculptors were known to their contemporaries, appreciated for their talent, and sometimes sought after far beyond their own communities. While their names have mostly been lost, their works continue to reveal distinct artistic personalities capable of inventing, transforming, and passing on a formal language all their own.

It was this observation that gave rise to my research on the identification of African sculptors. It is based on a simple principle: to recognize the great artists who pushed the formal possibilities of their tradition to their highest level of expression. These masters did not merely reproduce the models inherited from their predecessors; they introduced new approaches, which were then adopted, transformed, or sometimes diluted by their workshops, apprentices, and successors.

Identifying an artist's hand does not consist of noting a few morphological similarities among several sculptures. It seeks to uncover the coherence of a corpus and to distinguish, within a collective formal language, what stems from an artist's individuality. A hairstyle, an ear, the shape of a mouth, the construction of a torso, or the articulation of volumes can all serve as revealing stylistic evidence. None is sufficient on its own; only their combination reveals a coherent artistic personality.

In the study of African sculptural styles, we have now reached a stage comparable to that achieved by research on Greek sculpture in the late 19th century. For most of the peoples and kingdoms of sub-Saharan Africa, we now have a sufficiently comprehensive overview of the works preserved in museums and private collections—enriched by archives, photographs, and publications—to form more coherent corpora and undertake systematic comparisons.

Cette méthode comporte naturellement une part d'incertitude. Les attributions de sculptures africaines à des artistes individuels ne peuvent que rarement s'appuyer sur des signatures, des contrats ou des documents contemporains comparables à ceux qui existent pour certains arts occidentaux. Elles reposent sur la convergence d'indices formels, historiques et géographiques dont la solidité varie selon les cas. Le risque d'erreur ne peut être ignoré. Il ne doit cependant pas conduire à renoncer à toute tentative d'attribution, car l'objectif n'est pas de multiplier les attributions pour elles-mêmes, mais de mieux comprendre la naissance, la transmission et l'évolution des styles. Les méthodes appliquées aux œuvres européennes anciennes demeurent utiles pour rassembler les créations présentant un même langage plastique, proposer l'existence d'une main ou d'un atelier et établir progressivement un catalogue raisonné.

La procédure moderne d'attribution des œuvres européennes anciennes fut notamment développée par l'historien de l'art italien Giovanni Morelli (1816-1891). Sa méthode analytique et comparative consistait à isoler, dans une œuvre, certains détails récurrents, tels que la forme d'une oreille, d'une main ou d'un doigt, puis à les confronter à ceux d'autres œuvres afin d'en dégager des analogies, des différences et, dans certains cas, d'en identifier l'auteur. Cette approche fut appliquée à la sculpture grecque par Adolf Furtwängler dans son ouvrage *Meisterwerke der griechischen Plastik*, publié en 1893. En réunissant des œuvres stylistiquement apparentées, Furtwängler fit apparaître la personnalité de plusieurs grands sculpteurs et montra le rôle de leurs innovations dans l'évolution de l'art grec.

Une fois reconnu le corpus cohérent d'une main dont l'identité véritable demeure inconnue, il est d'usage de lui attribuer un « nom de convention ». Ce pseudonyme peut être tiré d'une œuvre considérée comme exemplaire, du nom de son premier propriétaire connu, du musée qui la conserve, de son lieu de provenance, de son sujet ou encore d'un motif décoratif particulièrement caractéristique. Le nom de convention ne prétend pas remplacer le nom perdu de l'artiste. Il constitue avant tout un instrument de classement et de réflexion, susceptible d'évoluer au fur et à mesure que de nouvelles œuvres et de nouvelles informations viennent enrichir le corpus.

This method naturally involves a degree of uncertainty. The attribution of African sculptures to individual artists can rarely be based on signatures, contracts, or contemporary documents comparable to those available for early Western art. Instead, it rests on the convergence of formal, historical, and geographical evidence, the strength of which varies from case to case. The risk of error cannot be ignored. Yet this should not discourage such research, for the objective is not to increase the number of attributions for their own sake, but to gain a better understanding of the emergence, transmission, and evolution of styles. The methods applied to early European works remain useful for grouping together creations that share the same visual language, suggesting the existence of a particular artist or workshop, and gradually establishing a *catalogue raisonné*.

The modern procedure for attributing early European works was developed in particular by the Italian art historian Giovanni Morelli (1816–1891). His analytical and comparative method involved isolating certain recurring details in a work—such as the shape of an ear, a hand, or a finger—and then comparing them with those in other works to identify similarities, differences, and, in some cases, the artist. This approach was applied to Greek sculpture by Adolf Furtwängler in his book *Meisterwerke der griechischen Plastik*, published in 1893. By bringing together stylistically related works, Furtwängler revealed the individual styles of several great sculptors and demonstrated the role of their innovations in the evolution of Greek art.

Once a coherent corpus by an artist whose identity remains unknown has been identified, it is customary to give the artist or workshop a conventional name. This pseudonym may be derived from a work considered exemplary, the name of its first known owner, the museum that houses it, its place of origin, its subject, or even a particularly characteristic decorative motif. The conventional name does not claim to replace the artist's lost name. It is, above all, a tool for classification and analysis, one that may evolve as new works and new information enrich the corpus.

L'histoire de l'art occidental offre de nombreux exemples de ces identités progressivement reconstruites. Le peintre flamand longtemps désigné sous le nom de Maître de Mérode, puis de Maître de Flémalle, fut finalement identifié en 1909 par l'historien de l'art belge Georges Hulin de Loo comme Robert Campin¹. L'attribution de son œuvre demeure complexe en raison de l'absence de tableaux signés et de l'importance du travail d'atelier, où le maître et ses élèves intervenaient souvent sur une même peinture. Malgré ces difficultés, l'analyse stylistique a permis de restituer progressivement le corpus de l'un des plus grands peintres des anciens Pays-Bas.

L'utilisation de noms de convention est tout aussi fréquente dans l'étude de la sculpture. Pat Getz-Preziosi a ainsi consacré une étude fondamentale aux sculpteurs des célèbres idoles cycladiques en marbre, datées entre 2750 et 2200 avant J.-C. Elle y distingue seize artistes, désignés notamment comme le Maître de Doumas, le Maître de Copenhague, le Maître de Schuster ou le Maître de Goulandris, considéré comme l'artiste le plus accompli et le plus prolifique de tout l'art des Cyclades. Plus de cinquante sculptures ont été attribuées à ce dernier, reconnaissable par la remarquable cohérence de ses proportions, la courbure caractéristique du dos et la grande douceur de son modelé². L'épithète Goulandris vient de Nikolaos Goulandris, l'un des plus grands collectionneurs d'art des Cyclades qui a ouvert son musée privé à Athènes en 1986.

Ces exemples montrent que l'anonymat n'est pas nécessairement une réalité historique. Il résulte souvent de la disparition des sources ou de l'absence de recherches consacrées à l'individualité des artistes. Sans le travail des connaisseurs et des historiens de l'art, de nombreux maîtres européens seraient eux aussi demeurés anonymes ou n'auraient jamais été distingués de leur entourage. La situation de l'art africain n'est donc pas fondamentalement différente, même si la nature des documents disponibles impose une méthode plus prudente.

La première identification publiée d'un sculpteur africain par son nom remonte à 1898 : un masque *gelede* conservé à Berlin fut attribué au sculpteur yoruba Angbologe dans un ouvrage de Léo Frobenius sur les masques africains.³ Quelques décennies plus

The history of Western art offers numerous examples of such gradually reconstructed identities. The Flemish painter long referred to as the Master of Mérode, then as the Master of Flémalle, was finally identified in 1909 by the Belgian art historian Georges Hulin de Loo as Robert Campin.¹ Attributing his work remains complex due to the absence of signed paintings and the significant role of the workshop, where the master and his apprentices often collaborated on the same painting. Despite these difficulties, stylistic analysis has made it possible to gradually reconstruct the corpus of one of the greatest painters of the former Netherlands.

The use of conventional names is just as common in the study of sculpture. Pat Getz-Preziosi has thus devoted a seminal study to the sculptors of the famous Cycladic marble idols, dated between 2750 and 2200 BCE. In it, she identifies sixteen artists, referred to notably as the Master of Doumas, the Master of Copenhagen, the Master of Schuster, and the Master of Goulandris, who is considered the most accomplished and prolific artist in all of Cycladic art. More than fifty sculptures have been attributed to the latter, recognizable by the remarkable consistency of his proportions, the characteristic curvature of the back, and the great softness of his modeling.² The epithet "Goulandris" comes from Nikolaos Goulandris, one of the greatest collectors of Cycladic art, who opened his private museum in Athens in 1986.

These examples show that anonymity is not necessarily a historical reality. It often results from the loss of sources or the lack of research devoted to the individuality of artists. Without the work of connoisseurs and art historians, many European masters would also have remained anonymous or would never have been distinguished from their contemporaries. The situation with African art is therefore not fundamentally different, even if the nature of the available documents requires a more cautious approach.

The first published identification of an African sculptor by name dates back to 1898: a *Gelede* mask preserved in Berlin was attributed to the Yoruba sculptor Angbologe in a book by Léo Frobenius on African masks.³ A few decades later, the German art historian Hans

¹ Felix Thürlemann, *Robert Campin. A Monographic Study with Critical Catalogue*, Munich, Prestel, 2002, p. 9

² Pat Getz-Preziosi, *Sculptors of the Cyclades. Individual and Tradition in the Third Millennium*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1987, pp. 99-108

³ Leo Frobenius, *Die Masken und Geheimbünde Afrikas*, Halle, 1898, pl. IX, fig. 97

tard, l'historien de l'art allemand Hans Himmelheber fut le premier à consacrer une véritable enquête de terrain à l'individualité des artistes africains. Son ouvrage *Negerkünstler*, publié en 1935 à la suite de ses recherches chez les Guro de Côte d'Ivoire, démontra que les sculpteurs étaient reconnus dans leur société, jouissaient de réputations différentes et développaient un style personnel à l'intérieur même des conventions de leur tradition.

Frans Olbrechts joua à son tour un rôle pionnier avec l'exposition *Tentoonstelling van Kongo-Kunst* en 1937, puis avec l'ouvrage *Plastiek van Kongo*, publié en 1946, en collaboration d'Albert Maesen. La découverte d'analogies morphologiques au sein d'un groupe de sculptures luba lui permit d'isoler ce qu'il qualifia de « style à face allongée de Buli ». Il conclut qu'il ne s'agissait pas d'un simple sous-style régional, mais de l'œuvre d'un même artiste ou, à tout le moins, d'un même atelier.⁴

Dès 1951, William Fagg, alors conservateur de la section africaine du British Museum, soulignait que les processus intellectuels permettant de reconnaître un sculpteur yoruba étaient essentiellement les mêmes que ceux employés par l'expert en art européen pour reconnaître un Giorgione ou un Rubens⁵. Il appliqua cette approche aux plaques en laiton du royaume de Bénin. Derrière l'impression d'une production homogène, il distingua plusieurs personnalités artistiques, auxquelles il attribua des noms de convention tels que le Maître des Casques gravés, le Maître des Gongs fendus, le Maître des Sacrifices des bovidés, le Maître de la Croix cerclée ou encore le Maître de la Chasse au léopard⁶.

D'autres chercheurs ont poursuivi cette démarche. Hans Himmelheber, Eberhard Fischer, Piet Meyer et Lorenz Homberger, notamment liés au Museum Rietberg de Zurich, ont consacré d'importantes études aux artistes dan, lobi et gouro⁷. Pour les arts du Nigeria, Alisa LaGamma a organisé une exposition consacrée à l'individualité et à la créativité des sculpteurs yoruba, tandis que Roslyn Walker a établi le premier véritable catalogue raisonné d'un artiste africain, Olowe d'Ise, dont le nom et la carrière avaient été conservés.⁸

Himmelheber was the first to conduct a genuine field study on the individuality of African artists. His book *Negerkünstler*, published in 1935 following his research among the Guro people of Côte d'Ivoire, demonstrated that sculptors were recognized within their society, enjoyed varying reputations, and developed a personal style even within the conventions of their tradition.

Frans Olbrechts played a key role with the exhibition *Tentoonstelling van Kongo-Kunst* in 1937, and later with the book *Plastiek van Kongo*, published in 1946 with Albert Maesen. The discovery of morphological analogies within a group of Luba sculptures enabled him to identify what he termed the "Buli elongated-face style." He concluded that this was not merely a regional sub-style, but the work of a single artist or, at the very least, a single workshop.⁴

As early as 1951, William Fagg, then curator of the African section at the British Museum, emphasized that the intellectual processes used to identify a Yoruba sculptor were essentially the same as those employed by an expert in European art for a Giorgione or a Rubens.⁵ He applied this approach to the brass plaques of the Kingdom of Benin. Behind the impression of a homogeneous corpus, he identified several distinct artistic personalities, to whom he assigned names such as the Master of Engraved Helmets, the Master of Split Gongs, the Master of Bovine Sacrifices, the Master of the Circled Cross, and the Master of the Leopard Hunt.⁶

Other researchers have continued this line of inquiry. Hans Himmelheber, Eberhard Fischer, Piet Meyer, and Lorenz Homberger—all associated with the Museum Rietberg in Zurich—have devoted major studies to Dan, Lobi, and Guro artists.⁷ In the field of Nigerian art, Alisa LaGamma organized an exhibition focused on the individuality and creativity of Yoruba sculptors, while Roslyn Walker compiled the first true catalogue raisonné of an African artist, Olowe of Ise, whose name and career had been preserved.⁸ For more than forty years, Ezio Bassani was one of the leading proponents of this approach. His research on the Bamana, Kongo, Yombe, and Luba arts, as well as on Afro-Portuguese

⁴ Frans Olbrechts & Albert Maesen, *Plastiek van Kongo*, Antwerpen, De Sikkels, 1946, pp. 71-75

⁵ William Fagg, « The Dilemma which Faces African Art », *The Listener*, 13 septembre 1951, p. 414

⁶ William Fagg, *Nigerian Images*, London, Lund Humphries, 1963, pp. 33-35

⁷ Eberhard Fischer & Hans Himmelheber, *Die Kunst der Dan*, Zurich, Museum Rietberg, 1976 ; Piet Meyer, *Kunst und Religion der Lobi*, Zurich, Museum Rietberg, 1981 ; Eberhard Fischer & Lorenz Homberger, *Die Kunst der Guro. Elfenbeinküste*, Zurich, Museum Rietberg, 1985

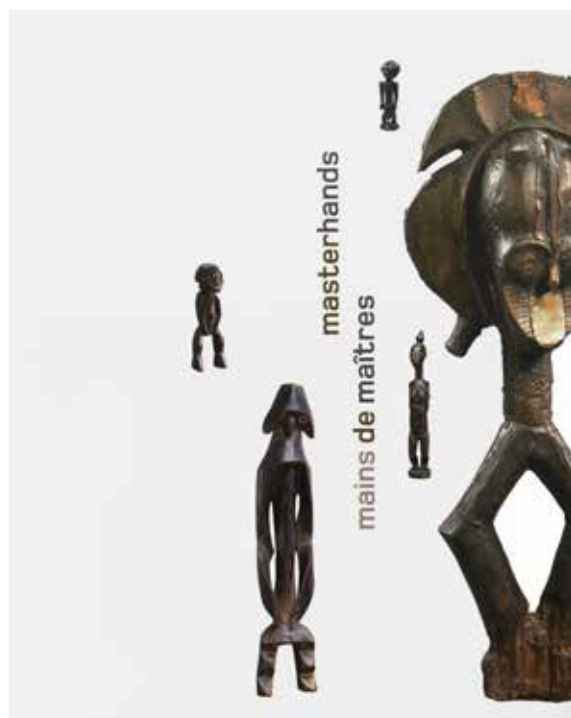
⁸ Alisa LaGamma, *Master Hand. Individuality and Creativity among Yoruba Sculptors*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997 ; Roslyn A. Walker, *Olowe of Ise. A Yoruba Sculptor to Kings*, Washington, National Museum of African Art, 1998

Ezio Bassani fut pendant plus de quarante ans l'un des principaux représentants de cette approche. Ses recherches sur les arts bamana, kongo, yombe et luba, ainsi que sur les ivoires afro-portugais⁹, lui permirent de définir plusieurs personnalités artistiques majeures, parmi lesquelles le Maître de la Rivière Chiloango, le Maître de Kasadi, le Maître de la Maternité Roselli-Lorenzini, le Maître du Profil de rapace, le Maître des Antilopes, le Maître de l'Exécution symbolique et le Maître des Armoiries de Castille et Aragon.

L'exposition *Mains de Maîtres. À la découverte des sculpteurs d'Afrique*¹⁰ que j'ai organisée à Bruxelles en 2001, s'inscrivait dans la continuité de ces recherches. Elle réunissait pour la première fois un ensemble important de sculptures attribuables à des mains de maîtres appartenant à différentes cultures d'Afrique subsaharienne, des Soninke du Mali aux Tsonga d'Afrique du Sud, et des Baule de Côte d'Ivoire aux Bongo du Soudan. Il ne s'agissait pas d'établir un inventaire définitif, mais de proposer une méthode et de montrer que l'histoire de la sculpture africaine pouvait, elle aussi, s'écrire à travers les œuvres d'individus créateurs.

ivories⁹, enabled him to identify several major stylistic groups, including the Master of the Chiloango River, the Master of Kasadi, the Master of the Roselli-Lorenzini Maternity, the Master of the Raptor Profile, the Master of the Antelopes, the Master of the Symbolic Execution, and the Master of the Coats of Arms of Castile and Aragon.

The exhibition *Mains de Maîtres* I organized in Brussels in 2001¹⁰ was a continuation of this research. It brought together for the first time a significant collection of sculptures attributable to master sculptors from various sub-Saharan African cultures, ranging from the Soninke of Mali to the Tsonga of South Africa, and from the Baule of Côte d'Ivoire to the Bongo of Sudan. The aim was not to establish a definitive inventory, but to propose a method and to demonstrate that the history of African sculpture, too, could be written through the works of individual creators.



Vue de l'exposition/View of the exhibition *Mains de maîtres. À la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Espace culturel BBL, Bruxelles, 22 mars au 24 juin 2001. Archives Bernard de Grunne.

⁹ Les références bibliographiques du professeur Bassani étant nombreuses, je renvoie le lecteur à son excellent article : Ezio Bassani, « Art sans artistes ? Problèmes d'attribution dans les arts traditionnels de l'Afrique subsaharienne », in Bernard de Grunne (ed.), *Mains de Maîtres. À la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, 2001, pp. 13-31

¹⁰ Bernard de Grunne (ed.), *op. cit.*, 2001

⁹ As Professor Bassani's bibliographic references are numerous, I refer the reader to his excellent article: Ezio Bassani, "Art Without Artists? Problems of Attribution in the Traditional Arts of Sub-Saharan Africa," in Bernard de Grunne (ed.), *Mains de Maîtres. À la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, 2001, pp. 13-31

Depuis cette exposition, les recherches n'ont cessé de progresser. La publication de nouveaux documents d'archives, l'accès à des photographies anciennes, la confrontation d'œuvres jusque-là dispersées et l'étude approfondie de plusieurs ensembles stylistiques ont permis d'affiner certains corpus, de réviser des attributions antérieures¹¹ et d'identifier de nouvelles mains.

La recherche des maîtres ne consiste donc pas à multiplier arbitrairement les noms. Elle cherche à comprendre comment les styles apparaissent, se développent et se transforment. Chaque artiste africain travaille à l'intérieur d'un répertoire de formes dont il n'est pas entièrement libre : il doit respecter la fonction de l'objet, les prescriptions religieuses, les signes d'identité et les attentes de ses commanditaires. Il est néanmoins confronté, à chaque nouvelle sculpture, à une série de choix. La manière dont il combine les proportions, les volumes, les coiffures, les scarifications ou les motifs décoratifs peut donner naissance à une œuvre pleinement fidèle à la tradition tout en révélant une véritable personnalité artistique. Cette œuvre s'inscrit à son tour dans une continuité : elle hérite de formes plus anciennes, dialogue avec les créations contemporaines et peut influencer les productions qui lui succèdent. L'œuvre d'un grand maître ne surgit jamais entièrement en dehors de ce contexte ; elle porte à leur plus haut degré d'accomplissement des possibilités déjà présentes dans la tradition. C'est cette capacité d'invention, plus que la création de formes entièrement nouvelles, qui en fait un modèle.

Cette idée rejoint le concept d'« objet premier » défini par George Kubler dans *The Shape of Time*. Selon lui, certaines œuvres fondatrices engendrent une série de répliques, de variantes et de transformations qui assurent leur postérité. De tels objets sont extrêmement rares. Kubler compare les grands moments d'invention à des étoiles mortes, dont l'existence ne peut être reconstituée qu'indirectement, à travers les perturbations qu'elles ont produites et les nombreuses formes dérivées laissées dans leur sillage.¹²

Un objet premier se manifeste lorsque les différentes combinaisons possibles d'un système formel semblent se trouver réunies entre les mains d'un artiste capable de leur donner une solution nouvelle. Kubler cite le Parthénon comme exemple. Celui-ci dérive d'une formule

Since that exhibition, research has continued to advance. The publication of new archival documents, access to old photographs, the comparison of previously scattered works, and the in-depth study of several stylistic groups have made it possible to refine certain corpus, revise previous attributions¹¹, and identify new artists.

The search for masters, therefore, does not consist of arbitrarily multiplying names. It seeks to understand how styles emerge, develop, and transform. Every African artist works within a repertoire of forms from which they are not entirely free: they must respect the object's function, religious requirements, symbols of identity, and the expectations of their patrons. Nevertheless, with each new sculpture, they are faced with a series of choices. The way they combine proportions, volumes, hairstyles, scarifications, or decorative motifs can give rise to a work that is fully faithful to tradition while revealing a genuine artistic personality. This work, in turn, is part of a continuum: it draws on older forms, engages in a dialogue with contemporary creations, and may influence subsequent works. The work of a great master never emerges entirely outside this context; it brings the possibilities already present in the tradition to their highest degree of fulfillment. It is this capacity for invention—rather than the creation of entirely new forms—that makes them a model.

This idea aligns with the concept of the "prime object" defined by George Kubler in *The Shape of Time*. According to him, certain seminal works give rise to a series of replicas, variations, and transformations that ensure their posterity. Such objects are extremely rare. Kubler compares great moments of invention to dead stars, whose existence can only be reconstructed indirectly through the disturbances they caused and the many derivative forms left in their wake.¹²

A prime object emerges when the various possible combinations of a formal system seem to come together in the hands of an artist capable of giving them a new solution. Kubler cites the Parthenon as an example. It derives from an older architectural formula—that of the peripteral temple—but stands out as an archetype due to the perfection of its proportions and the refinements that distinguish it from other temples in the same

¹¹ Le Maître de Sakassou, par exemple, a pu être renommé Maître d'Essankro après la découverte d'une photographie montrant l'une de ses statues dans ce village

¹² George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven, Yale University Press, 1962, pp. 39-45, et communication personnelle du 5 mai 1987

¹¹ The Master of Sakassou, for example, was renamed the Master of Essankro after the discovery of a photograph showing one of his statues in that village

architecturale plus ancienne, celle du temple périptère, mais il s'impose comme un archétype par la perfection de ses proportions et les raffinements qui le distinguent des autres temples appartenant à la même série. Avec le temps, cette invention engendre des répliques et des variations qui contribuent à faire évoluer le style.

Il en va de même dans la sculpture africaine. Certaines œuvres majeures semblent avoir fixé durablement les possibilités d'un style. Elles ont exercé une influence sur les artistes de leur atelier, sur leurs successeurs et parfois sur une région entière. Les œuvres qui en dérivent peuvent en préserver la force créatrice, la transformer ou n'en retenir que les traits les plus immédiatement reconnaissables. L'identification d'un maître consiste alors à remonter ce courant de variations afin de distinguer, autant que possible, l'invention première de ses développements ultérieurs.

L'attribution n'est donc pas une fin en soi. Elle permet de passer d'une histoire des styles envisagés comme des catégories anonymes à une histoire des formes produites, reprises et renouvelées par des individus. Ce catalogue présente un état actuel de la recherche, nécessairement appelé à évoluer à mesure que de nouvelles œuvres, de nouvelles archives et de nouvelles informations apparaîtront.

Sous les noms de convention qui leur sont provisoirement attribués se dissimulent des hommes dont les œuvres étaient reconnues, commandées et admirées par leurs contemporains. Reconnaître leur main, même lorsque leur véritable nom demeure perdu, c'est leur rendre une place dans l'histoire de l'art et rappeler que les grandes traditions sculpturales africaines furent, elles aussi, façonnées par des personnalités d'exception.

series. Over time, this invention gives rise to replicas and variations that contribute to the evolution of the style.

The same is true in African sculpture. Certain major works seem to have permanently defined the possibilities of a style. They have influenced the artists in their workshops, their successors, and sometimes an entire region. The works derived from them may preserve their creative force, transform it, or retain only the most immediately recognizable features. Identifying a master, then, involves tracing this stream of variations in order to distinguish, as much as possible, the original invention from its subsequent developments.

Attribution is therefore not an end in itself. It allows us to move from a history of styles viewed as anonymous categories to a history of forms produced, reinterpreted, and renewed by individuals. This catalogue presents the current state of research, which is necessarily destined to evolve as new works, new archives, and new information come to light.

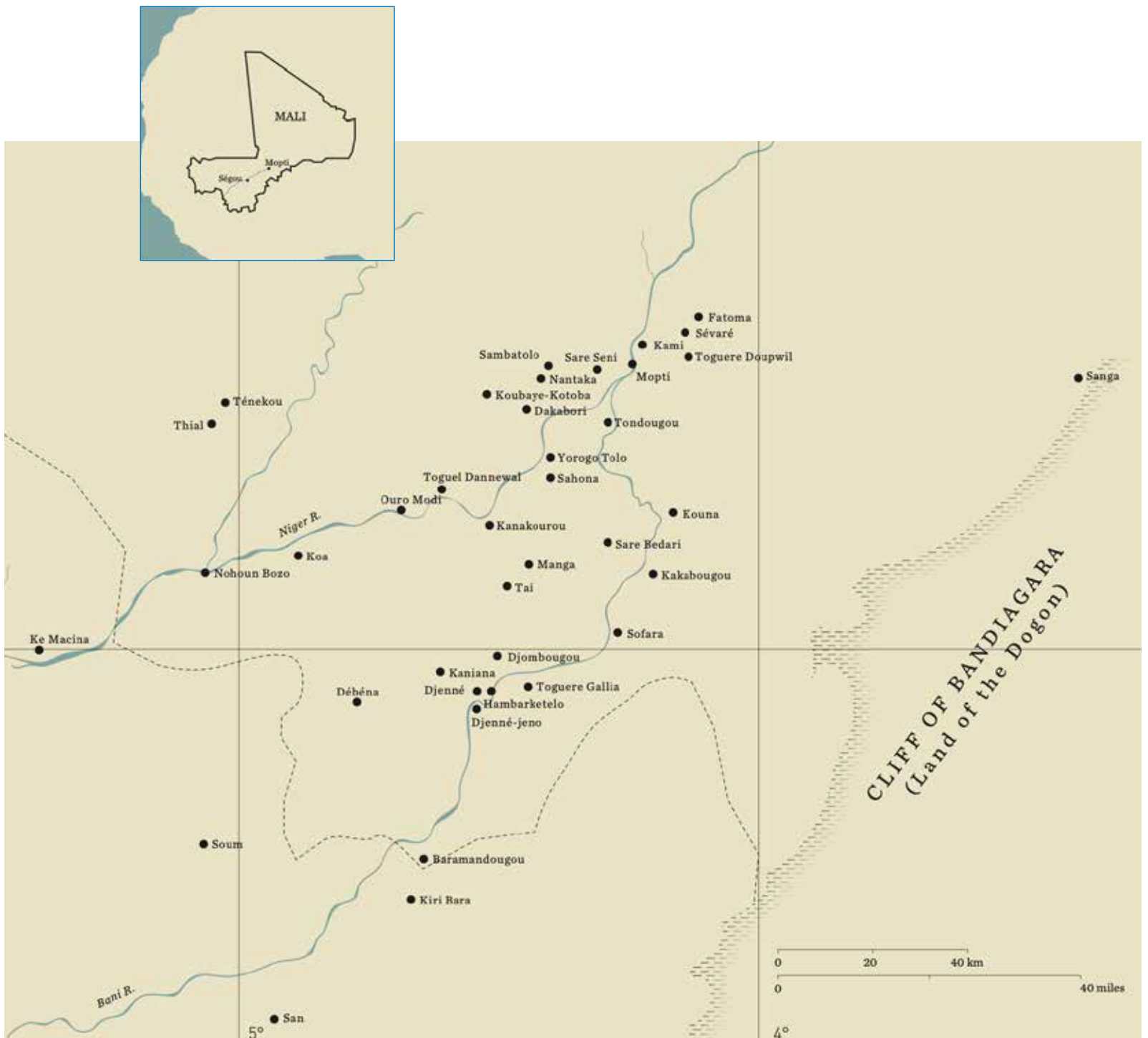
Behind the conventional names provisionally assigned to them lie individuals whose works were recognized, commissioned, and admired by their contemporaries. Recognizing their artistic contribution—even when their true names remain unknown—means restoring their place in art history and reminding us that the great African sculptural traditions were, also, shaped by exceptional individuals.



Trois maternités *phemba* par le Maître de Kasadi/ Three *phemba* mother figures by the Kasadi Master, *Mains de maîtres. À la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Espace culturel BBL, Bruxelles, 22 mars au 24 juin 2001. Archives Bernard de Grunne.

DJENNÉ-JENO

Mali



Le style Préclassique Djenné-jeno

par Bernard de Grunne

La statuaire en terre cuite de Djenné-jeno est originaire de la région du site historique de l'Ancienne Djenné, précurseur de la ville moderne islamisée qui lui succède au XIV^e siècle. C'est là que s'épanouit l'une des principales civilisations urbaines anciennes du monde, centrée sur le delta intérieur du Niger moyen au Mali — berceau de l'un des styles artistiques les plus raffinés d'Afrique qui s'épanouit entre A.D. 700 et 1700. Cet ensemble stylistique constitue l'une des plus remarquables réussites artistiques de l'oïkoumène du Mandé — qui fait référence au monde « civilisé » dans la culture grecque — et dont le centre de gravité est la case sacrée de Kangaba, dans le Mali méridional.

Dans les traditions épiques du Mandé, les dimensions spirituelles du personnage le plus célèbre, le roi Soundjata Keita, fondateur de l'empire du Mali, sont exprimées par le biais de son pouvoir occulte et de son aptitude à communiquer avec les ancêtres à travers des sacrifices, humains et animaux, réalisés sur des « objets de pouvoir ». Ceux-ci appartiennent aux domaines artistiques et technologiques des forgerons et leurs épouses potières liées aux sociétés initiatiques induites par le Mandé parmi les nombreux groupes ethniques d'Afrique occidentale comme les Soninké, Sorko et Dogon.

Les résultats des fouilles archéologiques ont démontré que ce corpus provient de la région du delta intérieur du Niger dans son ensemble et n'est pas spécifiquement centré sur la ville de Djenné-jeno. Il semblerait qu'aucune figure humaine en terre cuite n'ait été documentée en dehors des limites du delta intérieur du Niger — c'est-à-dire le nord du lac Débo, l'ouest de Diafarabe, le sud de San ou l'est de Mopti. Le facteur unificateur de cette pratique artistique particulière se révèle en premier lieu géographique et écologique, et non ethnique ou linguistique.

The Preclassical Djenné-jeno Style

by Bernard de Grunne

The terracotta statuary of Djenné-jeno originates from the region of the historic site of Old Djenné, the precursor to the modern, Islamized city that succeeded in the 14th century. It was there that one of the world's major ancient urban civilizations flourished, centered on the inland delta of the Middle Niger River in Mali—the cradle of one of Africa's most refined artistic styles, which flourished between A.D. 700 and 1700. This stylistic ensemble constitutes one of the most remarkable artistic achievements of the Mandé oïkoumene—a term referring to the “civilized” world in Greek culture—whose center of gravity is the sacred hut of Kangaba in southern Mali.

In the epic traditions of the Mandé, the spiritual dimensions of its most famous figure, King Soundjata Keita, founder of the Mali Empire, are expressed through his occult power and his ability to communicate with the ancestors via human and animal sacrifices performed on “objects of power.” These objects belong to the artistic and technological domains of blacksmiths and their potter wives, who are associated with the Mande-inspired initiatory societies found among numerous West African ethnic groups, such as the Soninke, Sorko, and Dogon.

The results of archaeological excavations have shown that this corpus originates from the entire Inner Niger Delta region and is not specifically centered on the city of Djenné-jeno. It appears that no terracotta human figures have been documented outside the boundaries of the Inner Niger Delta—that is, north of Lake Débo, west of Diafarabe, south of San, or east of Mopti. The unifying factor of this particular artistic practice is primarily geographical and ecological, rather than ethnic or linguistic.

Les styles artistiques du Mandé sont un véritable « on du fleuve »¹ qui a surgi au milieu du plateau de Bandiagara et de la vaste plaine d'inondation du delta intérieur du Niger, qui s'étend sur plus de 160 000 kilomètres carrés, encadrée par le puissant fleuve Niger et son affluent le Bani.

The artistic styles of the Mandé are a true "gift of the river"¹, which emerged between the Bandiagara Plateau and the vast floodplain of the Inner Niger Delta—spanning over 160,000 square kilometers—framed by the mighty Niger River and its tributary, the Bani.



Illu. 1 - Femme agenouillée/ Kneeling Woman
H. 36,5 cm ; Terracotta ; A.D. XV^e - XVI^e
Ex-collection Hélène Leloup, Paris

Mon travail d'enquête sur le terrain dans le delta intérieur du Niger en 1984 et 1985 a démontré que la statuaire en terre cuite représente les dieux des anciens habitants de cette région.² Certains de ces dieux sont considérés comme les ancêtres déifiés de célèbres rois et reines fondateurs du delta. Ces statues ne semblent pas avoir

My field research in the Inner Niger Delta in 1984 and 1985 demonstrated that terracotta statuary represents the gods of the region's ancient inhabitants.² Some of these gods are considered the deified ancestors of famous kings and queens who founded the delta. These statues do not appear to have been the work

¹ Cette description poétique a été inspirée au professeur Michael Coe pour la culture Olmèque de San Lorenzo, Cf. Michael D. Coe, « Gift of the River: Ecology of the San Lorenzo Olmec », in: Elizabeth P. Benson (ed.), *The Olmec and Their Neighbors: Essays in Memory of Matthew W. Stirling*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard University, 1981, pp. 15-19

² Bernard de Grunne, Djenné-Jeno. *1000 Years of Terracotta Statuary in Mali*, Brussels, Fonds Mercator, 2014

¹ Cette description poétique a été inspirée au professeur Michael Coe pour la culture Olmèque de San Lorenzo, / This poetic description was inspired by Professor Michael Coe's work on the Olmec culture of San Lorenzo. Cf. Michael D. Coe, « Gift of the River: Ecology of the San Lorenzo Olmec », in: Elizabeth P. Benson (ed.), *The Olmec and Their Neighbors: Essays in Memory of Matthew W. Stirling*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard University, 1981, pp. 15-19

été l'œuvre d'un seul groupe ethnique ; elles auraient été utilisées par les membres de n'importe lequel d'entre eux qui décidait de leur rendre un culte. Si cet usage pan-ethnique se confirme, on pourra en conclure que ce corpus de statues faisait partie d'un culte religieux largement pratiqué dans le delta intérieur du Niger. Dès lors, bien que secondaire par rapport à l'environnement physique de la statuaire, la religion est un facteur crucial dans la détermination de ce style artistique.

Les statues étaient vénérées dans des sanctuaires particuliers, qui étaient les premiers bâtiments construits lors de la fondation de nouveaux villages. Un aspect important des rituels associés à ces statues était l'offrande de sacrifices humains et animaux, au cours desquels l'adorateur adoptait la même position que la statue à laquelle il était confronté. Le fait que les personnes qui sont peut-être les descendants des créateurs de cette statuaire se souviennent encore de certaines postures rituelles témoigne de l'importance, de la diffusion et de la persistance de ce culte dans le delta intérieur du Niger.

Cette observation invite à s'interroger. Puisque l'adorateur adopte une position similaire à celle de la statue du dieu qui se dresse devant lui, on pourrait en conclure que le but de ces prières posturales était, pour l'adorateur, de faire lui-même l'expérience du divin. Les statues étaient des images sacrées utilisées pour susciter un état mystique permettant à l'adorateur d'expérimenter la fusion entre lui-même et son dieu. On peut aussi suggérer que, par l'adoption de ces postures, il invitait rituellement le dieu habitant la statue à prendre possession de lui. Une des principales caractéristiques formelles de cette statuaire – les yeux protubérants – symbolise peut-être cet état de possession.

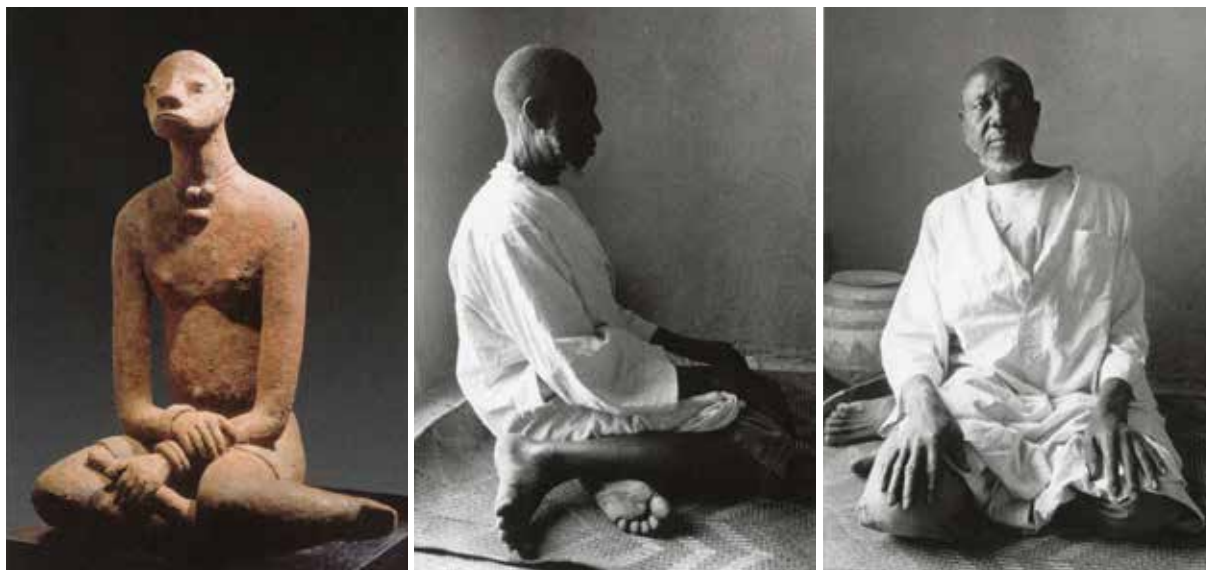
Chacun de mes informateurs maliens lors de mes recherches en 1984-85 se rappelait au moins quatre ou cinq postures de prière. Mon informateur le plus compétent, Mama Pamanta, a pu se souvenir d'une quinzaine de gestes sacrés. (III. 2) Il est important de souligner que tous ces informateurs ne se connaissaient pas entre eux. Or, non seulement les six qui se souvenaient de postures différentes fournissaient des informations concordantes, mais ils étaient également originaires de villages dont la localisation correspondait à la répartition géographique des statues. Il semble donc que les ensembles stylistiques auxquelles j'ai fait écho correspondent à une tradition religieuse profonde et répandue. Mes informateurs m'ont tous assuré que leurs connaissances étaient basées sur les souvenirs

of a single ethnic group; they would have been used by members of any of these groups who chose to worship them. If this pan-ethnic usage is confirmed, we can conclude that this collection of statues was part of a religious cult widely practiced in the Inner Niger Delta. Therefore, although secondary to the physical environment of the statuary, religion is a crucial factor in determining this artistic style.

The statues were venerated in special shrines, which were the first buildings constructed when new villages were founded. An important aspect of the rituals associated with these statues was the offering of human and animal sacrifices, during which the worshipper assumed the same posture as the statue before whom he stood. The fact that people who may be descendants of the creators of these statues still remember certain ritual postures attests to the importance, widespread prevalence, and persistence of this cult in the Inner Niger Delta.

This observation raises questions. Since the worshipper assumes a posture similar to that of the statue of the god standing before him, one might conclude that the purpose of these postural prayers was for the worshipper to personally experience the divine. The statues were sacred images used to induce a mystical state that allowed the worshipper to experience a fusion between himself and his god. It could also be suggested that, by adopting these postures, he was ritually inviting the god inhabiting the statue to take possession of him. One of the main formal characteristics of this statuary—the bulging eyes—may symbolize this state of possession.

Each of my Malian informants during my research in 1984–85 recalled at least four or five prayer postures. My most knowledgeable informant, Mama Pamanta, was able to recall about fifteen sacred gestures. (Fig. 2) It is important to note that none of these informants knew one another. However, not only did the six who recalled different postures provide consistent information, but they also came from villages whose locations corresponded to the geographical distribution of the statues. It therefore appears that the stylistic groups I have highlighted correspond to a deep-rooted and widespread religious tradition. My informants all assured me that their knowledge was based on the memories of their ancestors, which would coincide with the dates obtained by thermoluminescence and suggests a chronology for



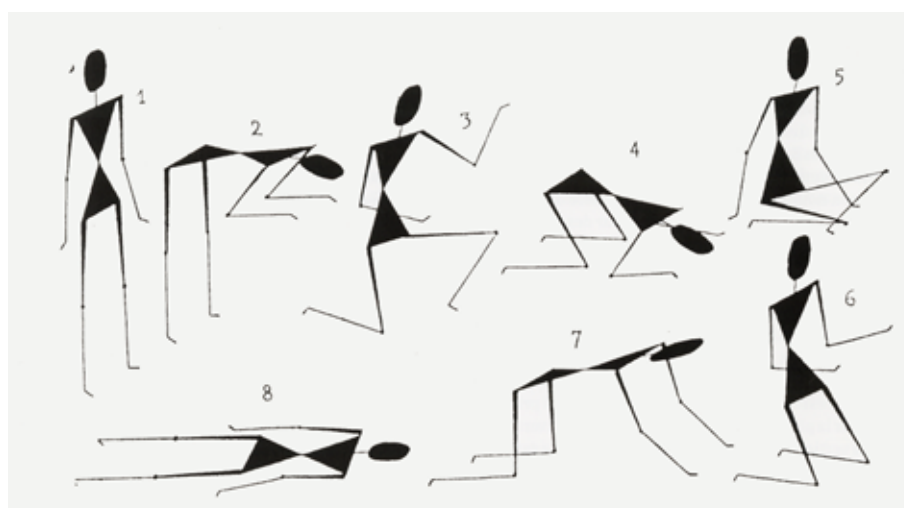
Illu. 2 - Assise, les jambes sur le côté (cat. 1), dans une posture considérée comme geste préjudiciable, telle que montrée par Mama Pamanta / Seated with legs sideways (cat.1) as a harmful gesture, as adopted by Mama Pamanta; photo B. de Grunne, Yorogo, 1985

de leurs ancêtres, ce qui coïnciderait avec les dates obtenues par thermoluminescence et suggère pour cette statuaire une chronologie se terminant par une disparition progressive au XVIII^e siècle.

Des sources ethnographiques anciennes concernant deux groupes ethniques du Mali témoignent également de l'importance de la gestuelle sacrée. La description la plus détaillée des postures rituelles, réalisée en 1950 chez les Sorogo de Koa, un village riche en trouvailles de figurines en terre cuite, près de Mopti sur la rive gauche du Niger, est due à Amadou Hampâté Bâ et Jacques Daget, qui distinguent plusieurs grandes postures rituelles humaines.³ (Ill. 3)

this statuary that ends with a gradual disappearance in the 18th century.

Early ethnographic sources concerning two ethnic groups in Mali also attest to the importance of sacred gestures. The most detailed description of ritual postures, conducted in 1950 among the Sorogo of Koa—a village rich in chance discoveries of terracotta figurines, near Mopti on the left bank of the Niger River—is attributed to Amadou Hampâté Bâ and Jacques Daget, who identified several major human ritual postures.³ (Fig. 3)



Illu. 3 - Grandes positions rituelles./ Eight major ritual positions. Hampâté Ba & Daget, 1955, p. 92

³ Amadou Hampâté Bâ, Jacques Daget, « Note sur les chasses rituelles bozo », in : *Journal de la Société des Africanistes*, XXVI-2, 1955, p. 92

Les styles Djenné-jeno ne semblent pas propres à un site particulier, puisqu'une grande variété de styles a été découverte sur des sites tels que Djenné-jeno ou Saré Bédari. Les limites des techniques de datation par thermoluminescence ne nous permettent pas de proposer une évolution chronologique précise pour les divers styles Djenné-jeno. De nouvelles avancées dans les méthodes scientifiques de datation pourraient faire évoluer la situation.

On entend ici par style une configuration de qualités formelles communes à un certain nombre d'objets similaires, probablement produits par une même personne ou un même atelier. Le style constitue ainsi un moyen d'établir des liens entre des œuvres d'art individuelles. Certains de ces styles peuvent être considérés comme conformes à un canon, tandis que d'autres s'écartent de toute norme.

L'analyse du vaste corpus de la statuaire Djenné-jeno permet de distinguer six styles : le style archaïque, le style préclassique, le style classique I, le style classique II, le style classique III et le style maniériste.

Ce groupe remarquable de sculptures se rattache clairement au style préclassique, auquel peuvent être attribuées seize œuvres : quatorze figures anthropomorphes assises, une figure équestre et un fragment de buste. Les figures complètes, toutes masculines autant qu'on puisse en juger, mesurent en moyenne une cinquantaine de centimètres. Modelées dans un style résolument naturaliste et datées entre le XI^e et le XIV^e siècle, elles se distinguent par l'homogénéité de leur conception formelle et la cohérence de leur traitement stylistique. Toutefois, il est clair que plusieurs mains de sculpteurs peuvent être distinguées.

The Djenné-jeno styles do not appear to be specific to any particular site, since a wide variety of styles has been discovered at sites such as Djenné-jeno and Saré Bédari. The limitations of thermoluminescence dating techniques prevent us from proposing a precise chronological sequence for the various Djenné-jeno styles. Further advances in scientific dating methods could change this situation.

Here, "style" refers to a set of formal characteristics shared by a number of similar objects, likely produced by the same person or workshop. Style thus serves as a means of establishing connections between individual works of art. Some of these styles can be considered conforming to a canon, while others deviate from any established norm.

Analysis of the vast corpus of Djenné-jeno statuary allows us to distinguish six styles: the Archaic style, the Preclassical style, the Classical I style, the Classical II style, the Classical III style, and the Mannerist style.

This remarkable group of sculptures clearly belongs to the Preclassical style, to which sixteen works can be attributed: fourteen seated anthropomorphic figures, one equestrian figure, and a bust fragment. The complete figures, all male as far as can be determined, measure on average about fifty centimeters. Sculpted in a decidedly naturalistic style and dated to between the 11th and 14th centuries, they are distinguished by the uniformity of their formal design and the consistency of their stylistic treatment. However, several sculptors' hands can clearly be distinguished.

Liste des figures styles préclassique⁴ :

List of Pre-Classical Style Figures⁴ :

1. Figure assise, H. 52 cm, A.D. 1000 - 1400, Collection privée, Belgique **(Cat. I.1)**
Seated figure, H. 52 cm, A.D. 1000–1400, Private Collection, Belgium **(Cat. I.1)**
2. Figure assise, H. 58 cm, A.D. 1100-1400, Collection privée, New York **(Cat. I.2)**
Seated figure, H. 58 cm, A.D. 1100–1400, Private Collection, New York **(Cat. I.2)**
3. Figure assise, H. 46 cm, A.D. 1080 - 1400, Collection Chambaud **(Cat. I.3)**
Seated figure, H. 46 cm, A.D. 1080–1400, Chambaud Collection **(Cat. I.3)**
4. Figure assise, H. 42,5 cm, A.D. 1305 - 1475, Collection Michel Vandekerckhove **(Cat. I.4)**
Seated figure, H. 42.5 cm, A.D. 1305–1475, Michel Vandekerckhove Collection **(Cat. I.4)**

⁴ Cf. Bernard de Grunne, *op. cit.*, 2014, fig. 160-176

5. Figure assise, H. 44,3 cm, A.D. 1000-1400, Musée Barbier-Mueller, Genève (inv. 1004-131)
[Seated figure, H. 44.3 cm, A.D. 1000-1400, Barbier-Mueller Museum, Geneva \(inv. 1004-131\)](#)
6. Figure assise, H. 51 cm, A.D. 1100-1400, Collection privée (sotheby's 1994)
[Seated figure, H. 51 cm, A.D. 1100-1400, Private Collection](#)
7. Figure assise, H. 42 cm, A.D. 1200-1400, Collection Durent-Dessert, Paris
[Seated figure, H. 42 cm, A.D. 1200-1400, Durent-Dessert Collection, Paris](#)
8. Figure assise à coiffure en pointe, H. 46 cm, A.D. 1100-1400, Collection privée, Montréal
[Seated figure with pointed coiffure, H. 46 cm, A.D. 1100-1400, Private Collection, Montreal](#)
9. Figure assise à coiffure en pointe, H. 48 cm, A.D. 1260-1340, Collection Clyman, New York
[Seated figure with pointed coiffure, H. 48 cm, A.D. 1260-1340, Clyman Collection, New York](#)
10. Figure assise à coiffure en pointe, H. 46 cm, A.D. 1050-1400, Collection Malcolm, Tenaflly
[Seated figure with pointed coiffure, H. 46 cm, A.D. 1050-1400, Malcolm Collection, Tenaflly](#)
11. Figure assise à coiffure drapée, H. 48,5 cm, A.D. 1200-1400, Collection Chambaud (**Cat. I.5**)
[Seated figure with draped coiffure, H. 48.5 cm, A.D. 1200-1400, Chambaud Collection \(**Cat. I.5**\)](#)
12. Figure assise à coiffure drapée, H. 57 cm, A.D. 1200-1400, Collection privée
[Seated figure with draped coiffure, H. 57 cm, A.D. 1200-1400, Private Collection](#)
13. Fragment de buste à coiffure drapée, H. 48 cm, A.D. 1200-1400, Collection privée, New York
[Bust fragment with draped coiffure, H. 48 cm, A.D. 1200-1400, Private Collection, New York](#)
14. Figure assise à coiffure drapée, H. 45 cm, A.D. 1200-1400, Collection privée (ex Simpson)
[Seated figure with draped coiffure, H. 45 cm, A.D. 1200-1400, Private Collection](#)
15. Fragment de buste, les mains sur la poitrine, H. 55,2 cm, A.D. 1200-1300, Collection privée, Saint-Louis
[Bust fragment with hands on the chest, H. 55.2 cm, A.D. 1200-1300, Private Collection, St. Louis](#)
16. Figure équestre, H. 69 cm, A.D. 1200-1400, Collection privée
[Equestrian figure, H. 69 cm, A.D. 1200-1400, Private Collection](#)

Parmi les caractéristiques de ce style figurent les proportions singulières de la tête, particulièrement petite par rapport au reste du corps, ce qui pourrait indiquer un lien avec le style archaïque. De forme sphérique, cette tête présente de petites oreilles saillantes en forme d'ailes de chauve-souris, des yeux étroits et saillants, et un menton prognathe, ce qui confère à la figure un aspect presque simiesque. Le modelé est dans l'ensemble serein et détendu, dégageant une impression de quiétude, tempérée par une présence attentive et vigilante. Les membres sont représentés de manière plus naturaliste : avec des épaules élégantes, de longs bras reposant paisiblement sur des jambes fléchies et un dos puissant.

On distingue trois types de coiffures : certaines figures sont chauves ; d'autres ont les cheveux réunis en cône au sommet de la tête ; et d'autres encore les

Among the characteristics of this style are the unusual proportions of the head, which is particularly small in relation to the rest of the body, suggesting a connection to the Archaic style. Spherical in shape, this head features small, protruding ears shaped like bat wings, narrow, bulging eyes, and a protruding chin, giving the figure an almost ape-like appearance. The modeling is, on the whole, serene and relaxed, conveying a sense of tranquility tempered by an attentive and watchful presence. The limbs are depicted in a more naturalistic manner: with elegant shoulders, long arms resting peacefully on bent legs, and a powerful back.

Three types of hairstyles can be distinguished: some figures are bald; others have their hair gathered into a cone at the top of the head; and still others have their hair falling over their shoulders. All of these

portent tombant sur les épaules. Toutes ces figures préclassiques sont vêtues d'une sorte de pagne court et portent souvent de larges bracelets ainsi qu'un ou deux colliers superposés.

Étant donné l'unité stylistique manifeste entre les figures préclassiques, on peut supposer qu'elles furent produites par un même artiste, soit pour un autel très important, soit pour honorer un héros fondateur et ses descendants.

La provenance géographique précise de ce style demeure difficile à établir. Lors de mes recherches de terrain au Mali en 1984-1985, des informateurs sorko me parlèrent d'un style « à petites têtes » découvert dans la partie septentrionale du delta intérieur du Niger. Mama Pamanta identifia par ailleurs la figure tenant un sceptre sur ses genoux comme provenant du site de Pomona, près du lac Débo⁵. Selon une indication communiquée par Alain de Monbrison à Jean-Baptiste Bacquart, concernant la statue mise en vente chez Sotheby's Londres en 1994⁶, celle-ci fut découverte avec quatre autres similaires dans un site situé à une trentaine de kilomètres de la ville de Djenné.⁷ Les indices actuellement disponibles plaident néanmoins en faveur d'une origine géographique plus septentrionale pour ce groupe de figures et conduisent à situer ce style à la périphérie de l'aire couverte par les principaux styles Djenné, où il n'en manifeste pas moins des qualités artistiques remarquables.

Si, comme l'a souligné Marcel Mauss, le corps de l'homme est le premier et le plus naturel de ses instruments, il est aussi sa première et plus naturelle source de symboles, ainsi que son principal moyen de communication, non seulement avec ses pairs, mais aussi avec les dieux. Les postures sacrées des adeptes du delta intérieur du Niger sont comme les *mudras*, ces mouvements symboliques des mains ayant pour but de « sceller » les rapports entre l'adorateur et la divinité dans la religion bouddhiste. Les postures divines des dieux terrestres du delta intérieur du Niger sont les seuls témoignages parvenus jusqu'à nous d'une grande religion mystique.

preclassical figures are clad in a sort of short loincloth and often wear wide bracelets as well as one or two layered necklaces.

Given the evident stylistic unity among the preclassical figures, it can be assumed that they were produced by the same artist, either for a very important altar or to honor a founding hero and his descendants.

The precise geographical origin of this style remains difficult to establish. During my field research in Mali in 1984-1985, Sorko informants told me about a "small-headed" style discovered in the northern part of the Inner Niger Delta. Mama Pamanta also identified the figure holding a scepter on his lap as originating from the site of Pomona, near Lake Débo.⁶ According to information provided by Alain de Monbrison to Jean-Baptiste Bacquart regarding the statue offered for sale at Sotheby's London in 1994⁷, it was discovered along with four other similar statues at a site located about thirty kilometers from the city of Djenné⁸. The evidence currently available, however, points to a more northerly geographical origin for this group of figures and suggests that this style lies on the periphery of the area covered by the main Djenné styles, where it nonetheless displays remarkable artistic qualities.

If, as Marcel Mauss pointed out, the human body is man's first and most natural instrument, it is also his first and most natural source of symbols, as well as his primary means of communication—not only with his peers but also with the gods. The sacred postures of the adherents of the Inner Niger Delta are like *mudras*—those symbolic hand gestures intended to "seal" the relationship between the worshipper and the deity in Buddhism. The divine postures of the earthly gods of the Inner Niger Delta are the only surviving evidence of a great mystical religion.

⁵ Mama Pamanta, entretien du 30 mars 1984

⁶ Sotheby's London, *Important Tribal Art*, 28 November 1994, lot 8

⁷ Communication septembre 1994

I.1

Seated male Figure, Djenné-Jeno, Mali

Pre-Classical Style

H. 52 cm; Terracotta; A.D. 1000–1400

Provenance :

Philippe Guimiot, Brussels, 1983

Comte Baudouin de Grunne, Wezembeek-Oppem

Private collection

Publications ;

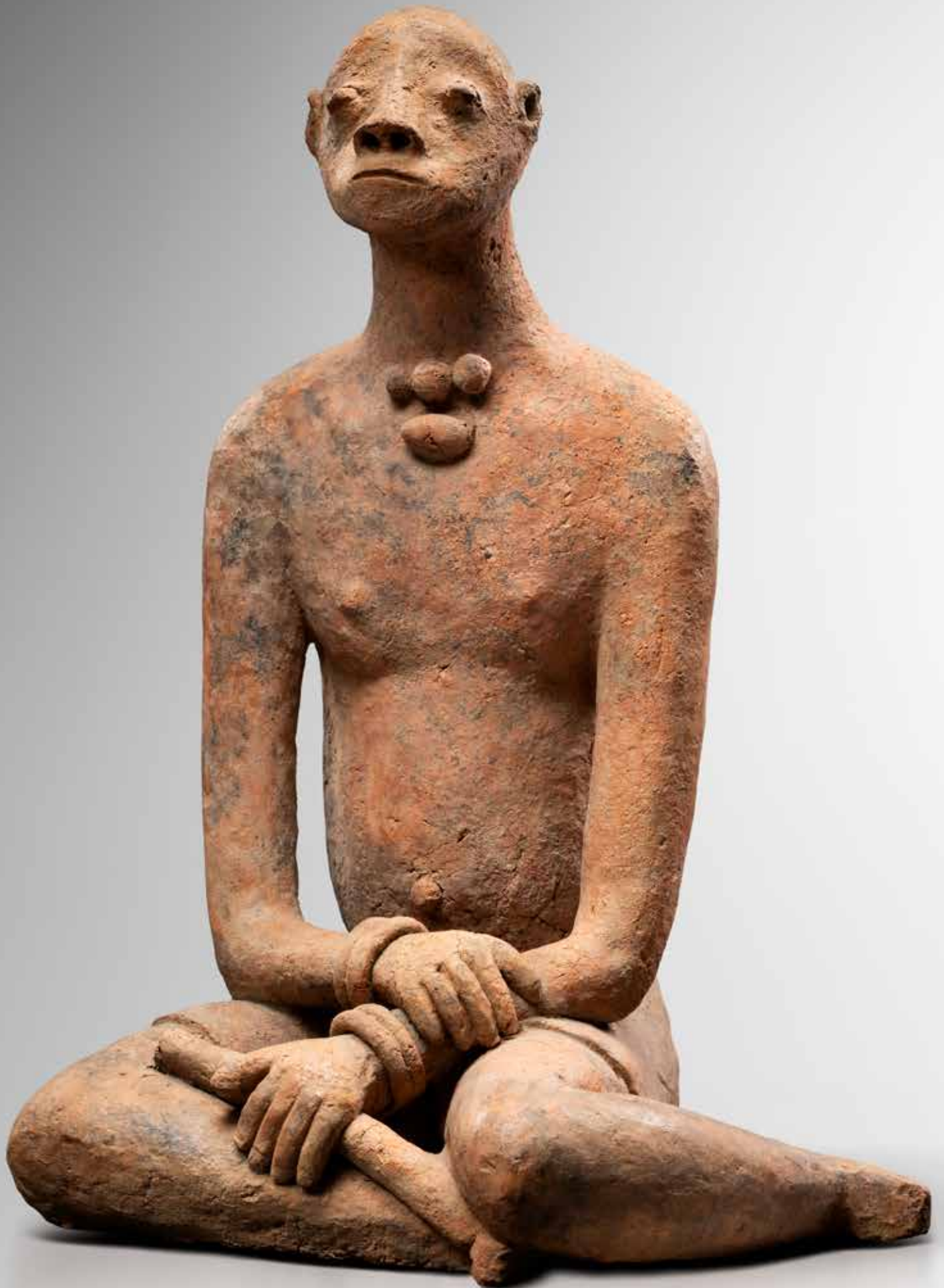
Bernard de Grunne & Robert F. Thompson,
Chefs-d'œuvre inédits d'Afrique noire, Paris,
Editions Art 135, Fondation Dapper, 1987, p. 88

Ezio Bassani, *La Grande Scultura dell'Africa Nera*,
Florence, Artificio, 1989, fig. 6

Bernardo Bernardi & Bernard de Grunne,
*Terra d'Africa, Terra d'Archeologia : la grande
scultura in terracotta del Mali*, Roma, Alinari, 1990,
p. 42, fig. 10

Bernard de Grunne, *Djenné-Jeno. 1000 Years
of Terracotta Statuary in Mali*, Brussels,
Fonds Mercator, 2014, cat. 160





I.2

Seated male Figure, Djenné-Jeno, Mali

Pre-Classical Style

H. 58 cm; Terracotta; A.D. 1100–1400
(ASA, TL 587511, 1987)

Provenance :

Leloup Gallery, New York, 1987

Private collection, USA

Publication :

Bernard de Grunne, *Djenné-Jeno. 1000 Years of Terracotta Statuary in Mali*, Brussels, Fonds Mercator, 2014, cat. 165





I.3

Seated male Figure, Djenné-Jeno, Mali

Pre-Classical Style

H. 46 cm; Terracotta; A.D. 1080–1400
(Daybreak 201A56, 1989)

Provenance :

Charles Davis Gallery, New Orleans, *circa* 1980

Shango Gallery, Dallas, *circa* 1985

Michel Chambaud Collection, Brussels

Publications :

Bernard de Grunne, *Djenné-Jeno. 1000 Years of Terracotta Statuary in Mali*, Brussels, Fonds Mercator, 2014, cat. 162

Bernard de Grunne & Kristina Van Dyke, *Mande. Ancient Treasures*, Brussels, Galerie Bernard de Grunne, 2016, p. 45, cat. 3





I.4

Seated male Figure, Djenné-Jeno, Mali

Pre-Classical Style

H. 42.5 cm; Terracotta; A.D. 1305–1475
(TL test Oxford no. 381a67, 1981)

Provenance :

Philippe Guimiot, Brussels, 1984

Comte Baudouin de Grunne, Wezembeek-Oppem

Galerie Bernard de Grunne, Brussels

Michel Vandekerckhove Collection, Brussels

Publications :

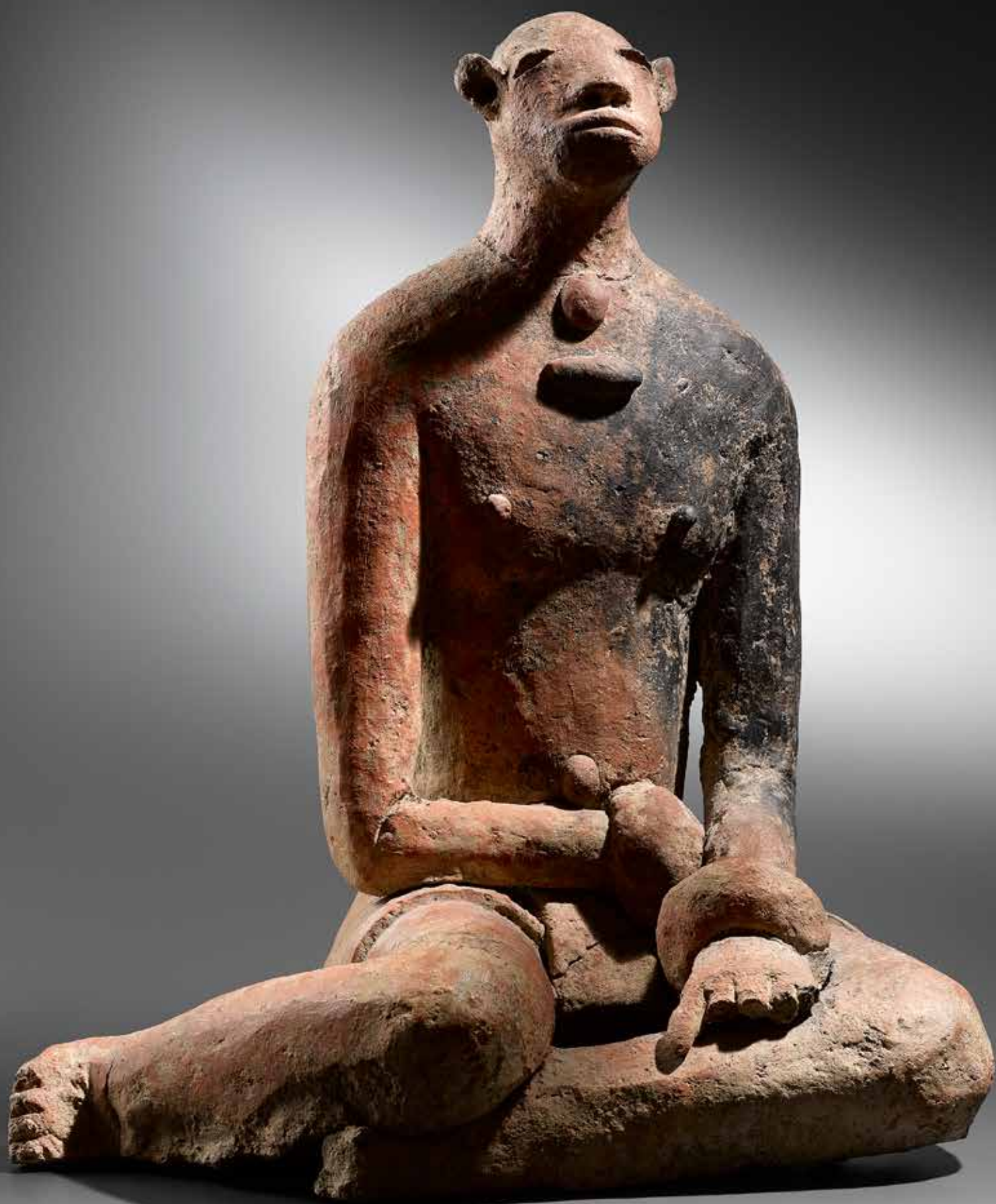
Bernard de Grunne, *Djenné-Jeno. 1000 Years of Terracotta Statuary in Mali*, Brussels, Fonds Mercator, 2014, fig. 161

Bernard de Grunne & Kristina Van Dyke, *Mande. Ancient Treasures*, Brussels, Galerie Bernard de Grunne, 2016, p. 43, cat. 2

Alisa LaGamma (ed.), *Sahel: Art and Empires on the Shores of the Sahara*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2020, p. 101, cat. 48

Didier Claes (ed.), *Shared Passion / Passion partagée*, Antwerp, Fonds Mercator, 2023, p. 20, fig. 6





I.5

Seated male Figure, Djenné-Jeno, Mali

Pre-Classical Style

H. 48.5 cm; Terracotta; A.D. 1200–1400

Provenance :

Merton Simpson Gallery, New York

Rudolf and Eleonore Blum Collection, Zürich, 1986

Hammer Auktionen, Zürich, *Kunst aus Afrika*,
21 May 2016, lot 19

Michel Chambaud Collection, Brussels

Publications :

Rudolf Blum, *Skulpturen alter Kulturen Afrikas aus der Sammlung Blum*, vol. 1, Zumikon, Eigenverlag, 1995, n° 12

Bernard de Grunne, *Djenné-Jeno. 1000 Years of Terracotta Statuary in Mali*, Brussels, Fonds Mercator, 2014, cat. 171

Alisa LaGamma (ed.), *Sahel: Art and Empires on the Shores of the Sahara*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2020, pp. 96–97, fig. 41

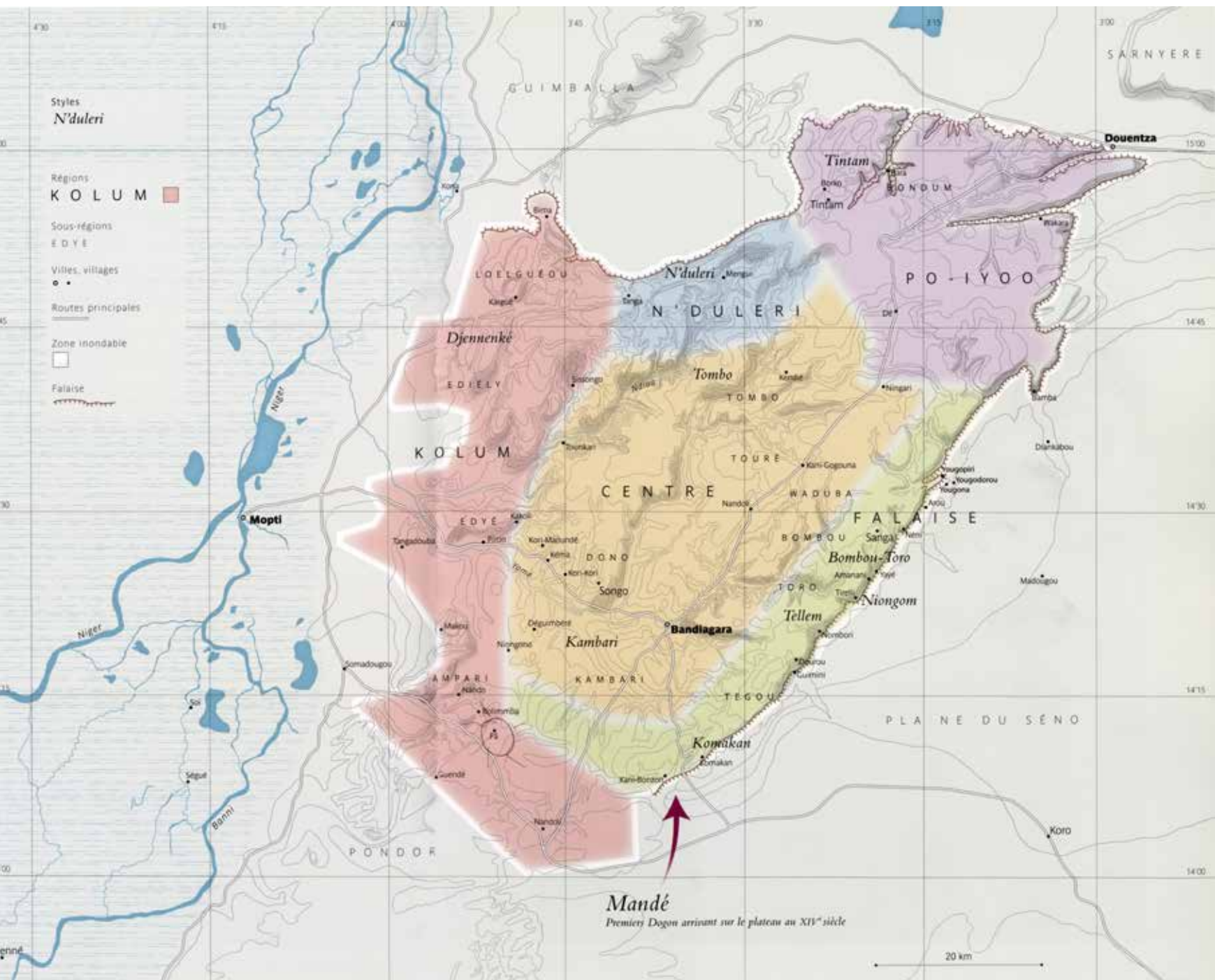
Constantine Petridis (ed.), *The Language of Beauty in African Art*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 2022, p. 228, no. 195





SONINKE

Mali



III. 1 - Différents styles présents sur le pays dogon du X^e au XIX^e siècle./
 Various styles found in the Dogon region from the 10th to the 19th century.
 In : Hélène Leloup, *Dogon*, Paris, Samogy éditions d'Art/Musée du quai Branly, 2011, pp. 68-69.

Le Maître soninke de la collection Pierre Loeb

par Bernard de Grunne

Dans la partie occidentale du plateau de Bandiagara apparaît, autour de l'an mil, l'un des phénomènes les plus remarquables de l'histoire de la sculpture africaine: un ensemble exceptionnel de statues en bois dont le style précède de plus de cinq siècles l'épanouissement de l'art dogon. La conservation de ces œuvres pendant près d'un millénaire est en elle-même extraordinaire. Reflets du monde soninké, de son histoire, de son organisation sociale et de ses systèmes de pensée, elles constituent une véritable *imago mundi*. Mais elles s'imposent également comme des œuvres pleinement autonomes par leur puissance formelle et leur dignité esthétique, à l'instar des grandes sculptures médiévales d'Autun ou de Moissac, dont l'admiration ne suppose plus aujourd'hui la connaissance approfondie du catholicisme médiéval.

L'homogénéité remarquable de ce corpus repose sur plusieurs caractéristiques formelles récurrentes qui constituent les principaux marqueurs du style soninké. Les visages se distinguent notamment par un motif de scarifications sur les tempes (Ill. 2) de plusieurs rangées de petites protubérances en relief¹, ainsi que, sur la majorité des œuvres, par une barbe rectangulaire projetée vers l'avant à partir du menton. Le modelé volontairement sobre de la bouche confère aux figures leur expression hiératique caractéristique. Les corps présentent quant à eux des formes souples et sinueuses,

¹ La scarification en relief formée de plusieurs rangées de petites bosses sur les tempes constitue l'un des marqueurs les plus caractéristiques de ce style. Dominique Zahan l'a associée aux Kagoro, un groupe soninké dont la présence sur le plateau de Bandiagara est attestée par les traditions recueillies par Germaine Dieterlen. Les travaux de Youssef Tata Cissé soulignent par ailleurs les liens anciens entre les Soninké, la cavalerie et les représentations équestres en bois et en terre cuite.

The soninke Master of the Pierre Loeb collection

by Bernard de Grunne

In the western part of the Bandiagara Plateau, around the year 1000, one of the most remarkable phenomena in the history of African sculpture emerged: an exceptional collection of wooden statues whose style predates the flowering of Dogon art by more than five centuries. The preservation of these works for nearly a millennium is in itself extraordinary. Reflecting the Soninke world—its history, social organization, and systems of thought—they constitute a true *imago mundi*. They also stand out as fully autonomous works in their own right, thanks to their formal power and aesthetic dignity, much like the great medieval sculptures of Autun or Moissac, which can still be admired today without any detailed knowledge of medieval Catholicism.

The remarkable homogeneity of this body of work rests on several recurring formal characteristics that constitute the main hallmarks of the Soninke style. The faces are distinguished in particular by scarification on the temples (Ill. 2) consisting of several rows of small, raised bumps¹, as well as, on most of the sculptures, by a rectangular beard projecting from the chin. The deliberately understated modeling of the mouth gives the figures their characteristic hieratic expression. The bodies, meanwhile, feature supple and sinuous forms, with powerful thighs, a slightly protruding belly, a narrow pelvis, well-defined triangular chests, large hands, and shaved heads. This characteristic

¹ The raised scarification pattern, consisting of several rows of small bumps on the temples, is one of the most distinctive features of this style. Dominique Zahan has associated it with the Kagoro, a Soninke group whose presence on the Bandiagara Plateau is attested by the traditions collected by Germaine Dieterlen. The work of Youssef Tata Cissé further highlights the ancient links between the Soninke, horsemanship, and equestrian representations in wood and terracotta.



Illu. 2 - Scarification caractéristiques Kagoro sur la tempe/ Kagoro scarification marks on the temple (Cat. 1)

avec des cuisses puissantes, un ventre légèrement saillant, un bassin étroit, une poitrine triangulaire bien dessinée, de grandes mains et la tête rasée. Cette forme sinueuse caractéristique contraste fortement avec les formes plus rigides et souvent plus géométriques de la statuaire dogon. Certaines sculptures se distinguent enfin par une remarquable richesse iconographique, conservant le détail de tuniques, pagnes brodés de rosettes, bonnets, carquois, poignards, bottes ou bracelets ornant les poignets et les chevilles.

Peu de données précises existent sur les villages d'origine où furent gardées ces superbes œuvres soninké. Trois figures, celles du Dallas Museum of Art, du New Orleans Museum of Art ainsi que celle acquise par les époux Kamer en 1958 auraient été trouvées dans la région de Douentza, au nord-est du plateau, tandis que celle de la collection Malcolm proviendrait du village de Keti.² La plaque à multiples personnages fut trouvée dans le village d'Ende, le long de la falaise, juste au nord de Kani-Bozon.³

sinuous modeling contrasts sharply with the more rigid and often more geometric forms of Dogon statuary. Finally, some sculptures stand out for their remarkable iconographic richness, preserving details such as tunics, loincloths embroidered with rosettes, caps, quivers, daggers, boots, and bracelets adorning the wrists and ankles.

Little precise information exists about the villages of origin where these superb Soninke works were kept. Three figures—those in the Dallas Museum of Art, the New Orleans Museum of Art, and the one acquired by the Kamer couple in 1958—are believed to have been found in the Douentza region, in the northeast of the plateau, while the one in the Malcolm Collection is said to have come from the village of Keti.² The plaque featuring multiple figures was found in the village of Ende, along the cliff just north of Kani-Bozon.³

² Hélène Leloup, *Statuaire Dogon*, Strasbourg, Éditions Amez, 1994, p. 125 et pl. 2 et 12 ; Bernard de Grunne, « Heroic Riders and Divine Horses: An Analysis of Ancient Soninke and Dogon Equestrian Figures from the Inland Niger Delta in Mali », in: *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, 1991, vol. LXVI, p. 84

³ Jean Laude, *La statuaire du pays dogon. Contribution à l'esthétique des arts soudanais*, thèse de doctorat, Paris, Faculté des lettres de l'Université de Paris, 1964, p. 10, pl. 47

Par ailleurs, selon des informations fournies par Amadou Diko, un guérisseur dogon, et quelques anciens de son village, à Hélène Leloup, la célèbre sculpture monumentale du musée du quai Branly provient de Tanga l'Ancien, un village immémorial situé également dans la partie septentrionale du plateau. L'œuvre était dissimulée dans une grotte soigneusement cachée.⁴

La figure équestre de Minneapolis était gardée dans une grotte près du village de Pâ dans le sud du plateau. Construit sur un piton rocheux aisé à défendre vers le X^e siècle par des populations d'origine soninké, Pâ fut depuis toujours un refuge contre l'islamisation des populations animistes et possédait une solide réputation de sorcellerie.⁵

Ces différentes provenances s'accordent avec les traditions orales et les données historiques recueillies dans la région. En effet, selon Germaine Dieterlen, les Kansaye, une famille soninké Kagoro, auraient quitté le sud du Mali vers le XIII^e siècle pour s'établir dans plusieurs villages de la partie occidentale du plateau de Bandiagara, autour de Kani-Gogouna. Les populations dogon, aujourd'hui célèbres pour leur cosmogonie complexe et leur tradition sculpturale, ne s'y seraient installées que plusieurs siècles plus tard, en arrivant par le sud-est au pied de la falaise de Bandiagara.⁶

Furthermore, according to information provided to Hélène Leloup by Amadou Diko, a Dogon healer, and several elders from his village, the famous monumental sculpture at the Musée du Quai Branly comes from Tanga l'Ancien, an ancient village also located in the northern part of the plateau. The work was concealed in a carefully concealed cave.⁴

The equestrian figure in Minneapolis was kept in a cave near the village of Pâ in the southern part of the plateau. Built on a rocky outcrop that was easy to defend around the 10th century by the people of Soninke origin, Pâ long served as a refuge from the Islamization of the surrounding animist populations and had a strong reputation for witchcraft.⁵

These various origins are consistent with the oral traditions and historical records gathered in the region. Indeed, according to Germaine Dieterlen, the Kansaye—a Soninke Kagoro family—are said to have left southern Mali around the 13th century to settle in several villages in the western part of the Bandiagara Plateau, around Kani-Gogouna. The Dogon people, now famous for their complex cosmogony and sculptural tradition, are believed to have settled there only several centuries later, arriving from the southeast at the foot of the Bandiagara Escarpment.⁶



Illu. 3 - Soninké (Djenneké) habillé de blanc du village de Kani-Gogouna, avec deux Dogon des plaines / A Soninke (Djenneke) man dressed in white from the village of Kani-Gogouna, with two Dogon men from the plains. In : Lieutenant Louis Desplagnes, *Le plateau Central Nigérien, une mission Archéologique et Ethnologique au Soudan français*, Paris, édition Emile Larose, 1907, Planche LXI, p. 186 bis, fig. 117.

⁴ Hélène Leloup, *Dogon*, Paris, Somogy Éditions d'Art / musée du quai Branly, 2011, pp. 126-128

⁵ *Ibid.*, pp. 118-119

⁶ Germaine Dieterlen, « Premier aperçu sur les cultes des Soninké émigrés au Mandé », in: *Systèmes de pensée en Afrique noire*, 1975, n° 1, p. 17

Les Soninké furent les premiers groupes pré-mandé à créer un Etat sahélien, situé au Wagadou, et connu par les voyageurs arabes comme l'empire du Ghana. De nombreuses grandes familles mandé font remonter leurs origines à cet empire du Wagadou, berceau de la culture soninké. Même si certains clans soninké ont joué un rôle important dans la diffusion de l'islam dès le X^e siècle, d'autres clans ont créé cet art majeur d'une statuaire millénaire qui reste un témoin impérissable apportant des données précieuses sur les civilisations anciennes mandé en même temps qu'il révèle les liens indiscutables avec leurs voisins de Djenné-Jeno, tous issus et nourris par « Joliba » le grand fleuve Niger et son affluent, le Bani.

Selon Youssouf Tata Cissé, le royaume du Wagadou a compté quarante-cinq dynasties Cissé et une Touré, quatre grandes sécheresses (B.C. 3700, B.C. 2700, B.C. 2200 et A.D. 1525), deux guerres saintes (celle des Omeyyades en A.D. 735 et celle des Almoravides en A.D. 1040-1044), une lutte généalogique dite « guerre des Kaya Magan » vers A.D. 950 et enfin, la guerre de Soumaworo Kante (A.D. 1186-1212).⁷

C'est ainsi que l'on retrouve au sein de peuples de l'Ouest Africain des clans d'origine soninké. En effet, la suprématie des Soninké surnommés *marak* « gens du pouvoir et de l'autorité » est très ancienne car ceux-ci furent les premiers à posséder le cheval, à exercer le pouvoir et l'autorité de même qu'ils furent les premiers à commercer dans toutes les régions.⁸

La conservation du bois dans le contexte climatique sahélien est en effet rarement favorable sur de longues périodes. Ces œuvres doivent vraisemblablement leur préservation aux conditions particulières des grottes du plateau de Bandiagara où plusieurs d'entre elles furent découvertes : des espaces difficiles d'accès, protégés des insectes et des rongeurs, bénéficiant d'un environnement relativement sec et stable. Hélène Leloup a avancé l'hypothèse que certaines de ces sculptures auraient été mises à l'abri dans ces refuges rocheux lors de l'expansion du pouvoir songhaï islamisé dans la région au XV^e siècle, échappant ainsi aux destructions iconoclastes qui accompagnèrent parfois la progression de l'islam.

The Soninke were the first pre-Mande groups to establish a Sahelian state, located in Wagadou and known to Arab travelers as the Ghana Empire. Many prominent Mande families trace their origins back to this Wagadou Empire, the cradle of Soninke culture. Although certain Soninke clans played an important role in the spread of Islam as early as the 10th century, other clans created this major art form of millennia-old statuary, which remains an enduring testament providing valuable insights into the ancient Mande civilizations while also revealing indisputable ties to their neighbors in Djenné-Jeno, all of whom originated from and were sustained by "Joliba"—the great Niger River and its tributary, the Bani.

According to Youssouf Tata Cissé, the Kingdom of Wagadou comprised forty-five Cissé dynasties and one Touré dynasty, four major droughts (3700 B.C., 2700 B.C., 2200 B.C., and A.D. 1525), two holy wars (that of the Umayyads in A.D. 735 and that of the Almoravids in A.D. 1040-1044), a genealogical conflict known as the "War of the Kaya Magan" around A.D. 950, and finally, the War of Soumaworo Kante (A.D. 1186-1212).⁷

This is why clans of Soninke origin can be found among the peoples of West Africa. Indeed, the supremacy of the Soninke—nicknamed *marak*, "people of power and authority"—dates back to ancient times, as they were the first to own horses, to exercise power and authority, and to engage in trade across all regions.⁸

The preservation of wood in the Sahelian climate is rarely favorable over long periods. These works likely owe their preservation to the specific conditions of the caves on the Bandiagara Escarpment, where many of them were discovered: spaces that are difficult to access, protected from insects and rodents, and benefiting from a relatively dry and stable environment. Hélène Leloup has proposed the hypothesis that some of these sculptures may have been sheltered in these rock shelters during the expansion of the Islamized Songhai power in the region in the 15th century, thus escaping the iconoclastic destruction that sometimes accompanied the spread of Islam.

⁷ Youssouf Tata Cissé, « Cavaliers et chevaux de guerre du Mali : des origines à la décadence des grands empires », in: Christiane Falgayrettes-Leveau (ed.), *Chasseurs et guerriers*, Paris, Éditions Dapper, 1998, p. 244, note 8

⁸ Charles Monteil, « La légende de Ouagadou et l'origine des Soninké », in: *Mélanges ethnologiques*, Dakar, IFAN, 1953, pp. 360-408 ; Tata Cissé, *op. cit.*, 1998, p. 83



Illu. 4 - Réunion historique se sept statues soninké lors de mon exposition/ A historic gathering of seven Soninke statues at my exhibition : *Mains de Maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, Espace culturel BBL, 22 mars -24 juin 2001.

Maîtres Soninke

En 1991 dans mon étude sur la figure équestre en bois soninké conservée au Minneapolis Institute of Arts, j'avais identifié un groupe de sept sculptures formellement apparentées, attribuables à des clans soninké établis sur le plateau de Bandiagara à partir du XI^e siècle de notre ère. Ces premières recherches furent prolongées en 2001 lors de l'exposition *Mains de Maîtres*, où neuf statues soninké purent être réunies pour la première fois. En 2024, ma publication⁹ entièrement consacrée à la statuaire médiévale soninké, réunissant quarante-six sculptures, permet de mieux comprendre les caractéristiques de ce grand art soninké.

Ces recherches permirent de distinguer plusieurs personnalités artistiques distinctes. Malgré l'anonymat de leurs auteurs, la cohérence formelle de certains groupes d'œuvres permet d'identifier plusieurs sculpteurs de grand talent dont les créations témoignent de la richesse de l'art soninké médiéval.

Cinq sculptures¹⁰ apparentées peuvent être regroupées sous le nom conventionnel du Maître d'Ireli (Ill. 5),

Soninke Masters

In 1991, in my study of the Soninke wooden equestrian figure housed at the Minneapolis Institute of Arts, I identified a group of nine formally related sculptures attributable to Soninke clans that had settled on the Bandiagara Plateau beginning in the 11th century CE. This initial research was expanded upon in 2001 during the exhibition *Mains de Maîtres*, where nine Soninke statues were brought together for the first time. In 2024, my publication⁹, entirely devoted to medieval Soninke statuary and featuring forty-six sculptures, provided a better understanding of the characteristics of this great Soninke art form.

This research made it possible to distinguish several distinct artistic personalities. Despite the anonymity of their creators, the formal consistency of certain groups of works allows us to identify several highly talented sculptors whose creations bear witness to the richness of medieval Soninke art.

Five related sculptures¹⁰ can be grouped under the conventional name of the Master of Ireli (Ill. 5), whose

⁹ Bernard de Grunne, *Soninké*, Bruxelles, Galerie Bernard de Grunne, 2024

¹⁰ Corpus du Maître d'Ireli (5 œuvres) : Statue androgyne, h. 59,7 cm, collection Richard Scheller, Stanford (de Grunne, 2024, cat. 5). Statue androgyne, h. 48 cm, collection Ceil Pulitzer, St. Louis (de Grunne, 2024, cat. 6). Statue androgyne, h. 76,2 cm, Louvre Abu Dhabi Museum, inv. DAL 2011.031 (de Grunne, 2024, cat. 7). Statue androgyne, h. 71 cm, collection Daniel et Marian Malcolm, Tenafly (de Grunne, 2024, cat. 8). Statue androgyne, h. 50 cm, collection privée, France (de Grunne, 2024, cat. 9).

¹⁰ Corpus of the Master of Ireli (5 works)

dont l'œuvre de référence est la statue de la collection Scheller. Cette appellation repose sur le lieu de découverte de cette dernière et ne préjuge pas du lieu d'activité réel du sculpteur. Les œuvres attribuées à ce groupe de deux ou trois artistes se distinguent par plusieurs caractéristiques récurrentes : une apparence androgyne, un bassin large opposé à des épaules étroites, des seins aux mamelons striés, une amulette rectangulaire suspendue au cou, une tête ovale presque conique, des oreilles en forme de cornet et une barbe en panneau. Les statues du Louvre Abu Dhabi et de la collection Pulitzer apparaissent particulièrement proches de l'holotype et semblent provenir du cercle du Maître d'Ireli. Les datations disponibles situent l'activité de ces artistes durant l'apogée de l'art soninké, entre 1220 et 1315.

Trois sculptures acquises dans le village de Douentza, au nord du plateau de Bandiagara, par Emil Storrer avant 1958, ont permis d'identifier un second groupe d'œuvres réuni sous le nom de Maître de Douentza (Ill. 6). Ce corpus se caractérise par une iconographie originale mettant en scène des personnages portant sceptres et poignards, ainsi que par plusieurs traits récurrents, notamment des yeux globuleux, certaines coiffures et une gestuelle particulièrement expressive. Plusieurs œuvres conservées dans des musées et des collections importantes¹¹ peuvent être rattachées à ce groupe, même si certaines paraissent avoir été exécutées par des artistes proches plutôt que par la main du maître lui-même. Toutes présentent une remarquable patine huileuse et suintante, indice probable d'un usage culturel prolongé jusqu'à une époque proche de leur collecte. Les datations radiocarbones, comprises entre 1115 et 1420, confirment que le Maître de Douentza fut contemporain du Maître d'Ireli.

La statue soninké porteuse d'une coupe, recouverte d'une épaisse patine rougeâtre, de l'ancienne collection Schwob, présente les scarifications typiques des Soninké Kagoro et pourrait être l'œuvre prototype d'un autre atelier proto-dogon que j'ai identifié comme le Maître de Tintam (Ill. 7), actif vers A.D. 1400/1450. Situé au nord-est du plateau dans la région de Bondun, le grand village de Tintam fut un des centres religieux les plus importants du plateau dogon, d'un accès très

representative work is the statue in the Scheller Collection. This designation is based on the location where the statue was discovered and does not imply anything about the sculptor's actual place of activity. The works attributed to this group of two or three artists are distinguished by several recurring characteristics: an androgynous appearance, a broad pelvis contrasted with narrow shoulders, breasts with striated nipples, a rectangular amulet hanging from the neck, an oval, almost conical head, trumpet-shaped ears, and a panel-like beard. The statues in the Louvre Abu Dhabi and the Pulitzer Collection appear particularly close to the holotype and seem to originate from the circle of the Master of Ireli. Available dating evidence places these artists' activity during the heyday of Soninke art, between 1220 and 1315.

Three sculptures acquired in the village of Douentza, north of the Bandiagara Escarpment, by Emil Storrer before 1958, have made it possible to identify a second group of works known as the Master of Douentza (Ill. 6). This body of work is characterized by an original iconography featuring figures holding scepters and daggers, as well as several recurring traits, notably bulging eyes, certain hairstyles, and particularly expressive gestures. Several works held in museums and major collections¹¹ —can be attributed to this group, although some appear to have been executed by associated artists rather than by the master himself. All feature a remarkable oily, oozing patina, likely indicating prolonged use in religious rituals up until a time close to when they were collected. Radiocarbon dating, ranging from 1115 to 1420, confirms that the Master of Douentza was a contemporary of the Master of Ireli.

The Soninke statue bearing a cup covered with a thick reddish patina from the former Schwob Collection, featuring the typical Soninke Kagoro scarifications, may be the prototype work of another proto-Dogon workshop that I have identified as the Master of Tintam (Ill. 7), active around A.D. 1400/1450. Located in the northeast of the plateau in the Bondun region, the large village of Tintam was one of the most important religious centers of the Dogon Plateau; it was very difficult to access, well-fortified, and populated by

¹¹ Corpus du Maître de Douentza (6 œuvres) / Works by the Master of Douentza (6 works) : Statue masculine, h. 55 cm, collection privée, Belgique (de Grunne, 2024, cat. 12). Statue androgyne, h. 39 cm, New Orleans Museum of Art, inv. 77.166 (de Grunne, 2024, cat. 17). Statue androgyne, h. 47 cm, collection privée, New York (de Grunne, 2024, cat. 14). Sculpture d'un homme portant une femme, h. 72 cm, collection Sindika Dokolo, Londres (de Grunne, 2024, cat. 18). Statue masculine, h. 64,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 1985.422.2.1 (de Grunne, 2024, cat. 15). Statue masculine, h. 83 cm, Menil Foundation, Houston, inv. CA 63076 (de Grunne, 2024, cat. 16).

difficile, bien fortifié et peuplé d'un vieux fonds de populations animistes pré-dogon apparentées aux populations soninké. Les autres œuvres du Maître de Tintam sont deux statues aux bras levés conservées au Rietberg Museum et au musée Barbier-Mueller ainsi qu'une statue d'une collection privée.

an ancient community of pre-Dogon animist peoples related to the Soninke. The Master of Tintam's other works include two statues with raised arms— held at the Rietberg Museum and the Barbier-Mueller Museum, as well as a statue in a private collection.



**Maître d'Ireli /
Ireli Master**

Ill. 5 - Statue, Soninké
H. 59,7 cm /
Date : A.D. 1208-1270

Provenance :

Acquise à Ireli par
Pierre Langlois, 1955
Collection Philippe Leclerc, Lille
Galerie Alain de Monbrison, Paris
Collection Michel Perinet, Paris
Collection Richard Scheller,
Stanford

Cf. de Grunne, 2024, cat. 5



**Maître de Douentza /
Douentza Master**

Ill. 6 - Statue, Soninké
H. 55 cm
Date : A.D. 1269-1387
(Dr. O. Langevin, QED1330/C-0101,
2013)

Provenance :

Acquise par Emil Storrer,
circa 1952
Max et Berthe Kofler-Erni,
Bâle, 1970
L. & R. Entwistle, Londres
Collection privée, Belgique

Cf. de Grunne, 2024, cat. 12



**Maître de Tintam /
Tintam Master**

Ill. 7 - Statue, Soninké
H. 76 cm
Date : A.D. 1320-1435

Provenance :

Collection Jacques &
Denise Schwob, Bruxelles
Collection privée, Belgique

Cf. de Grunne, 2024, cat. 5

Maître de la collection Pierre Loeb

Cinq statues, formellement très proches et datées entre A.D. 1300 et 1800, peuvent être attribuées à un même artiste, que l'historien de l'art Vincent Bouloré avait déjà désigné sous le nom de « Maître soninké de la collection Pierre Loeb ».¹² (Ill. 8)

La statue holotype du Maître de l'ancienne collection Pierre Loeb, maintenant au Musée du quai Branly-Jacques Chirac fut acquise par le musée lors de la dispersion de la collection Pierre Loeb en 1977. Cette sculpture se distingue par plusieurs détails iconographiques remarquables : un double carquois dans le dos, un collier de perles rondes, de nombreux bracelets aux poignets, une petite calotte sur le crâne ainsi qu'un décor de lignes ondulées sur le front, le menton et au-dessus du nombril.

Master of the Pierre Loeb Collection

Five statues, formally very similar and dated between A.D. 1300 and 1800, can be attributed to the same artist, whom art historian Vincent Bouloré had previously designated as the "Soninke Master of the Pierre Loeb Collection."¹² (ill. 8)

The holotype statue of the Master of the Pierre Loeb Collection now in the collection of , was acquired by the Musée du quai Branly-Jacques Chirac during the dispersal of the Pierre Loeb Collection in 1977. This sculpture is distinguished by several remarkable iconographic details: a double quiver on the back, a necklace of round beads, numerous bracelets on the wrists, a small cap on the head, and a pattern of wavy lines on the forehead, chin, and above the navel.



Ill. 8 - Statue Soninke
par le Maître de la collection Pierre Loeb
H. : 67,5 cm
Date : A.D. 1197-1295

Provenance :

Galerie Pierre Loeb, Paris, circa 1960

Collection Albert Loeb, Paris

Paris, Hôtel Drouot, *Arts Primitifs*, Etude
Loudmer-Poulain, 3 décembre 1977, lot 7

Musée national des Arts d'Afrique et
d'Océanie, Paris MNAN 77.6.1

Musée du quai Branly - Jacques Chirac,
Paris, inv. n° 73.1977.6.1

© musée du quai Branly - Jacques Chirac,
Dist. RMN-Grand Palais / Hughes Dubois

¹² Jacques Kerchache & Vincent Bouloré, *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amérique*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2000, p. 89

Les statues partagent les principales caractéristiques de ce style : un corps souple et sinueux, des jambes légèrement fléchies, de grandes mains reposant sur les cuisses, des scarifications temporales en relief, ainsi qu'un riche répertoire d'ornements comprenant colliers, bracelets et anneaux de cheville. La figure de la collection Scharf se singularise toutefois par ses caractères féminins marqués et une gestuelle différente des mains.

La plus ancienne œuvre attribuée à cet artiste est celle de l'ancienne collection Loeb (Ill. 3), datée entre A.D. 1197 et 1295.¹³ Vient ensuite la statue de la Collection Chambaud (Cat. II.2), datée entre A.D. 1300 et 1350¹⁴, quasi contemporaine de celle du musée Dapper. Ensuite, celle de datée La statue l'ancienne collection Leff (Cat. II.1), se situe quant à elle entre A.D. 1299-1406¹⁵. En revanche, la datation de la statue de la collection Scharf (A.D. 1710-1870¹⁶), obtenue à l'époque par Hélène Leloup, apparaît inconsistante et trop tardive au regard des autres statues, et un nouveau test au carbone 14 me semble nécessaire.

Si cette datation devait toutefois être confirmée, on pourrait en conclure que ces cinq statues, formellement très semblables, s'échelonnent sur une période relativement longue. La plus récente appartiendrait alors à ce qu'Erwin Panofsky appelle une forme renaissante, c'est-à-dire une forme qui répète une tradition passée afin d'en assurer la perpétuation.¹⁷

Comme le souligne l'historien de l'art George Kubler, une forme renaissante s'oppose à une forme disjonctive. Il explique que les formes disjonctives insufflent une nouvelle signification à toutes les formes ou habillent les anciennes significations de nouvelles formes. Au fil des ans, les artistes soninké ont constamment été confrontés à ce problème avec les formes de leur passé artistique : soit ces caractéristiques formelles sont encore viables et méritent d'être prolongées, soit elles ne sont plus applicables et doivent être rejetées.¹⁸

The statues share the main characteristics of this style: a supple, sinuous body; slightly bent legs; large hands resting on the thighs; raised temporal scarifications; and a rich repertoire of ornaments including necklaces, bracelets, and anklets. The figure from the Scharf Collection, however, is distinguished by its pronounced feminine features and a different hand gesture.

The oldest work attributed to this artist is the one from the former Loeb Collection (Ill. 3), dated between A.D. 1197 and 1295.¹³ Next is the statue from the Chambaud Collection (Cat. II. 2), dated between A.D. 1300 and 1350¹⁴, which is nearly contemporary with the one in the Dapper Museum. Next is the statue from the former Leff Collection (Cat. II. 1), which dates to between A.D. 1299 and 1406¹⁵. In contrast, the dating of the statue from the Scharf Collection (A.D. 1710–1870¹⁶), originally determined by Hélène Leloup, appears inconsistent and too late relative to the other statues, and a new carbon-14 test seems necessary to me.

If this dating were to be confirmed, however, one could conclude that these five statues, which are formally very similar, span a relatively long period. The most recent would then belong to what Erwin Panofsky calls a "renaissance form"—that is, a form that revives a past tradition in order to ensure its perpetuation.¹⁷

As art historian George Kubler points out, a "renaissance form" stands in contrast to a "disjunctive form." He explains that disjunctive forms imbue all forms with new meaning or clothe old meanings in new forms. Over the years, Soninke artists have constantly grappled with this dilemma regarding the forms of their artistic past: either these formal characteristics are still viable and deserve to be carried forward, or they are no longer applicable and must be rejected.¹⁸

¹³ Dr Georges Bonani, Zurich, ETH 20619, in: Jacques Kerchache & Vincent Bouloré, *op. cit.*, 2000, p. 90, note 13

¹⁴ Dr. Georges Bonani, Zurich, ETH n° 20080, 1999

¹⁵ Dr Georges Bonani, Zurich, ETH 27056, 2003

¹⁶ University of Arizona, test n° AZ 4739, in: Hélène Leloup, *op. cit.*, 1994, p. 602

¹⁷ Erwin Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1976

¹⁸ George Kubler, « History—or Anthropology—of Art? », in: *Critical Inquiry*, 1975, vol. 1, n° 4, p. 759

Iconographie androgyne

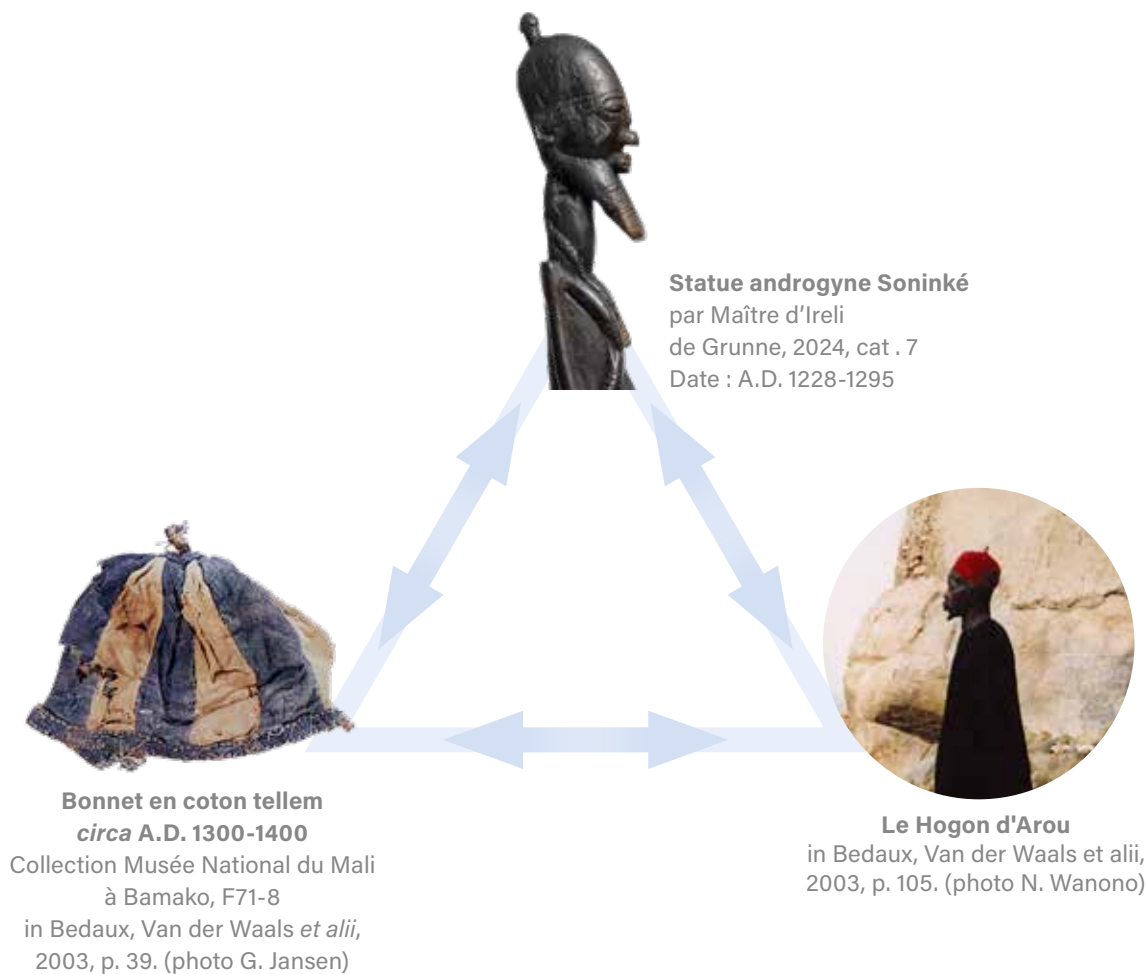
Une thématique essentielle de la statuaire soninké est la représentation de personnages androgynes. Parmi les quarante-six sculptures réunies dans mon catalogue de 2024, vingt présentent clairement des caractères sexuels à la fois masculins et féminins, associant pénis, barbe et seins féminins.

La monumentale statue du musée du quai Branly¹⁹ est exemplaire de cette iconographie. Sa tête est celle d'un chef autoritaire au regard impérieux, dont l'allongement du visage est accentué par une barbe finement ouvragée, signe d'âge et de prestige, ainsi que par une coiffe en cotonnade tressée surmontée d'une pointe rappelant certains bonnets tellem (Ill. 9).²⁰ Sur ce torse puissant sont sculptés deux seins féminins faisant presque un tiers de la hauteur totale de la sculpture, symbolisant une mère ayant eu de nombreux enfants.

Androgynous Iconography

A key theme in Soninke statuary is the depiction of androgynous figures. Among the forty-six sculptures included in my 2024 catalog, twenty clearly display both male and female sexual characteristics, combining a penis, a beard, and female breasts.

The monumental statue at the Musée du Quai Branly¹⁹ is a prime example of this iconography. Its head is that of an authoritative chief with an imperious gaze, whose elongated face is accentuated by a finely crafted beard—a sign of age and prestige—as well as by a headdress made of braided cotton fabric topped with a point reminiscent of certain Tellem caps (Ill. 9).²⁰ Carved into this powerful torso are two female breasts, which account for nearly one-third of the sculpture's total height, symbolizing a mother who has borne many children.



Illu. 9 - Isomorphisme millénaire entre une coiffe soninké, un bonnet tellem et la mître du Hogon d'Arou. / A millennia-old isomorphism between a Soninke headdress, a Tellem cap, and the miter of the Hogon of Arou.

¹⁹ de Grunne, *op.cit.* 2024, cat. 1

²⁰ Bonnet n° F-71-8, Musée National du Mali découvert par Bedaux dans la partie nord de la cave Tellem F ; cfr. Rita Bolland, *Tellem Textiles*, Leyde, Mededelingen van het Rijksmuseum voor Volkenkunde, n° 27, 1991, p. 195, fig. 14 ; Roger Bedaux & Johannes Diderik van der Waals, *Regards sur les Dogon du Mali*, Gand, Éditions Snoeck / Rijksmuseum voor Volkenkunde, 2003, p. 3, ill. p. 23

Cette iconographie androgyne pose la question de l'identité des personnages représentés. Il pourrait s'agir de portraits de personnages éminents — chefs de guerre, héros de migrations fondatrices ou figures religieuses de premier rang — ayant commandité ces œuvres de leur vivant. La présence simultanée de caractères masculins et féminins pourrait aussi renvoyer à l'institution des « rois-femmes », qui jouèrent un rôle important dans la transmission du pouvoir chez les Soninké : selon Jean Bazin, ces figures de paix, non guerrières, étaient choisies dès l'adolescence, revêtues de tissus précieux et soumises à des règles de vie strictes.²¹ D'autres sources confirment ce rôle politique des femmes de haut rang : Hampaté Ba souligne l'importance des reines-mères et des sœurs aînées des rois dans l'Empire du Mandé,²² Monteil rapporte que la reine Fatma Diara fonda Soukroula,²³ et Cissé relate l'histoire de Niâmey, cavalière devenue « Nyakalén l'intrépide, le père des femmes, l'égale des hommes ».²⁴ Cette même dualité des sexes apparaît également dans le récit dogon des origines : selon Griaule, les huit ancêtres issus du premier couple humain étaient chacun à la fois mâles et femelles, se reproduisant eux-mêmes.²⁵ Ce parallèle ne démontre évidemment aucun lien direct, mais constitue un écho intéressant à l'iconographie androgyne de nombreuses sculptures soninké.

This androgynous iconography raises questions about the identity of the figures depicted. They may be portraits of prominent figures—warlords, heroes of founding migrations, or leading religious figures—who commissioned these works during their lifetimes. The simultaneous presence of masculine and feminine traits could also refer to the institution of “female kings,” who played an important role in the transmission of power among the Soninke: according to Jean Bazin, these non-warlike figures of peace were chosen as early as adolescence, dressed in precious fabrics, and subject to strict rules of conduct.²¹ Other sources confirm this political role of high-ranking women: Hampaté Ba highlights the importance of queen mothers and the kings' elder sisters in the Mande Empire,²² Monteil reports that Queen Fatma Diara founded Soukroula,²³ and Cissé recounts the story of Niâmey, a horsewoman who became “Nyakalén the Fearless, the father of women, the equal of men.”²⁴ This same gender duality also appears in the Dogon creation myth: according to Griaule, the eight ancestors descended from the first human couple were each both male and female, reproducing on their own.²⁵ This parallel obviously does not demonstrate any direct link, but it serves as an interesting echo of the androgynous iconography found in many Soninke sculptures.

²¹ Jean Bazin, « Princes désarmés, corps dangereux. Les “rois-femmes” de la région de Ségou », in: *Cahiers d'Études africaines*, 1988, vol. 28, nos 111-112, pp. 375-441

²² Fondation SCOA, *Actes du Premier Colloque international de Bamako, 27 janvier-1^{er} février 1975*, Paris, Fondation SCOA, 1975, p. 40

²³ Charles Monteil, *Une cité soudanaise. Djenné, métropole du delta central du Niger*, Paris, Éditions Anthropos / Institut international africain, 1971, p. 31

²⁴ Tata Cissé, *op. cit.*, 1998, p. 74

²⁵ Marcel Griaule, *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemmêli*, Paris, Éditions du Chêne, 1948, p. 33

Conclusion

L'identification de ces mains individuelles révèle, par-delà la diversité des ateliers et des générations, l'existence d'un style soninké cohérent dont les œuvres les plus anciennes remontent à plus de huit cents ans: le motif de scarification sur les tempes, la barbe rectangulaire, le modelé souple et sinueux du corps constituent une grammaire formelle commune que chaque maître décline à sa manière. Ce style trouve par ailleurs des échos dans la statuaire tellem voisine (A.D. 1000-1500). Ainsi, les petits bonnets pointus portés par plusieurs figures soninké trouvent un parallèle direct dans un bonnet tellem mis au jour lors des fouilles de l'Université d'Utrecht.²⁶ Ce rapprochement mériterait d'être approfondi mais confirme, à tout le moins, l'ancienneté et le rayonnement de cette tradition sur le plateau de Bandiagara.

Qu'ils représentent des chefs, des héros de migrations fondatrices, des figures religieuses ou, après leur mort, des ancêtres prestigieux, ces personnages occupent manifestement les plus hauts rangs de la hiérarchie sociale. Leurs bijoux, leurs scarifications, leurs coiffures et, pour certains, leurs attributs guerriers ou équestres témoignent de leur statut exceptionnel. Plus encore que ces insignes, leurs attitudes et la noblesse de leurs physionomies révèlent leur autorité, qu'elle soit royale, religieuse ou mythique. Les femmes sont les égales de l'homme et incarnent une idée universelle de la « genitrix ». C'est pourquoi, toutes ces sculptures qui garderont à jamais le secret de leur sens sont des témoins rares et précieux d'une civilisation soninké jadis hautement évoluée.

Objets religieusement placés « à l'intérieur », ces personnages ont aussi « un regard vers l'intérieur ». Comme s'ils réfléchissaient à ce que furent leur destin, leur rôle, leur fonction ou encore leurs actes, révélés dans le bois par des attitudes, des gestes, des accessoires et ainsi s'inscrire dans la mémoire de leurs descendants. J'ose espérer que cette étude nous permettra de consigner définitivement l'entrée et la présence impérieuse de l'art soninké dans le musée imaginaire de la sculpture mondiale.

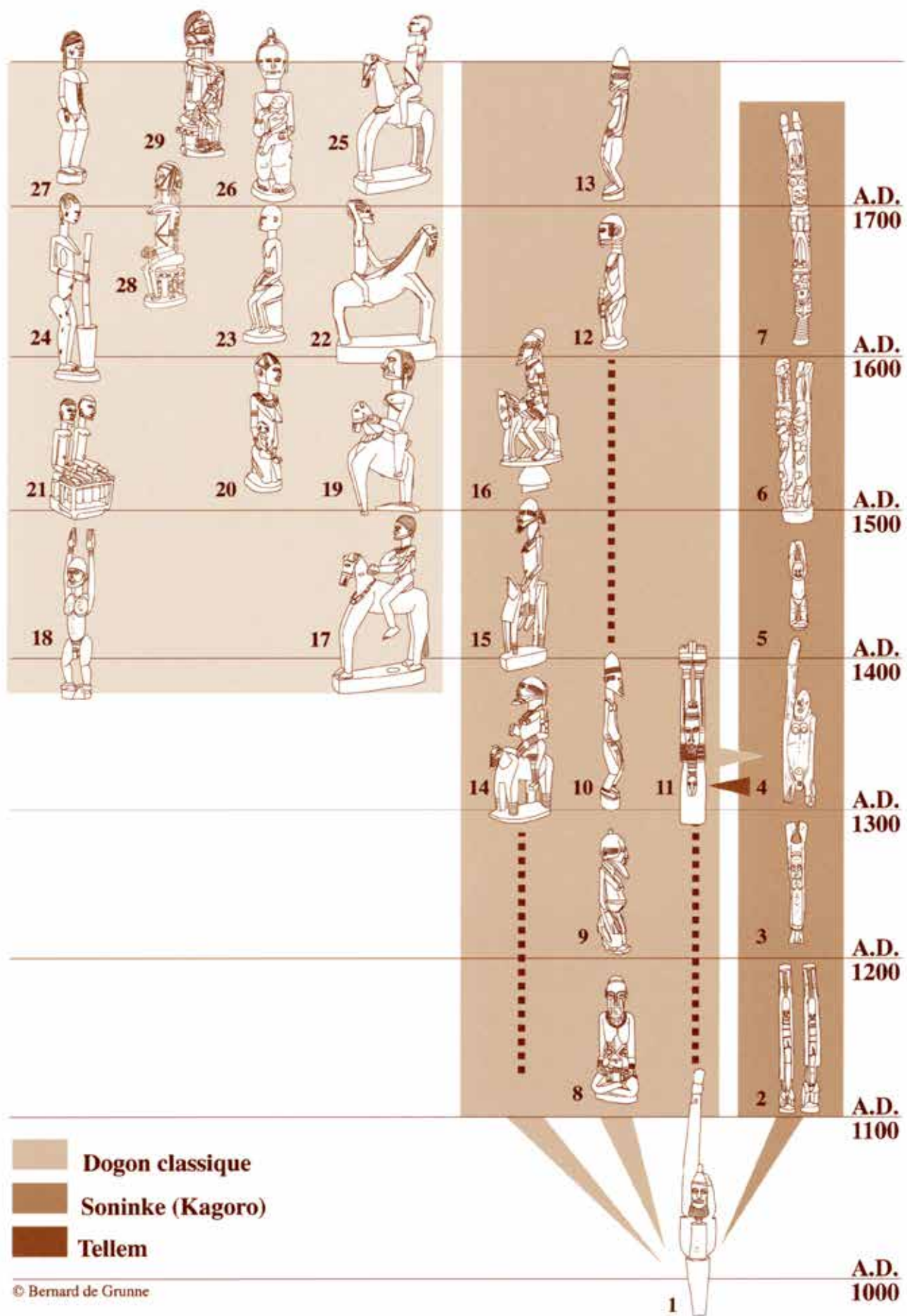
Conclusion

The identification of these individual hands reveals, beyond the diversity of workshops and generations, the existence of a coherent Soninke style whose oldest works date back more than eight hundred years: the scarification pattern on the temples, the rectangular beard, and the supple, sinuous modeling of the body constitute a common formal vocabulary that each master interprets in his own way. This style also finds echoes in the neighboring Tellem statuary (A.D. 1000–1500). For example, the small, pointed caps worn by several Soninke figures find a direct parallel in a Tellem cap unearthed during excavations by Utrecht University.²⁶ This connection warrants further study but confirms, at the very least, the antiquity and influence of this tradition on the Bandiagara Plateau.

Whether they represent chiefs, heroes of founding migrations, religious figures, or—after their death—prestigious ancestors, these figures clearly occupy the highest ranks of the social hierarchy. Their jewelry, scarifications, hairstyles, and, for some, their war or equestrian attributes attest to their exceptional status. Even more than these insignia, their postures and the nobility of their features reveal their authority, whether royal, religious, or mythical. Women are the equals of men and embody a universal concept of the “genitrix.” This is why all these sculptures—which will forever keep the secret of their meaning—are rare and precious witnesses to a once highly advanced Soninke civilization.

Placed “within” for religious purposes, these figures also have “an inward gaze.” As if they were reflecting on what their destiny, role, function, or even their deeds were—revealed in the wood through postures, gestures, and accessories, and thus inscribed in the memory of their descendants. I dare to hope that this study will allow us to definitively record the entry and commanding presence of Soninke art in the imaginary museum of world sculpture.

²⁶ de Grunne, *op. cit.*, 2024, p. 21



Illu. 10 - Tableau chronologique de l'art Soninké, Tellem et Dogon/
A Chronological Overview of Soninké, Tellem, and Dogon Art

II.1

Male figure, Soninke, Mali

Loeb Master

H. 53.2 cm; Wood; A.D. 1299–1406
(ASA & Dr. Bonani, Zurich, ETH no. 27056, 2003)

Provenance

Galerie René Rasmussen, Paris

Galerie Aaron Furman, New York

Jay C. Leff, Uniontown, 1959

Sotheby's New York, *The Jay Leff Collection of Tribal Art*, 10 October 1975, lot 179

Eddie Hof ((Edward Alexander), The Hague, 1975

Galerie Anna & Antonio Casanovas, Madrid

Private collection, Brussels

Publications

Walter A. Fairservis Jr., *Exotic Art from Ancient and Primitive Civilizations. Collection of Jay C. Leff*, Pittsburgh, Carnegie Institute, 1959, p. 32, no. 195

African Sculpture from the Collection of Jay C. Leff, New York, The Museum of Primitive Art, 1964, no. 12

Jack Flam, *African Tribal Art from the Jay C. Leff Collection*, Gainesville, University of Florida, University Gallery, 1967, no. 1

William Bascom, *The Art of Black Africa. Collection Jay C. Leff*, Pittsburgh, Carnegie Institute, 1969, no. 12

Huib Blom, *Dogon. Images & Traditions*, Bruxelles, Momentum Editions, 2010, p. 50

Bernard de Grunne & Kristina Van Dyke, *Mande. Ancient Treasures*, Brussels, Galerie Bernard de Grunne, 2016, p. 89, cat. 25

Ezio Bassani & Gigi Pezzoli (eds.), *Ex Africa. Storia e identità di un'arte universale*, Bologna/Milan, Museo Civico Archeologico/Skira, 2019, p. 193, cat. III.5

Bernard de Grunne, *Soninke*, Brussels, Bernard de Grunne, 2024, cat. 19





II.2

Female figure, Soninke, Mali **Loeb Master**

H. 68.5 cm; Wood; A.D. 1300–1380
(ASA & Dr. Bonani, Zurich, ETH no. 20080, 1999)

Provenance:

Acquired in Mali by Emil Storrer
Josef Mueller Collection, Solothurn
Barbier-Mueller Museum, Geneva, no. 1004-17
Michel Chambaud Collection, Brussels

Publications:

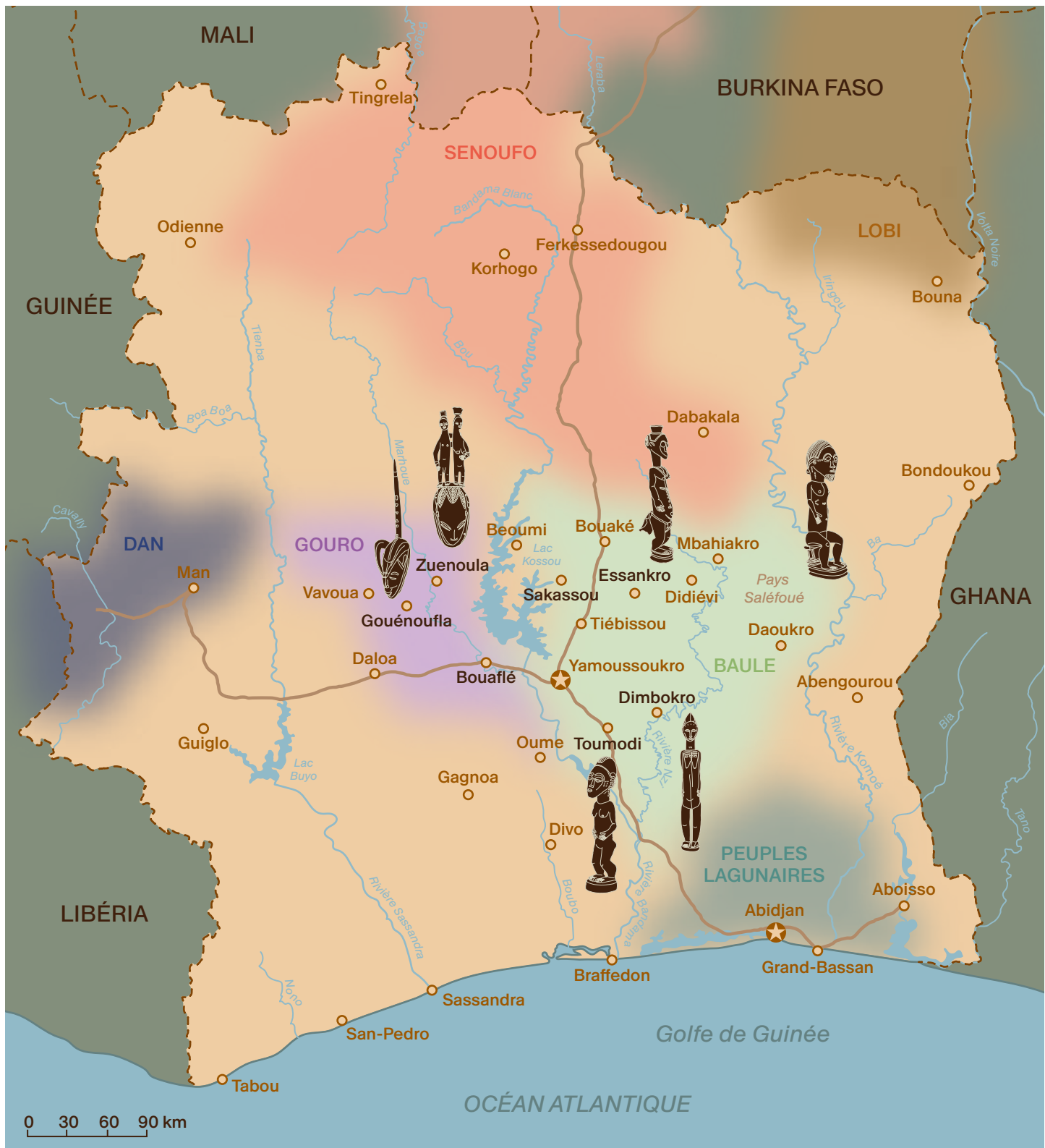
Bernard de Grunne, «Vers une définition du style Soninke», in: *Arts et Cultures*, Genève, Musée Barbier-Mueller, 2001, no. 2, p. 76, fig. 1
Hélène Leloup (ed.), *Dogon*, Paris, Somogy éditions d'Art/Musée du quai Branly, 2011, p. 351, pl. 11
Bernard de Grunne, *Soninke*, Brussels, Bernard de Grunne, 2024, cat. 21





GURO

Côte d'Ivoire



De la difficulté d'être Maître

par Bertrand Goy

Il est élégant de la part du commissaire de cette exposition de demander à un fervent adversaire et détracteur du concept de Mains de Maîtres de contribuer à l'écriture d'un catalogue le mettant à l'honneur. Comme ce fut le cas, par exemple, pour des enlumineurs du XV^e siècle, le Maître de Rohan ou celui de Coëtivy, l'idée de donner une identité à un artiste inconnu convient parfaitement au domaine des arts africains les plus anciens où extrêmement rares sont les sculpteurs identifiés. Cette personnalisation suppose de remplir deux conditions : que soit avéré le talent qui fait le Maître et que le nom qui lui est associé revête une certaine réalité. On peut ainsi saluer l'initiative de Bernard de Grunne de sortir de leur anonymat quelques artistes africains répondant au mieux à ces deux critères, prenant en exemple le Maître de Buli, très justement distingué par Frans Olbrechts. Ce dernier avait pu identifier le berceau de ce talentueux sculpteur grâce au témoignage d'un missionnaire du Saint-Esprit, le père Maurice, présent en 1910 dans cette localité de la région de la Lukuga au Congo belge.

On the Difficulty of Being a Master

by Bertrand Goy

It is a gracious gesture on the part of the curator of this exhibition to ask a staunch opponent and critic of the "Mains de Maîtres" concept to contribute to the writing of a catalogue celebrating it. As was the case, for example, with fifteenth-century illuminators such as the Master of Rohan or the Master of Coëtivy, the idea of giving an identity to an unknown artist is perfectly suited to the field of the early African arts, where identified sculptors are extremely rare. Such an attribution requires two conditions to be met: that the talent defining the "Master" be proven, and that the name associated with him or her have some basis in reality. We can thus commend Bernard de Grunne's initiative to to rescue from anonymity a few African artists who best meet these two criteria, taking as an example the Master of Buli, very aptly identified by Frans Olbrechts. Olbrechts had been able to identify the birthplace of this talented sculptor thanks to the testimony of a Holy Ghost missionary, Father Maurice, who was present in 1910 in this village in the Lukuga region of the Belgian Congo.



III. 1 - Affiche de l'exposition d'art indigène du Souvenir Africain. 1914 / Poster for the Souvenir Africain exhibition of indigenous art. 1914

En 1914, était organisée, rue d'Astorg à Paris, une exposition-vente « d'art indigène » au profit de l'association « Pour nos morts d'Afrique » présidée par la duchesse d'Uzès et le général Dodds, dans le but d'ériger une cathédrale à Dakar. Plusieurs articles de presse, dont celui d'Apollinaire, en faisaient l'éloge. *Le Souvenir Africain*¹ signale « une magnifique collection d'armes, de fétiches et d'objets d'art recueillis par le R.P. Maurice... Citons parmi les plus beaux objets la chaise si curieuse du chef Buli », siège cariatide² de la même main que la célèbre porteuse de coupe du Maître de Buli, et que le prêtre illustre dans la *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*. Le chroniqueur Carlos Fischer s'étonnait aussi de la « somme très élevée » que le missionnaire avait dû offrir pour les objets achetés aux villageois congolais et le journaliste les imaginait « de mèche avec les antiquaires de Paris. Si l'on retournait chez eux ces temps prochains, ils vous diraient sans doute les prix de la dernière vente du marquis de Biron.³»

In 1914, an exhibition and sale of "indigenous art" was held on Rue d'Astorg in Paris to benefit the association "Pour nos morts d'Afrique" (For Our Fallen in Africa), chaired by the Duchess of Uzès and General Dodds, with the aim of raising funds for the construction of a cathedral. Several newspaper articles, including one by Apollinaire, praised the event. *Le Souvenir Africain*¹ noted "a magnificent collection of weapons, fetishes, and works of art assembled by Father Maurice... Among the most beautiful objects is the curious stool of Chief Buli", a caryatid seat² created by the same artist who made the famous Cup-Bearer by the Master of Buli, which the priest illustrated in the *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*. The columnist Carlos Fischer was also surprised by the "very high amount" that the missionary must have paid for the objects purchased from Congolese villagers, and the journalist imagined them "in league with the Parisian art dealers. If one were to visit them in the near future, they would no doubt tell you the prices fetched at the Marquis de Biron's latest sale."³



III. 2 - Siège cariatide (village de Buli) et statuette en bois, collectés par le R. P. Maurice⁴ /
Caryatid chair (village of Buli) and wooden figure, collected by R.P. Maurice⁴

¹ R. P. Brottier, *Le souvenir africain : Pour nos morts d'Afrique*, Paris, Juillet 1914, p. 151.

² Le British Museum possède un siège cariatide du Maître de Buli (cat AF1905.0613.1).

³ Carlos Fischer, *Le souvenir africain : Pour nos morts d'Afrique*, Paris, Juillet 1914, p. 170.

⁴ R. P. Henri Maurice, « À propos d'art ba-luba (Congo belge) », *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, Paris, Société française d'ethnographie, E. Larose, vol. 3, pp. 161-168.

² The British Museum holds a caryatid seat by the Master of Buli (cat. no. AF1905.0613.1).

La tâche qui consiste à élever à la dignité de Maître s'avère plus compliquée lorsqu'on dispose de l'artiste mais pas de l'endroit où il exerçait sa pratique : ainsi, le Maître baoulé de Sakassou fut déplacé à Essankro avant qu'une information contradictoire et non retenue évoque la bourgade de Dimbokro comme lieu supposé de vie du sculpteur. Pire encore, par la suite, ces bonnes intentions dont hélas, sinon l'enfer, du moins la médiocrité est pavée, ont donné lieu à une débauche de Maîtres dont la seule qualité était d'avoir produit une poignée de sculptures dont quelques traits communs permettaient immédiatement de les affubler de noms les plus fantaisistes les uns que les autres. Pour en venir au « Maître du Profil Idéal », qui, désormais, a accédé à la célébrité sous le nom de Maître de Bouaflé, il serait trop tard pour le débaptiser. Pourtant, si le premier critère, celui de la qualité et du talent, est de loin respecté, on peut s'étonner de l'appellation choisie pour le nommer. Sans prendre Zuénoula pour un homme, comme le fit un personnage de Jean de La Fontaine pour le Pirée⁵, il n'est pas trop tard pour rendre à César ce qui est à César et réhabiliter ce petit village gourou qui aurait, on va le voir, mérité sa place dans l'histoire des arts de Côte d'Ivoire.

Des masques de Zouenola, Zuenoula, Zuénolé

En 1929, Paul Guillaume, dans *La sculpture nègre primitive*, publiait la photo d'un célèbre masque gourou⁶ (ill. 3) qualifié de « Zouenola », qui avait inspiré l'artiste dada Hannah Höch. En 1930, les deux experts André Portier et François Poncetton consacraient deux planches de leur portfolio *Les Arts Sauvages. Afrique* à deux masques de la collection de Paul Guillaume correctement orthographiés « Zuenoula » ; l'un d'eux (ill. 5), disparu depuis, continue à faire rêver de nombreux amateurs tant la photo de son très esthétique profil était prometteuse. La même année, le docteur Stephen Chauvet, fin et rigoureux analyste des arts extra-occidentaux, considérait qu'en art africain « les très belles œuvres de vraies sculptures sont extrêmement rares » et il comptait parmi elles les

The task of elevating someone to the status of Master proves more complicated when one has the artist but not the place where he practiced: thus, the Baoulé Master of Sakassou was later reassigned to Essankro before a contradictory piece of information, which was ultimately disregarded, suggested the village of Dimbokro as the sculptor's supposed place of residence. Worse still, these well-meaning efforts, which, alas, are paved not with hell but at least with mediocrity, subsequently gave rise to a proliferation of "Masters" whose only claim to fame was having produced a handful of sculptures; a few shared characteristics were enough to immediately assign them names, each more fanciful than the last. Turning to the "Master of the Ideal Profile," who is widely known under the name Master of Bouaflé, it would be too late to rename him. Yet, while the primary criterion, quality and artistic talent, is clearly fulfilled, one might be surprised by the name chosen to designate him. Without mistaking Zuénoula for a man, as a character in Jean de La Fontaine's fable did with Piraeus⁵, it is not too late to give credit where credit is due and restore the reputation of this small Gourou village, which, as we shall see, deserves a place in the history of the arts of Côte d'Ivoire.

Masks from Zouenola, Zuenoula, Zuénolé

In 1929, Paul Guillaume, in *La sculpture nègre primitive*, published the photograph of a famous Gourou mask⁶ (ill. 3), referred to as "Zouenola", which had inspired the Dada artist Hannah Höch. In 1930, the two experts André Portier and François Poncetton devoted two plates of their portfolio *Les Arts Sauvages. Afrique*, to two masks from Paul Guillaume's collection, correctly spelled "Zuenoula"; one of them (ill. 5), which has since disappeared, continues to fascinate many collectors, as the photograph of its remarkably elegant profile seemed immensely promising. That same year, Dr. Stephen Chauvet, a discerning and rigorous analyst of non-Western art, observed that in African art, "truly beautiful works of genuine sculpture are extremely rare," and he counted the "Zuénoula" masks among

⁵ Fable de Jean de La Fontaine, intitulée « Le singe et le dauphin ».

⁶ Désormais conservé à The Barnes Foundation, Philadelphie (cote A106).

⁵ A fable by Jean de La Fontaine, titled "The Monkey and the Dolphin."

⁶ Now in the collection of The Barnes Foundation, Philadelphia (number A106).

masques « Zuénoula »⁷. En 1934, dans *Negro Anthology* de Nancy Cunard, un masque intitulé « Zuénolé » (ill. 4), au sommet duquel figurait un couple enlacé, offrait le même séduisant visage. Ces trois œuvres, partageant finesse et beauté, indubitablement issues de la même talentueuse main, étaient déjà en Europe au début des années 1920 : la première, vendue à son client Alfred Barnes par Paul Guillaume, la seconde, qu'il présentait à l'exposition du pavillon de Marsan en 1923 (cote 456), la dernière sur le mur du salon d'André Breton, photographiée par Man Ray. Quelques rares autres masques recensés par Bernard de Grunne pouvant être attribués à ce talentueux artiste sont pour la plupart connus dès les années 1930 ou avant⁸. La répétition de la mention de « Zuenoula » qualifiant trois des plus mythiques d'entre eux n'avait sans doute rien de fortuit.

them.⁷ In 1934, in Nancy Cunard's *Negro Anthology*, a mask titled "Zuénolé" (ill. 4), topped by an entwined couple, displayed the same captivating face. These three works, sharing finesse and beauty and undoubtedly created by the same gifted hand, were already in Europe by the early 1920s: the first, sold to his client Alfred Barnes by Paul Guillaume; the second, which he presented at the 1923 Marsan Pavilion exhibition (cote 456); and the last, hanging on the wall of André Breton's living room, photographed by Man Ray. A few other rare masks catalogued by Bernard de Grunne that can be attributed to this talented artist were for the most part known as early as the 1930s or earlier.⁸ The repeated mention of "Zuenoula" in connection with three of the most legendary among them was undoubtedly no coincidence.



Ill. 3 - Masque Zouenola / Zouenola mask
P. Guillaume & T. Munro, *La sculpture nègre primitive*, 1929



Ill. 4. - Masque Zuenolé /
Zuenolé mask
Nancy Cunard, *Negro Anthology* :
1931-1933, 1934, p. 633

7 Stéphen Chauvet, *Arts indigènes en Nouvelle-Guinée*, Paris, Société d'éditions géographiques, 1930, p. 13.

8 Bernard de Grunne, *Maître de Bouaflé*, Bruxelles, Éditions Bernard de Grunne, 2015.



III, 5 - Portfolio *Les arts sauvages Afrique* Portier et Poncetton 1930, PL XXXII
Portfolio *Les arts sauvages. Afrique* by Portier and Poncetton, 1930, PL XXXII

Marsouins amateurs d'art

On sait que Paul Guillaume a commencé à placer des petites annonces dans les revues coloniales, dont celle de l'infanterie de marine, *l'Almanach du Marsouin*, dès 1912, au moment où la pacification du pays gouro était en cours et quand les postes de Bouaflé et de Zuenoula étaient encore de modestes camps de base militaires. Si Paul Guillaume fait état de cette localité confidentielle à propos de ces masques, il tenait l'information soit directement du vendeur soit des documents accompagnant les objets qui, quel que soit le moyen de transport utilisé à l'époque, mentionnaient le lieu d'expédition. Si ces masques avaient été collectés ailleurs, pourquoi donc auraient-ils été expédiés de Zuenoula? Dans les années 1910, accéder de ce village très enclavé à une route conduisant aux ports du golfe de Guinée nécessitait trois étapes de portage à dos d'homme pour couvrir un parcours de soixante-cinq kilomètres, par une piste ni sûre ni praticable, souvent inondée par la Marahoué. Lors de la prise de contrôle par l'administration coloniale en 1913, Zuenoula n'est

"Marsouins" Art Lovers

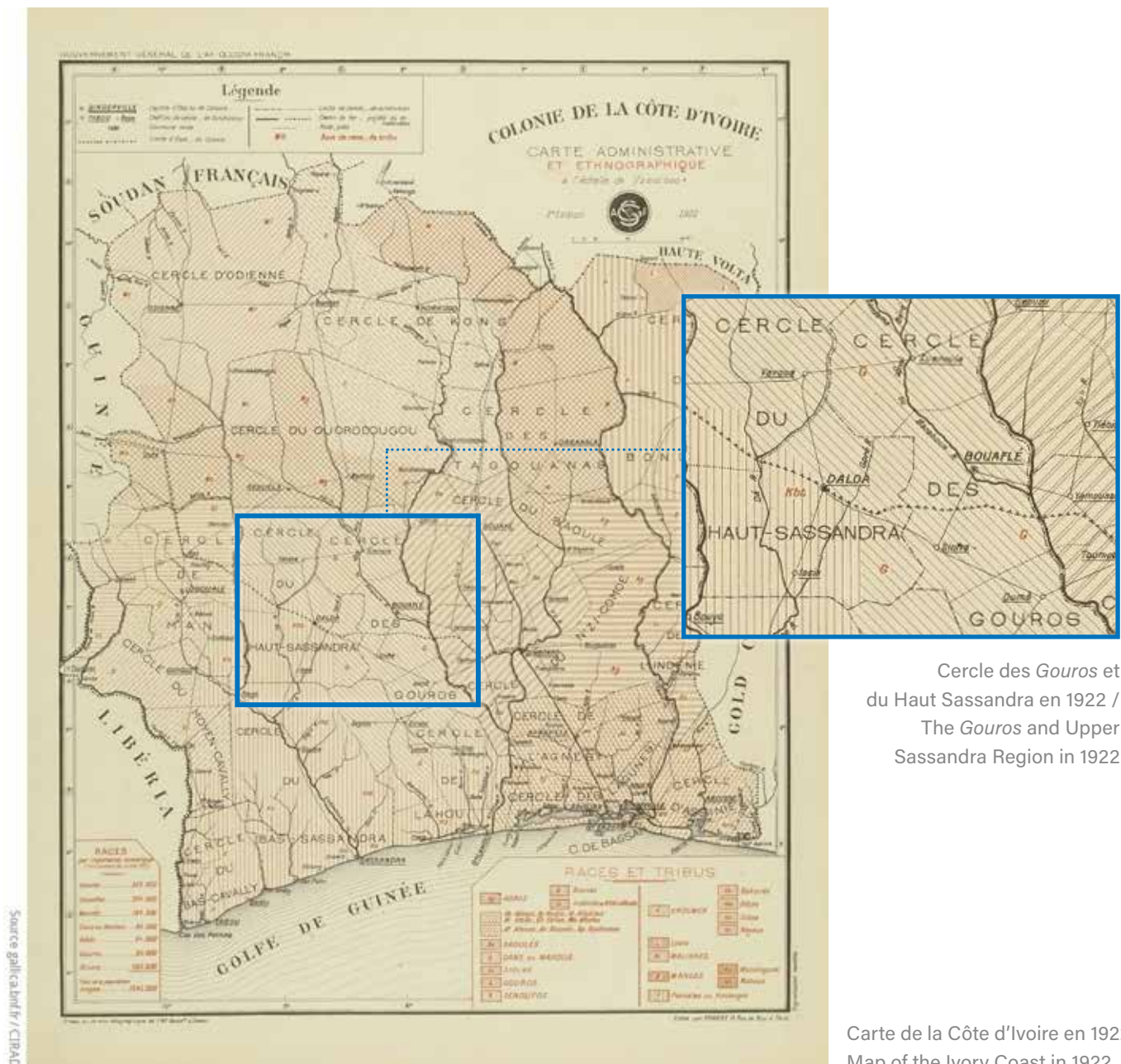
It is known that Paul Guillaume began placing advertisements in colonial journals, including the Marine Infantry's *Almanach du Marsouin*, as early as 1912, at a time when the pacification of the Gouro region was underway and the settlements at Bouaflé and Zuenoula were still modest military outposts. If Paul Guillaume mentions this obscure location in connection with these masks, he must have obtained the information either directly from the seller or from the documents accompanying the objects, which, regardless of the mode of transportation used at the time, listed the place of dispatch. If these masks had been collected elsewhere, why would they have been shipped from Zuenoula? In the 1910s, reaching a road leading to the ports of the Gulf of Guinea from this very isolated village required three stages of transport by porters on foot to cover a distance of sixty-five kilometers along a trail that was neither safe nor passable, and was often flooded by the Marahoué River. When the colonial administration took control in 1913, Zuenoula was merely a subdivision

qu'une subdivision du cercle des Gouro dont le chef-lieu est Bouaflé et en 1922, aucune route décente entre les deux ne figure sur la carte.

Un autre fait amène, avec toutes les précautions nécessaires, à donner un peu plus de poids à l'hypothèse selon laquelle la région de Zuenoula pourrait être le lieu où le Maître exerçait sa pratique. En 1923, Félix Fénéon prête à l'exposition du pavillon de Marsan des masques et trente poulies de métier à tisser gouro. Dans le catalogue de vente de la collection Fénéon en 1947, ces masques et un nombre identique de ces accessoires du tisserand sont proposés, dont deux, n'ayant jamais servi et d'une facture remarquable, sont attribuées à notre Maître ; l'une est conservée au Musée Barbier-Mueller de Genève, l'autre au Musée du quai Branly-Jacques Chirac (au centre et à droite sur l'illustration 6).

of the Gouro district, whose administrative centre was Bouaflé, and in 1922, no decent road between the two appeared on the map.

Another piece of evidence, though it must be treated with due caution, lends further support to the hypothesis that the Zuenoula region might be where the Master practiced. In 1923, Félix Fénéon loaned masks and thirty Gouro heddle pulleys to the exhibition at the Marsan Pavilion. In the 1947 auction catalogue for the Fénéon collection, these masks and an identical number of these weaver's implements were offered for sale; two of them, which had never been used and were of remarkable workmanship, were attributed to our Master; one is housed at the Barbier-Mueller Museum in Geneva, the other at the Musée du quai Branly-Jacques Chirac (centre and right in Figure 6).



Cercle des Gouros et du Haut Sassandra en 1922 / The Gouros and Upper Sassandra Region in 1922

Carte de la Côte d'Ivoire en 1922 / Map of the Ivory Coast in 1922



Ill. 6 - Portfolio *Les arts sauvages Afrique* Portier et Poncetton 1930, PL XLVII
Portfolio *Les arts sauvages. Afrique* by Portier and Poncetton, 1930, PL XLVII

Les masques gouro de la collection Fénéon, vendus lors de cette même vente, mentionnent leur provenance : « Ancienne collection Berthier Allemand de Montrigant » (mal orthographié par la maison de ventes).

Les légendes associées aux poulies ne précisent pas, elles, la provenance Berthier de Montrigaud, l'éditeur ayant peut-être pensé que ce nom, qu'il aurait dû imprimer une trentaine de fois, n'était pas suffisamment connu pour gâcher du papier ! On peut relever d'ailleurs d'autres lacunes dans le catalogue de la vente Fénéon : son auteur mentionne que la poulie n° 72 du catalogue figure dans le prestigieux portfolio de Portier et Poncetton (à gauche de l'illustration n°6) alors que cette précision ne figure pas pour les deux poulies attribuées au Maître (ill. 7, n° 23 et 51), bien qu'elles soient illustrées, comme on l'a vu, sur la même planche de ce portfolio (ill. 6, au centre et à droite).

Posséder des dizaines de poulies sculptées, toutes gouro, d'une rareté insigne dans les années 1920, laisse penser qu'elles furent achetées ensemble à un seul fournisseur en ces temps où les collecteurs d'objets venant d'une région aussi peu fréquentée⁹ que le pays gouro n'étaient pas légion.

The Gouro masks in the Fénéon collection, sold at the same auction, bear the following provenance: « Ancienne collection Berthier Allemand de Montrigant » (misspelled by the auction house).

The captions accompanying the pulleys, however, do not specify the Berthier de Montrigaud provenance; the catalogueuer may have thought that this name—which he would have had to print some thirty times—was not well-known enough to waste paper on! There are, moreover, other omissions in the Fénéon auction catalogue: the author mentions that pulley no. 72 in the catalogue is reproduced in the prestigious portfolio by Portier and Poncetton (to the left of illustration no. 6), whereas this detail is not provided for the two pulleys attributed to the Master (ill. 7, nos. 23 and 51), even though they are illustrated, as seen earlier, on the same plate in that portfolio (ill. 6, center and right).

The ownership of dozens of carved heddle pulleys, all from the Gouro region, which were exceptionally rare in the 1920s, suggests that they were purchased together from a single source at a time when collectors of objects from a region as little-visited⁹ as the Gouro region were few and far between.

⁹ Dans la *Revue d'ethnographie et des traditions populaires* de janvier 1925, Maurice Delafosse, regrettant de n'avoir « que quelques informations fragmentaires » sur les Gouro, salue la publication du livre de Louis Tauxier, *Nègres gagou et gouro*.

⁹ In the January 1925 issue of the *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, Maurice Delafosse, regretting that he had "only a few fragmentary pieces of information" on the Gouro, welcomed the publication of Louis Tauxier's book, *Nègres gagou et gouro*.

Seuls sont connus pour en avoir fait partie Berthier de Montrigaud et son collègue, le lieutenant Granier, donateur de masques et de poulies gourou au musée d'ethnographie en 1913. Les très détaillés rapports de campagnes militaires précisent que les deux lieutenants, appartenant au 1^{er} régiment de tirailleurs sénégalais, furent détachés ensemble à l'automne 1911 à la 7^e compagnie du 2^e bataillon, en garnison à Zuenoula. Pendant les deux ans de leur affectation, ils furent constamment engagés entre ce secteur et celui de Vavoua, à l'ouest, dans le Haut-Sassandra (cf. carte), « actionnant » les Mangourou et les Niangoro, sur l'autre rive de la Marahoué, avant de rentrer en métropole pour, quelques mois plus tard, être engagés dans la Grande Guerre.

On ne peut qu'apprécier les remarquables études de terrain effectuées au début des années 1980, mais tenter d'évaluer les origines géographiques de sculpteurs, 60 ans après, sans qu'elles puissent être étayées par des données historiques relevées à l'époque, reste du domaine de l'imagination.

The only individuals known to have belonged to this small group were Berthier de Montrigaud and his colleague, Lieutenant Granier, who donated Gouro masks and pulleys to the Museum of Ethnography in 1913. The highly detailed reports of military campaigns specify that the two lieutenants, who belonged to the 1st Regiment of Tirailleurs Sénégalais, were seconded together in the fall of 1911 to the 7th Company of the 2nd Battalion, garrisoned at Zuenoula. During the two years of their assignment, they were constantly deployed between this sector and that of Vavoua, to the west, in the Upper Sassandra Region region (see map), operating against the Mangourou and Niangoro peoples on the opposite bank of the Marahoué River, before returning to metropolitan France and, a few months later, being deployed in the Great War.

One cannot help but appreciate the remarkable field studies conducted in the early 1980s, but attempting to determine the geographical origins of the sculptors sixty years later, without the support of historical data collected at the time, remains largely speculative.



III. 7 - Poulies de la collection Fénéon. Paris, 11 et 13 juin 1947 /
Heddle pulleys from the Fénéon Collection. Paris, June 11 and 13, 1947

Cette démarche peut s'avérer trompeuse car l'apparition de nouvelles archives peut infirmer de telles suppositions. Ainsi, l'attribution du très célèbre masque de Tristan Tzara¹⁰ aux Gouro se trouva mise en question quand il apparut qu'un masque quasiment jumeau, vendu chez Sotheby's¹¹, provenait de l'adjudant Jean-Baptiste Fillioux, qui, pendant la pacification, opérait en territoire dida aux confins de Gagnoa, en pays bété de l'ouest.

Il est probable que les œuvres qui reviennent réellement au Maître ne constituent qu'une partie du corpus recensé dont rares sont les exemplaires qui parviennent à atteindre le niveau de délicatesse et de perfection de celles, les plus anciennes, qu'on peut considérer comme leur archétype.

Cet artiste, dont le talent fut reconnu très tôt en Occident, inspira quelques « suiveurs », comme les nomme Bernard de Grunne, et ce, sans doute depuis des décennies. Ainsi, en 1934, le bulletin mensuel de l'agence économique d'Afrique Occidentale française constate : « L'artisanat est assez développé dans le Nord, à Zuenoula où masques et pagnes rencontrent un réel succès auprès des visiteurs ». La même année, lors de la foire-exposition d'Abidjan¹², des artisans sculpteurs sur bois des différents cercles, dont 4 de celui des Gouro¹³ étaient gratifiés d'une médaille pour leur contribution à la balance commerciale de la colonie. Sans doute travaillaient-ils à la fois pour le négoce de curios et un usage rituel et traditionnel, comme le sculpteur yaouré Kouakou Dili rencontré par Hans Himmelheber la même année.

En conclusion, quitte à utiliser un nom hypothétique, le choix du bourg de Zuenoula, quoique plus modeste, présentait l'avantage d'avoir été associé à certaines de ces sculptures distinguées à leur arrivée en France par quelques pionniers. Dans Histoire de l'art, le mot Histoire a son importance.

This approach can prove misleading, as the emergence of new archival material may disprove such assumptions. Thus, the attribution of Tristan Tzara's famous mask¹⁰ to the Gouro people was called into question when it emerged that a nearly identical mask, sold at Sotheby's¹¹, came from Adjutant Jean-Baptiste Fillioux, who, during the pacification campaign, served in Dida territory on the outskirts of Gagnoa, in the western Bété region.

It is likely that the works that can truly be attributed to the Master constitute only a portion of the catalogued corpus, few of which attain the level of delicacy and perfection found in the earliest pieces, which can be regarded as their archetypes.

This artist, whose talent was recognized very early on in the West, inspired a few "followers", as Bernard de Grunne calls them, and has likely done so for decades. Thus, in 1934, the monthly bulletin of the Economic Agency of French West Africa noted: "Crafts are fairly well developed in the north, in Zuenoula, where masks and woven cloths are much sought after by visitors." That same year, at the Abidjan trade fair¹², woodcarvers from various districts, including four from the Gouro district¹³, were awarded a medal for their contribution to the colony's trade balance. No doubt they worked both for the trade in curios and for ritual and traditional use, as did the Yaouré woodcarver Kouakou Dili, whom Hans Himmelheber met that same year.

In conclusion, even if it meant using a hypothetical name, the choice of the village of Zuenoula—though more modest—had the advantage of being associated with some of these sculptures, which were identified upon their arrival in France by a few pioneers. In art history, the word "history" is of great importance.

¹⁰ Musée du quai Branly-Jacques Chrica, inv. 73.1988.2.1

¹¹ Vente Sotheby's Paris, 12 juin 2012, lot 40.

¹² *Foire-Exposition d'Abidjan*, Abidjan, Imprimerie officielle du gouvernement, 1934, p. 60.

¹³ Dont un sculpteur du nom de Kouakou Dili qu'aurait pu rencontrer Hans Himmelheber.

¹³ Including a sculptor named Kouakou Dili, whom Hans Himmelheber may have met.

III.1

Mask, Guro, Côte d'Ivoire Master of Bouaflé

H. 36 cm; Wood

Provenance :

Robert Rousset Collection, *circa* 1920–1930

By descent, subsequently sold anonymously
by the heirs in 2016

Private Collection, France

Yann Ferrandin, Paris

Private Collection

Publications :

Charles-Wesley Hourdé, *Gouro: sculpteurs de génies*, Paris, Galerie Charles-Wesley Hourdé, 2016, cat. 2

Bernard de Grunne, *Gouro. Maître de Bouaflé*, Bernard de Grunne, 2025, cat. 13





III.2

Mask, Guro, Côte d'Ivoire **Master of Bouaflé**

H. 54.6 cm; Wood

Provenance :

Private Collection, USA

By family descent

Jan Schneider Collection, Buchbach,
Germany, 2021

Galerie Eric Hertault, Paris

Galerie Bernard de Grunne, Brussels

Mouradian Collection

Publication :

Bernard de Grunne, *Gouro. Maître de Bouaflé*,
Bernard de Grunne, 2025, cat. 11





III.3

Mask, Guro, Côte d'Ivoire **Master of Bouaflé**

H. 37 cm; Wood

Provenance :

Louis Henri Bégué Collection, Paris, acquired
between 1931 and 1935

By family descent

Gros & Delettrez, Paris, *Tableaux anciens –
Dessins anciens – Mobilier et Objets d'art*,
13 déc. 2021, lot 56

Mouradian Collection





III.4

Heddle Pulley, Guro, Côte d'Ivoire **Master of Bouaflé**

H. 21 cm; Wood, corozo nut;

Provenance :

Lucien Van de Velde, Antwerp

Johan Henau, Antwerp

Guy Onghena, Ghent

Galerie Didier Claes, Brussels

Galerie Bernard de Grunne, Brussels

Private Collection, Amsterdam

Publication :

Bernard de Grunne, *Gouro. Maître de Bouaflé*,
Bernard de Grunne, 2025, cat. 13



III.5

Heddle Pulley, Guro, Côte d'Ivoire Master of Bouaflé

H. 15 cm; Wood

Provenance :

Paul Guillaume Collection, Paris, ca. 1923

Domenica Guillaume Walter Collection, Paris

Ader-Rheims, Hôtel Drouot, Paris,
Ancienne collection Paul Guillaume. Art nègre,
9 November 1965, lot 20

Alain de Monbrison, Paris

Private Collection, France

Charles-Wesley Hourdé, Paris

Marcel Nies Collection, Antwerp, 2016

Christie's Paris, *Marcel Nies: A Private Passion*,
26 mars 2026, lot 2

Private collection

Publications :

Efstratios Tériade, « Nos enquêtes. Entretien
avec Paul Guillaume », in: *Feuilles volantes*.
Supplément à la Revue Cahiers d'art, Paris,
janvier 1927, n° 1, pp. 1–2

Paul Guillaume, *Album personnel*, Paris, 1930,
vol. I, p. 254, n° 257

Charles-Wesley Hourdé, *Gouro. Sculpteurs de
génies*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2016, cat. 2

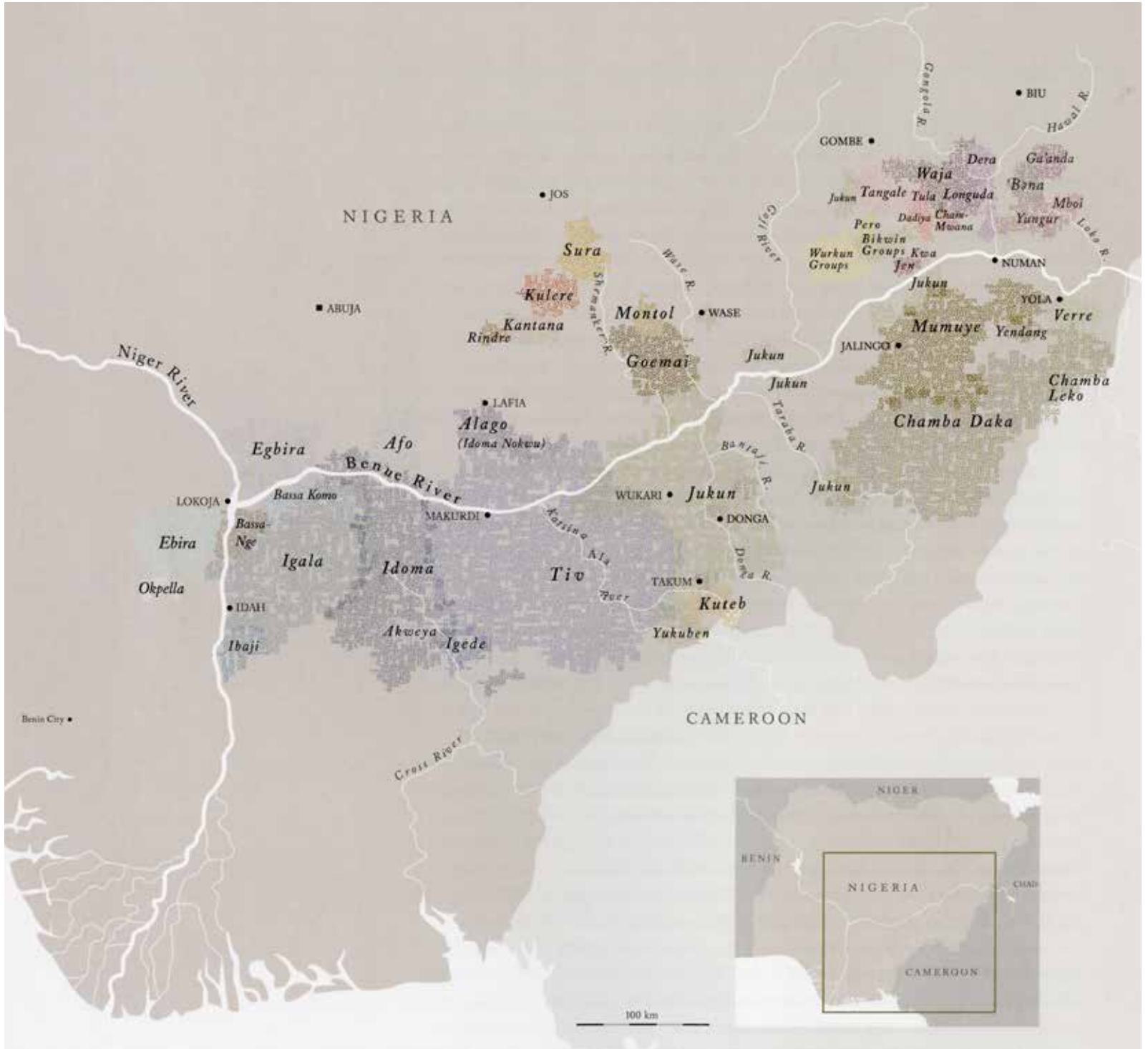
Frank Herreman, Luc Huet et Tom Liekens,
*Hybrids. Composite Creatures from Fables,
Myths and Legends – Hybriden. Samengestelde
wezens uit fabels, mythen en legenden*, Turnhout,
Hannibal Books, 2024, p. 192

Bernard de Grunne, *Gouro. Maître de Bouaflé*,
Bernard de Grunne, 2025, cat. 33



CHAMBA

Nigeria



Berns, Fardon & Littlefield Kasfir (eds), 2011, p. 22

Finding Sq̣q̣mpa – a memoir of conneXions

by Richard Fardon

Serendipity goes unrecognized as a research method. The happy accident comes of its own accord, if it comes at all, interrupts you while you are doing other things, and asks only to be noticed and followed once your path is crossed. Because I have told this tale in more academic terms twice before, I want to respond autobiographically to the invitation by Bernard de Grunne to renew my acquaintanceship with Sq̣q̣mpa, the only Chamba sculptor I (or anyone else so far as I am aware) can name. A first-person account is, contrarily, the least self-centred I can offer because the thrust of my story is that serendipity dropped by only because other people had preserved and shared memories, records and things. There is a lesson about traces in all this: how they are deposited, stumbled over and pursued.

Late 1976 found me living in Mapeo under the Alantika Mountains on the Nigerian side of the border with Cameroon. Arriving in the local administrative centre of Ganye earlier that year, I moved to Mapeo on the advice of Chamba living there, particularly the Waziri (or first minister) of Ganye, Dominic Mapeo, who, as his surname suggests, was a prominent (at the time the most prominent) local son. Customs that had waned elsewhere continued more vitally in Mapeo, I was assured. I should go there. By current standards, I was an ill-prepared doctoral researcher and grateful to be pointed anywhere. My kindly hosts in Mapeo took me under their wing, and, to cut short a longer story, I began initiations into the cults (*jup*) that a minority of youngsters, roughly half of the middle-aged, and a higher proportion of the elderly men who lived there practised still. Through successive payments, I came to 'see' the secreted cult paraphernalia most

À la recherche de Sq̣q̣mpa – Récit de conneXions

par Richard Fardon

La sérendipité n'est pas reconnue comme une méthode de recherche. L'heureux hasard survient de lui-même, s'il survient, vous interrompt alors que vous êtes occupé à autre chose, et ne demande qu'à être remarqué et suivi une fois qu'il a croisé votre chemin. Comme j'ai déjà raconté cette histoire à deux reprises en termes plus académiques, je souhaite répondre de manière autobiographique à l'invitation de Bernard de Grunne de renouer avec Sq̣q̣mpa, le seul sculpteur chamba que je (ou quiconque, à ma connaissance) puisse nommer. Un récit à la première personne est, au contraire, la forme la moins égocentrique que je puisse proposer, car l'idée centrale de mon histoire est que la sérendipité n'est passée par là que parce que d'autres personnes avaient conservé et partagé des souvenirs, des archives et des objets. Il y a là une leçon à tirer sur les traces : comment elles sont déposées, découvertes par hasard et suivies.

Fin 1976, je vivais à Mapeo, au pied des monts Alantika, du côté nigérian de la frontière avec le Cameroun. Arrivé plus tôt cette année-là au centre administratif local de Ganye, je m'étais installé à Mapeo sur les conseils des Chamba qui y vivaient, et plus particulièrement du Waziri (ou premier ministre) de Ganye, Dominic Mapeo, qui, comme son nom de famille l'indique, était une personnalité locale éminente (à l'époque la plus éminente). On m'avait assuré que des coutumes qui s'étaient estompées ailleurs demeuraient particulièrement vivaces à Mapeo. C'est là que je devais aller. Selon les normes actuelles, j'étais un doctorant mal préparé et reconnaissant que l'on m'indique une direction. Mes aimables hôtes de Mapeo me prirent sous leur aile et, pour faire court, je commençai à m'initier aux cultes (*jup*) que pratiquaient

of which was stored under upturned pots in cult 'places' on the slopes of the mountains above the hamlets that comprised Mapeo. My doctorate would be in anthropology, not art history, and I made a point of neither collecting nor asking for permission to photograph cult paraphernalia that was supposed to be 'unseen' by the 'uninitiated' (the negative phrasings are translations). The most significant of the cult possessions were its iron rattles, recipes for medicines, and the particular leaves on which to lay the cult paraphernalia which might include gourd horns, iron or gourd bullroarers, clay figures, odd found objects and so forth. These cults, which caused and cured misfortunes, were very numerous and highly differentiated in minutely detailed ways that my hosts explained to me.

With a single late exception, I did not see figure sculptures in the Mapeo cult apparatuses. A better way to put this, if clumsy, would be to say I did not even 'not see figures'; a double negative because I did not register their absence because I hadn't reason to believe I should be seeing them. That was, until Father Donnelly, the priest at the Mapeo Catholic Mission, loaned me notes made by one of his predecessors, Father Kevin Malachi Cullen OSD,¹ who had taken a keen interest in African religious practices (decades later, and years after its publication, I came across his autobiography (Cullen 2001), including a brief account of the years 1944-48 he spent in Mapeo). These notes were later moved to the Yola bishopric and, at least at that time, considered unsuitable and made unavailable. But I had taken, in large part verbatim, notes and copied (to the best of my scant ability) the sketch that Cullen had made of a double figure that he attributed to a sculptor he named as 'Sómpa'. Cullen's transcription of the Mapeo dialect of Chamba followed its own conventions; the accent seemed to indicate a stressed, likely long, vowel. So, I later amended the name to Soompa. In the light of Raymond Boyd and Isa Tikiwasu Sa'ad's orthography (2010), I should now amend the name to Sôqômpa, with subscripts, to indicate that the long vowel is probably an [ɔ] ('aw' rather than 'oh'). Any meaning is likely to be in Chamba

encore une minorité de jeunes gens, environ la moitié des hommes d'âge mûr, et une proportion plus importante encore des hommes âgés du village. Au fil de paiements successifs, j'en vins à « voir » les objets culturels tenus cachés, dont la plupart étaient conservés sous des pots retournés dans des « lieux » de culte situés sur les pentes des montagnes dominant les hameaux qui composaient Mapeo. Ma thèse porterait sur l'anthropologie, non sur l'histoire de l'art, et je me fis un devoir de ne ni collectionner ces objets culturels ni demander l'autorisation de les photographier, puisqu'ils étaient censés demeurer « invisibles » aux « non-initiés » (les formulations négatives sont des traductions). Les possessions les plus importantes de ces cultes étaient leurs hochets de fer, leurs recettes médicinales et les feuilles particulières sur lesquelles on disposait les objets rituels, parmi lesquels pouvaient figurer des cornes en calebasse, des rhombes en fer ou en calebasse, des figurines d'argile, des objets trouvés insolites, etc. Ces cultes, qui provoquaient autant qu'ils guérissaient les malheurs, étaient nombreux et se distinguaient par d'infimes détails que mes hôtes m'expliquaient.

À une exception tardive près, je ne vis aucune sculpture figurative parmi les objets culturels de Mapeo. Une meilleure façon de le dire, quoique plus maladroite, serait que je n'ai même pas « pas vu de figures » : une double négation, puisque je ne remarquai pas leur absence, n'ayant aucune raison de penser que j'aurais dû en voir. Il en fut ainsi jusqu'à ce que le père Donnelly, prêtre de la mission catholique de Mapeo, me prêle les notes rédigées par l'un de ses prédécesseurs, le père Kevin Malachi Cullen OSD¹, qui s'était vivement intéressé aux pratiques religieuses africaines (des décennies plus tard, et plusieurs années après sa publication, je découvris son autobiographie [Cullen 2001], qui comprenait un bref récit des années 1944 à 1948 qu'il avait passées à Mapeo). Ces notes furent ensuite transférées à l'évêché de Yola et, du moins à cette époque, jugées impropres et rendues inaccessibles. J'avais cependant pris des notes, en grande partie mot pour mot, et recopié, du mieux que me le permettaient mes maigres talents, l'esquisse réalisée par Cullen d'une figure double qu'il attribuait à un sculpteur nommé « Sómpa ». La transcription par Cullen du dialecte chamba de Mapeo

¹ Fr. Cullen's communication to the Nigerian Federal Department of Antiquities in 1946 (discussed below) identifies his order as OAD, Order Augustine Discalced, or without shoes, and his 2001 autobiography as OSA, Order of Saint Augustine. I misread his name as Malachy from letters we exchanged in 1977 and persisted in that misspelling before reading his autobiography.

¹ Dans la lettre adressée en 1946 au Département fédéral nigérien des antiquités (évoquée ci-dessous), le père Cullen identifie son ordre comme étant l'OAD, l'Ordre des Augustins déchaussés, c'est-à-dire « sans chaussures », tandis que dans son autobiographie de 2001, il l'appelle OSA, l'Ordre de Saint-Augustin. J'avais mal lu son nom, que j'avais interprété comme « Malachy », d'après des lettres que nous avions échangées en 1977, et j'ai continué à l'écrire ainsi avant de lire son autobiographie.

Leko, a different language from the Chamba Daka dialect spoken in Mapeo.

The Catholic mission in Mapeo, the second among the central Chamba, was reconnoitred in 1940 and opened in 1941; seven students began their studies in 1943 (Fardon 1990: 196). It was on the basis of conversations and excursions with these boys, their parents, and some elders with whom he became close that Cullen wrote 'Notes on Mapeo Chamba, origin, custom, juju', dated September 1944. I took notes (probably compressed, I cannot now remember) on most sections. Cullen appears to be reporting the account of Jauro Waka,² a Chamba elder.

Juju wood carving: man and woman on one base and two feet 'to memi' [tɔɔ meemi].³ Mangla [carved figure in the Mapeo dialect of Chamba Daka] will be consecrated soon. Various leaves and roots boiled. Brought out before dawn. Black oil brought (for woman) and poured into medicine and oil mixed with red kadam [ochre, Fulfulde] for men. Figures anointed black and red. Then consecrated dodo [fetish, Fulfulde] for ever.

Jauro Waka goes on to explain that anyone seeing the figure without authorization had to pay a goat, and that he had acquired ten this way. The figures are joined to prevent their owner ever having to sit without a wife.

Sometimes they are pierced with a needle to represent smallpox and if a man touches it he will get it. A collection of them in Yeli juju house, one armed, one legged, others one eye. Yarn of whiteman entering, touching and dying of smallpox. Different figurines for different diseases, smallpox, hunger, dysentery, cold. If they want hunger to come one year they bury the hunger figurines and so on.

obéissait à ses propres conventions ; l'accent semblait indiquer une voyelle accentuée, probablement longue. Je modifiai donc par la suite le nom en Soompa. À la lumière de l'orthographe proposée par Raymond Boyd et Isa Tikiwasu Sa'ad (2010), je devrais désormais l'écrire Sɔɔmpa, avec des caractères souscrits, pour indiquer que la voyelle longue est probablement un [ɔ] (« aw » plutôt que « oh »). Le sens éventuel de ce nom relève vraisemblablement du chamba leko, une langue différente du dialecte chamba daka parlé à Mapeo.

La mission catholique de Mapeo, la deuxième chez les Chamba du centre, fut reconnue en 1940 et ouverte en 1941 ; sept élèves y commencèrent leurs études en 1943 (Fardon 1990 : 196). C'est à partir de conversations et d'excursions avec ces garçons, leurs parents et quelques anciens dont il devint proche que Cullen rédigea « Notes on Mapeo Chamba, origin, custom, juju », daté de septembre 1944. J'ai pris des notes sur la plupart des sections, probablement sous une forme abrégée, mais je ne m'en souviens plus aujourd'hui. Cullen semble rapporter le récit de Jauro Waka,² un ancien des Chamba.

Sculpture en bois du juju : un homme et une femme sur un socle unique et deux pieds, « to memi » [tɔɔ meemi].³ Mangla [figure sculptée dans le dialecte chamba daka de Mapeo] sera bientôt consacré. Feuilles et racines diverses, bouillies. Sorties avant l'aube. Huile noire apportée (pour la femme) et versée dans le remède ; pour l'homme, de l'huile est mélangée à du kadam rouge [ocre, en fulfulde]. Les figures sont ointes de noir et de rouge. Puis le dodo [fétiche, en fulfulde] est consacré pour toujours.

Jauro Waka précise que quiconque voyait la figure sans y être autorisé devait payer une chèvre, et que lui-même en avait ainsi reçu dix. Les deux figures sont réunies afin que leur propriétaire n'ait jamais à vivre sans épouse.

² Cullen had learnt some Fulfulde (the language of the Fulani who were dominant in Adamawa) before taking up his work in Mapeo and he learnt Chamba via Fulfulde (Cullen 2001: 42, 53). *Jauro* was the title conferred on village headmen in the administrative system (and on occasions informally). Without tones or vowel length, *waka*, is challenging to translate. It might refer to music in Hausa. Cullen names a friend, and father of an early convert, 'Gongwori' [*gang wari*, chief big] (2001), conceivably the same person.

³ The same term, *tɔɔ*, was given to Frobenius as both the Chamba Leko 'tauwa' [tɔɔ waa; waa, child] and the Chamba Daka 'to' terms for the figures (illustrated below). *Tɔɔ* appears to be used as a particle, followed by an emphatic pause, used to introduce an affirmative statement in either of these, otherwise mutually incomprehensible, languages. Italicized transcriptions are mine, those in inverted commas from the original source.

² Cullen avait appris quelques rudiments de fulfulde (la langue des Peuls, qui dominaient dans l'Adamawa) avant de prendre ses fonctions à Mapeo, et il a appris le chamba par le biais du fulfulde (Cullen 2001 : 42, 53). « *Jauro* » était le titre conféré aux chefs de village dans le système administratif (et parfois de manière informelle). Dépourvu de tons ou de longueur vocalique, le mot « *waka* » est difficile à traduire. Il pourrait faire référence à la musique en haoussa. Cullen cite un ami, père d'un des premiers convertis, nommé « Gongwori » [*gang wari*, « grand chef »] (2001) ; il s'agit probablement de la même personne.

³ Le même terme, *tɔɔ*, a été donné à Frobenius pour désigner à la fois le « tauwa » [tɔɔ waa ; waa, enfant] des Chamba Leko et le « to » des Chamba Daka pour ces figures (illustrées ci-dessous). *Tɔɔ* semble être utilisé comme une particule, suivie d'une pause emphatique, servant à introduire une affirmation dans l'une ou l'autre de ces langues, par ailleurs mutuellement incompréhensibles. Les transcriptions en italique sont de moi, celles entre guillemets proviennent de la source originale.

Can catch one man too. Of the lot if one falls flat of itself, a sign that disease will come that year.

Yeli, or Dayela, just across the border in Cameroon, was considered both a place of origin for many central Chamba clans and the location of the worst misfortunes that could befall them. Only one of the patrilineal clans in Mapeo (*Gban-meembu*) was authorized to carry a tribute there annually to avoid misfortunes. Other Mapeo Chamba avoided it, and here the English idiom is apt, 'like the plague'.

This Tomemi is the peculiar property of the Yeli clan, only one man has the power to carve them, from his ancestors, down to his descendants. His name is Sómpa, a Chamba Laikoi [Chamba Leko]. He ran from Yeli. At Yeli he could not sell [his figures but] had to put them in the juju house.

As we shall see in conclusion, there are a few differences between this account and another that Cullen wrote two years later that I have seen relatively recently. So far as Sɔɔmpa's works are concerned, I believe I did once see a double figure in a Chamba cult, but it was several fortuitous steps on, and years later, before I realized this. It was not the type of double figure illustrated and described by Cullen but of a kind I have seen only one since then (in the collection of the late Hélène and Philippe Leloup, now passed by descent to Marie Victoire and Hérica Kamer) (Cat. IV.1): two figures carved at the ends of a Y-shaped, forked branch.⁴

Parfois, elles sont percées d'une aiguille pour représenter la variole ; si un homme les touche, il contractera la maladie. Une collection de ces figures se trouve dans la maison du juju de Yeli : l'une n'a qu'un bras, une autre qu'une jambe, d'autres qu'un seul œil. On raconte l'histoire d'un Blanc qui y est entré, les a touchées et est mort de la variole. Il existe différentes figurines pour différentes maladies : variole, famine, dysenterie, rhume. S'ils veulent provoquer la famine une année donnée, ils enterrent les figurines de la famine, et ainsi de suite. Elles peuvent aussi s'en prendre à un seul homme. Si, parmi elles, l'une tombe d'elle-même à plat, c'est le signe que la maladie frappera cette année-là.

Yeli, ou Dayela, juste de l'autre côté de la frontière, au Cameroun, était considéré à la fois comme le lieu d'origine de nombreux clans chamba du centre et comme le lieu d'où provenaient les pires malheurs susceptibles de les frapper. Un seul des clans patrilineaux de Mapeo (les *Gban-meembu*) était autorisé à y porter chaque année un tribut afin d'écartier ces malheurs. Les autres Chamba de Mapeo évitaient cet endroit et, ici, l'expression anglaise *like the plague* (« comme la peste ») est particulièrement appropriée.

Ces tomemi sont la propriété exclusive du clan de Yeli ; un seul homme détient le pouvoir de les sculpter, hérité de ses ancêtres et transmis à ses descendants. Il s'appelle Sómpa, un Chamba Laikoi [Chamba Leko]. Il s'est enfui de Yeli. À Yeli, il ne pouvait pas vendre [ses figures mais] devait les déposer dans la maison du juju.

Comme nous le verrons en conclusion, ce récit diffère à quelques égards d'un autre que Cullen rédigea deux ans plus tard et que j'ai consulté relativement récemment. Quant aux œuvres de Sɔɔmpa, je crois avoir vu, une fois, une figure double dans un culte chamba, mais je ne le compris que plusieurs hasards et années plus tard. Il ne s'agissait pas du type de figure double illustré et décrit par Cullen, mais d'un type dont je n'ai revu qu'un seul exemplaire depuis lors (dans l'ancienne collection d'Hélène et Philippe Leloup, aujourd'hui transmise à Marie Victoire et Hérica Kamer) (Cat. IV.1) : deux figures sculptées aux extrémités d'une branche fourchue en forme de Y.⁴

⁴ Christine Stelzig and I noted the possibility of a female figure fragment acquired by Philippe Guimiot in Cameroon in 1968 being from another Y-shaped statue. There was a photograph in Guimiot's archive but no indication what became of the piece (2005: 144). I have additionally seen a photograph of a figure supposed once to have been in the esteemed collection of Gustave and Franyo Schindler which is stylistically close, and similarly sized and orientated, but with the crest of the male running laterally across the head, not from back to front. Not a feature of any other of Sɔɔmpa's figures (Fardon in Berns et al 573, fn5). I have been unable to ascertain its current whereabouts.

⁴ Christine Stelzig et moi-même avons relevé la possibilité qu'un fragment de figure féminine acquis par Philippe Guimiot au Cameroun en 1968 provienne d'une autre statue en forme de Y. Il existait une photographie dans les archives de Guimiot, mais aucune indication sur ce qu'est devenue cette pièce (2005 : 144). J'ai par ailleurs vu une photographie d'une figure qui aurait autrefois fait partie de la prestigieuse collection de Gustave et Franyo Schindler ; celle-ci présente un style proche, ainsi qu'une taille et une orientation similaires, mais la crête du personnage masculin s'étend latéralement sur la tête, et non de l'arrière vers l'avant. Cette caractéristique ne se retrouve sur aucune autre figure de Sɔɔmpa (Fardon dans Berns et al., 573, note 5). Je n'ai pas pu déterminer où elle se trouve actuellement.

From Cullen's notes and local recollections, figures were once found in most of the Mapeo cults, and their loss by the time of my arrival seemed not to have affected the efficacy of the cults. When iron rattles of Chamba and Verre origin began to appear in large numbers on the western market for African art, I took this as a more significant indication of decline, since the cult rituals could not be performed without them and the cults would not be effective. I witnessed no efforts to replace the figures in 1984, when I returned to Mapeo briefly while living across the border in Yeli, Cameroon. And I saw no figures in Yeli, although I did visit the enclosure in which they would have been kept, and lived in the compound of the son of the chief who would have been responsible for them.⁵ On a subsequent visit, in 1987, with Sandami's permission, I took the photographs in Mapeo of him colouring or recolouring some of the figures he had bought, probably from Verre carvers (see Fardon & Stelzig 2005: 112; Berns et al 2011:245).

D'après les notes de Cullen et les souvenirs des habitants, on trouvait autrefois des figurines dans la plupart des cultes de Mapeo, et leur disparition au moment de mon arrivée ne semblait pas avoir affecté l'efficacité des cultes. Lorsque des hochets en fer d'origine Chamba et Verre ont commencé à apparaître en grand nombre sur le marché occidental de l'art africain, j'y ai vu un signe plus significatif de déclin, car les rituels cultuels ne pouvaient être accomplis sans eux et les cultes n'auraient alors plus d'efficacité. Je n'ai constaté aucun effort pour remplacer ces figurines en 1984, lorsque je suis retourné brièvement à Mapeo alors que je vivais de l'autre côté de la frontière, à Yeli, au Cameroun. Et je n'ai vu aucune figurine à Yeli, bien qu'ayant visité leur enceinte et séjourné chez le fils du chef qui devait en avoir la charge.⁵ Lors d'une visite ultérieure, en 1987, avec l'autorisation de Sandami, j'ai pris à Mapeo des photographies de lui en train de peindre ou de repeindre certaines des figurines qu'il avait achetées, probablement à des sculpteurs de Verre (voir Fardon & Stelzig 2005 : 112 ; Berns et al. 2011: 245).



III. 1 - Sandami preparing new statues in Mapeo, 1987. Photo Richard Fardon /
Sandami préparant de nouvelles statues à Mapeo, 1987. Photo Richard Fardon

⁵ The timber supports to the Yeli shrine rested upon the ground rather than being planted in it, as would be normal for a shelter of this kind. Misfortune followed should the shelter collapse. The Protestant missionary Margaret Nissen has a similar report on this shrine though whether and, if she did, when she saw rather than heard of it is not stated. The 'idols' inside are described as about a foot in height. Information seems to have come from Chamba Daka speakers rather than Chamba Leko, the language of Yeli, given the local terms reported. Nissen completed her account in 1963, although it was not published until 1966, but it provides some support for the Yeli figures remaining in place in the early sixties (Nissen 1966: 193-95).

⁵ Les supports en bois du sanctuaire de Yeli reposaient sur le sol plutôt que d'y être enfoncés, comme cela serait normal pour un abri de ce type. Un malheur s'ensuivait si l'abri s'effondrait. La missionnaire protestante Margaret Nissen fait état d'un sanctuaire similaire, bien qu'elle ne précise pas si elle l'a vu ou si elle en a simplement entendu parler, ni, dans ce cas, à quelle date. Les « idoles » qui s'y trouvent sont décrites comme mesurant environ un pied de hauteur. Les informations semblent provenir de locuteurs du chamba daka plutôt que du chamba leko, la langue des Yeli, compte tenu des termes locaux rapportés. Nissen a achevé son récit en 1963, bien qu'il n'ait été publié qu'en 1966, mais celui-ci apporte un certain appui à l'hypothèse selon laquelle les figures des Yeli étaient encore en place au début des années soixante (Nissen 1966: 193-95).

The lack of urgent motivation to replace figures was in marked contrast to the Chamba masks: all of those sold had been replaced so far as I could tell. Where had all the artworks gone? I had to enquire discreetly because the subject was contentious. Parties of collectors, people the African art literature calls 'runners', had appeared from Cameroon and followed the course of the mountains buying whatever they could. The sellers had not invariably been the owners of the pieces. Whether being custodian over a cult conferred the right to sell its apparatus was anyway contestable, and there were accusations that some of the Christians (named to me) had simply helped themselves to objects that religious teachings encouraged them to disparage. At least one prominent Christian I knew well was keen to confirm the accusation; other Christians responded that the older men now regretted having themselves sold their figures. Probably six of one and half a dozen of the other. As we shall see, most of the figures were in a parlous state, which may have supplied further inducement to sell them. So far as I could tell, the episode (perhaps episodes) dated from a decade earlier than my arrival, just before or at the start of the Nigerian civil war (1966-68, the war being waged 1967-70), and the spoil had departed over the border into Cameroon. The records of the earliest European dealers, who acquired most pieces between 1968-70 in Africa, supported this rough dating. As a guest and student of social life rather than of art history, and one who wished to remain welcome, I left the subject there.

Three years after my 1984 fieldwork, Arnold Rubin stayed with my family in St Andrews, Scotland where I was then teaching at the university. Happily, Africanist researchers still took for granted co-worker hospitality. Arnold was on a whistle stop tour of collections in Europe at the same time collecting authors to contribute to an exhibition and catalogue he planned that would survey the 'Arts of the Benue Valley'. I gladly signed up to write a short piece on the Chamba masquerade which I had witnessed on numerous occasions but, aside from illustrations in the works of Leo Frobenius, the German ethnologist and collector, I confessed to a comprehensive ignorance of Chamba figures. Arnold shared several images taken from museum and private collections. Recall these were pre-digital and pre-internet times when collection research consumed quantities of travel fares, time, money to eat and sleep, patience, the good

Le peu d'empressement à remplacer les figures contrastait fortement avec les masques chamba : tous ceux qui avaient été vendus avaient été remplacés, pour autant que je puisse en juger. Où étaient donc passées toutes ces œuvres d'art ? Je devais me renseigner discrètement, car le sujet était controversé. Des groupes de collectionneurs, que la littérature sur l'art africain appelle des « coursiers », étaient venus du Cameroun et avaient sillonné les montagnes en achetant tout ce qu'ils pouvaient. Les vendeurs n'étaient pas toujours les propriétaires des pièces. On pouvait de toute façon contester que le fait d'être dépositaire d'un culte confère le droit de vendre son attirail, et certains accusaient certains chrétiens (dont les noms m'ont été cités) de s'être simplement approprié des objets que les enseignements religieux les encourageaient à dénigrer. Au moins un chrétien éminent que je connaissais bien tenait à confirmer cette accusation ; d'autres chrétiens répondaient que les hommes plus âgés regrettaient désormais d'avoir eux-mêmes vendu leurs figurines. Probablement six d'un côté, une demi-douzaine de l'autre. Comme nous le verrons, la plupart des figurines étaient dans un état déplorable, ce qui a peut-être constitué une incitation supplémentaire à les vendre. Pour autant que je puisse en juger, cet épisode (ou peut-être ces épisodes) remontait à une dizaine d'années avant mon arrivée, juste avant ou au début de la guerre civile nigériane (1966-1968, la guerre ayant été menée de 1967 à 1970), et le butin avait franchi la frontière pour gagner le Cameroun. Les archives des premiers marchands d'art européens, qui avaient acquis la plupart des pièces en Afrique entre 1968 et 1970, confirmaient cette datation approximative. En tant qu'invité et étudiant de la vie sociale, plutôt que de l'histoire de l'art, et soucieux de rester le bienvenu, j'en suis resté là.

Trois ans après mon travail de terrain de 1984, Arnold Rubin séjourna chez ma famille à St Andrews, en Écosse, où j'enseignais alors à l'université. Heureusement, les chercheurs africanistes considéraient encore comme allant de soi l'hospitalité entre collègues. Arnold effectuait une tournée éclair des collections européennes tout en recherchant des auteurs pour contribuer à une exposition et à un catalogue consacrés aux « Arts de la vallée de la Benue ». Je me suis volontiers proposé pour rédiger un court article sur la mascarade chamba, à laquelle j'avais assisté à de nombreuses reprises ; mais, mis à part les illustrations figurant dans les ouvrages de Leo Frobenius, ethnologue et collectionneur allemand, j'ai dû avouer mon ignorance totale des figures chamba.

will of curators and collectors (neither guaranteed), and rolls of 35mm camera film. A short draft chapter I wrote in 1988 only that Father Cullen was supposed to have donated a Chamba statue to what became the Lagos Museum.

Arnold was in remission from cancer when he visited; apparently well, he was to die the following year. A plan was devised and finalized in 1993 to complete the show he had intended with responsibility for the three regions of the upper, middle and lower Benue divided respectively between Marla Berns, myself and Sidney Kasfir, with Marla overseeing the exhibition. My education as an art historian of, at least a small part of, Africa really started there.

In order to make myself serviceable, given that Marla and Sidney were proper art historians of Africa, I began to visit European museum collections, particularly those in Germany because most of Chambaland had been colonized by the Germans before being partitioned between Britain and France as a League of Nations Mandate and then United Nations Trust Territory. The late Christine Stelzig Kron was working in the Ethnologisches Museum in Dahlem, Berlin at the time, and I discussed with her two invitations, both of which I had declined on grounds of ignorance, to write about Chamba figures in private collections, one a single and the other a double figure. The second of these invitations had come from her. My problem, as I put it earlier, was that the artworld was confident these figures were Chamba but, as an ethnographer of Chamba, I had nothing to add about them, and they didn't look like the older, locally provenanced, Chamba figures by then mostly in German museum collections. Christine had an abundance of those contacts in the world of collectors and curators that I lacked, so we embarked on an investigation that would be based on a record, as consistent as we could make it, of every wooden figure sculpture attributed to Chamba in public or private collections or that had passed through auction houses (Fardon and Stelzig 2005: 125-49), a task that was just about manageable given the scale of the overall Chamba collection and the recent advent of the email age. Only thanks to the help of curators, collectors and dealers were we able to come close to the ideal we desired of creating a record that would be corrigible.

Christine and my account characterized the provenanced Chamba figures collected in the first

Arnold me montra plusieurs figures provenant de collections muséales et privées. Rappelons-nous qu'il s'agissait de l'époque d'avant le numérique et Internet, où la recherche dans les collections exigeait d'importantes dépenses en frais de déplacement, du temps, de l'argent pour se nourrir et se loger, de la patience, la bonne volonté des conservateurs et des collectionneurs (qui n'était pas garantie), ainsi que des bobines de pellicule de 35 mm. Dans un bref brouillon de chapitre rédigé en 1988, je mentionnais seulement que le père Cullen était censé avoir fait don d'une statue chamba à ce qui allait devenir le musée de Lagos.

Arnold était en rémission de son cancer lors de sa visite; apparemment en bonne santé, il allait mourir l'année suivante. Un projet fut élaboré et finalisé en 1993 afin de mener à bien l'exposition qu'il avait envisagée, la responsabilité des trois régions — le Haut, le Moyen et le Bas-Benue — étant répartie respectivement entre Marla Berns, moi-même et Sidney Kasfir, Marla assurant la supervision de l'exposition. C'est là que ma formation d'historien de l'art, ne serait-ce que pour une petite partie de l'Afrique, a véritablement commencé.

Afin de me rendre utile, étant donné que Marla et Sidney étaient de véritables historiens de l'art africain, j'ai commencé à visiter les collections des musées européens, en particulier en Allemagne, car la majeure partie du Chambaland avait été colonisée par les Allemands avant d'être partagée entre la Grande-Bretagne et la France dans le cadre d'un mandat de la Société des Nations, puis d'un territoire sous tutelle des Nations Unies. Feue Christine Stelzig Kron travaillait à l'époque au Musée ethnologique de Dahlem, à Berlin, et j'ai discuté avec elle de deux invitations – que j'avais toutes deux déclinées par manque de connaissances – à écrire sur des figurines chamba appartenant à des collections privées, l'une représentant une figure unique et l'autre une figure double. La seconde de ces invitations venait d'elle. Mon problème, comme je l'ai indiqué plus haut, était que le monde de l'art était convaincu que ces figurines étaient chamba mais que, comme ethnographe des Chamba, je n'avais rien à ajouter à leur sujet, et qu'elles ne ressemblaient pas aux figurines chamba plus anciennes, de provenance locale attestée, qui se trouvaient alors pour la plupart dans les collections des musées allemands. Christine disposait d'un réseau abondant de contacts parmi les collectionneurs et les conservateurs, ce qui me faisait défaut ; nous avons donc entrepris de recenser aussi exhaustivement que possible, de toutes les sculptures

quarter of the twentieth century as columnar. They were carved by a restrained subtraction of material from an upright column of wood, the pole-like form of which remained evident in the finished figures, not least in the absence of much or any internal, or broader negative, space. Many of these figures were mounted on iron spikes, although it was guesswork to do more than wonder whether at least some smiths had also been carvers. There were single as well as a few double figures among the columnar statues acquired from Chamba during the early German colonial period. We had plenty more to say about the variations between these columnar figures but, except in one particular, it would not be to the point to rehearse it here because Sƣƣmpa's figures were the finest examples of our second category, volumetric figures.

Stylistically, in formal terms, although we have no way to know whether this is also the case chronologically, Sƣƣmpa's Y-shaped double figure (above) in some respects resembles the columnar double figures collected during the German colonial period (Fardon and Stelzig 2005: 57-70, 126-27). We know by report about five of these, of which four survive in German museum collections. Three were collected by Hauptmann Hans Glauning in the vicinity of Mapeo and Yeli in 1903; two more by Leo Frobenius in 1911, one of them from the kingdom of Sugu, which sees itself as a sister settlement of Dayela (as Yeli is named there).

figuratives en bois attribuées aux Chamba, qu'elles se trouvent dans des collections publiques ou privées ou qu'elles soient passées par des maisons de vente aux enchères (Fardon et Stelzig 2005 : 125-49), une tâche tout juste réalisable compte tenu de l'ampleur du corpus chamba dans son ensemble et de l'avènement récent du courrier électronique. Ce n'est que grâce à l'aide des conservateurs, des collectionneurs et des marchands que nous avons pu nous rapprocher de l'idéal que nous nous étions fixé : constituer un corpus susceptible d'être corrigé.

Christine et moi avons qualifié de « colonnaires » les figurines chamba dont la provenance était établie et qui avaient été collectionnées au cours du premier quart du XXe siècle. Elles étaient sculptées par une soustraction mesurée de matière à partir d'une colonne de bois verticale, dont la forme en poteau demeurait visible dans les figurines achevées, notamment par l'absence de tout ou presque d'espace interne ou de vide plus important. Bon nombre de ces figurines étaient montées sur des pointes en fer, même s'il ne pouvait s'agir que de conjectures de se demander si au moins certains forgerons n'avaient pas également été des sculpteurs. Parmi les statues « colonnaires » acquises chez les Chamba au début de la période coloniale allemande figuraient aussi bien des figurines simples que quelques figurines doubles. Nous aurions eu bien d'autres choses à dire sur les variations entre ces figures colonnaires mais, sauf sur un point précis, il ne serait pas pertinent d'y revenir ici, car les figures de Sƣƣmpa constituaient les plus beaux exemples de notre deuxième catégorie, celle des figures volumétriques.

Sur le plan stylistique et formel, sans savoir s'il en va de même chronologiquement, la figure double en forme de Y de Sƣƣmpa (ci-dessus) ressemble à certains égards aux figures doubles colonnaires recueillies pendant la période coloniale allemande (Fardon et Stelzig 2005 : 57-70, 126-127). Nous connaissons, par des témoignages, cinq de ces figures, dont quatre sont conservées dans des collections de musées allemands. Trois ont été recueillies par le capitaine Hans Glauning aux environs de Mapeo et de Yeli en 1903 ; deux autres par Leo Frobenius en 1911, dont l'une provient du royaume de Sugu, qui se considère comme une localité sœur de Dayela (nom sous lequel Yeli est désignée dans cette région).



III. 2 - Illustrations of two double figures by Carl Arriens, expedition artist,
from Volume III 1913 of Leo Frobenius *Und Afrika Sprach*,
Chamba Leko left; Chamba Daka right

Figure left, now in the Linden-Museum Stuttgart 83.071; right, now Berlin C29528 /

Illustrations de deux figures doubles par Carl Arriens, artiste de l'expédition,
tirées du volume III de 1913 de l'ouvrage de Leo Frobenius *Und Afrika Sprach*,
Chamba Leko à gauche ; Chamba Daka à droite

Figurine de gauche, aujourd'hui conservée au Linden-Museum de Stuttgart sous la cote 83.071 ;
celle de droite, aujourd'hui conservée à Berlin sous la cote C29528

All five figures are similar in overall height to Sɔɔmpa's double figures, but they are designed to be planted into the ground on a (probably metal-shod) spike. In this regard, they resemble the Y-shaped double figure by Sɔɔmpa (illustrated above), though there is no evidence that it was ever iron-shod. Among other differences, the double figures in the German colonial collection stand on a single base rather than sharing a pair of legs/feet, and the arms of the figures are carved in raised relief in the diamond lozenge shape, typical not just of Chamba columnar carvings but of the wider style region. Sɔɔmpa did not innovate the Chamba double figure as a form; we know these existed in his vicinity at the beginning of the twentieth century and were even called by the same name (see note 3). The, for now, unique Y-shaped figure differs from these earlier double

Les cinq figures ont une hauteur totale comparable à celle des figures doubles de Sɔɔmpa, mais elles sont conçues pour être plantées dans le sol sur une pointe (probablement ferrée). À cet égard, elles ressemblent à la figure double en forme de Y de Sɔɔmpa (illustrée ci-dessus), bien qu'il n'existe aucune preuve qu'elle ait jamais été ferrée. Entre autres différences, les figures doubles des collections de la période coloniale allemande reposent sur un socle unique plutôt que de partager une paire de jambes et de pieds, et leurs bras sont sculptés en haut-relief selon la forme losangique caractéristique non seulement des sculptures colonnaires chamba, mais aussi de l'ensemble de cette région stylistique. Sɔɔmpa n'a pas inventé la figure double chamba en tant que forme ; nous savons que de telles figures existaient dans son voisinage au début

figures by the male and female torsos being placed on distinct prongs rather than a single pedestal, but the overall conception – two forward-facing, gendered figures – is clearly related to the earlier pieces.

I am skipping ahead of the evidence somewhat, because I am yet to explain how the name of the carver, Sƣƣmpa, became associated with an identifiable body of work. Two further connexions joined the dots from the 1944 Cullen manuscript and sketch to the artist's oeuvre. John Picton, for many years a SOAS colleague but before that (and a stint at the Museum of Mankind in London) in the employment of the Federal Department of Antiquities had photographed a Chamba figure in 1968 and retained a copy of his slides; Joseph Eboreime, a friend from our younger days, had become Director of the National Commission for Museums and Monuments (successor to the Federal Department of Antiquities) and was able to send me the content of the brief ledger accession record for the piece, confirming that it corresponded in form to Father Malachi Cullen's sketch in his 1944 notes, and that Cullen had acquired and donated a similar figure to the Nigerian Antiquities Service in Lagos in 1946. So, when Christine Stelzig and I published our account of Chamba figures, we were able to tie together my jottings from Cullen's 1944 notes with the accession record of his 1946 donation that entered the Lagos Museum and with John Picton's photographs to, as it were, 'find' Sƣƣmpa. Within our assembled corpus of volumetric figures attributed to Chamba, from this it was relatively straightforward to identify photographs of figures that shared the style characteristics now associated with the name of Sƣƣmpa. In that last sentence, I expressly cite 'photographs of' and not the figures themselves, of which we saw very few.⁶

du XX^e siècle et qu'elles portaient même le même nom (voir note 3). La figure en forme de Y, pour l'instant unique, se distingue de ces figures doubles plus anciennes en ce que les torsos masculin et féminin sont placés sur deux branches distinctes plutôt que sur un socle unique, mais la conception d'ensemble – deux figures sexuées tournées vers l'avant – est clairement apparentée aux pièces antérieures.

Je devance quelque peu les éléments de preuve, car je dois encore expliquer comment le nom du sculpteur Sƣƣmpa s'est trouvé associé à un ensemble d'œuvres identifiable. Deux autres liens sont venus relier le manuscrit et le croquis de Cullen de 1944 à l'œuvre de l'artiste. John Picton, collègue à la SOAS pendant de nombreuses années mais qui, auparavant (et après un passage au Museum of Mankind de Londres), avait travaillé au Département fédéral des antiquités, avait photographié une figurine chamba en 1968 et conservé une copie de ses diapositives ; Joseph Eboreime, un ami de notre jeunesse, était devenu directeur de la Commission nationale des musées et des monuments (successeur du Département fédéral des antiquités) et put m'envoyer le contenu de la brève fiche d'inventaire de cette pièce, confirmant qu'elle correspondait, par sa forme, au croquis du père Malachi Cullen figurant dans ses notes de 1944 et que Cullen avait acquis puis donné une figurine similaire au Service nigérian des antiquités de Lagos en 1946. Ainsi, lorsque Christine Stelzig et moi avons publié notre étude sur les figurines chamba, nous avons pu relier mes notes prises à partir des notes de Cullen de 1944, la fiche d'entrée de son don de 1946 au musée de Lagos et les photographies de John Picton afin, pour ainsi dire, de « retrouver » Sƣƣmpa. Au sein de notre corpus de figures volumétriques attribuées aux Chamba, il fut relativement simple d'identifier des photographies de figures présentant les caractéristiques stylistiques désormais associées au nom de Sƣƣmpa. Dans cette dernière phrase, je parle expressément de « photographies de » et non des figures elles-mêmes, que nous avons très peu vues.⁶

⁶ Working from photographs was another reason to publish the details of our data set. Photographic negatives may be inadvertently flipped, we discovered this in our sources, and it also happened to one of our own illustrations (Fig. 3d, 2005: 38; although the orientation noted on p. 147 is correct). This and other corrections and updates that were apparent soon after publication were offered in a postscript to a companion volume about the masquerades of the Chamba and their neighbours (Fardon 2007: 207).

⁶ Le fait de travailler à partir de photographies a constitué une autre raison de publier les détails de notre ensemble de données. Les négatifs photographiques peuvent être inversés par inadvertance, comme nous l'avons constaté dans nos sources, et cela s'est également produit pour l'une de nos propres illustrations (fig. 3d, 2005 : 38 ; bien que l'orientation indiquée à la p. 147 soit correcte). Cette correction, ainsi que d'autres rectifications et mises à jour apparues peu après la publication, ont été présentées dans une postface d'un ouvrage complémentaire consacré aux mascarades des Chamba et de leurs voisins (Fardon 2007 : 207).

Was SƆƆmpa the sculptor of other works, perhaps apprentice pieces before he achieved his signature style? Did he also carve other objects, for instance the distinctive Chamba masks? We had no way to know, so I should reduce the claim to finding SƆƆmpa to one of finding stylistic resemblances in his mature figure work.

SƆƆmpa était-il l'auteur d'autres sculptures, peut-être des œuvres d'apprentissage avant qu'il ne parvienne à son style caractéristique ? A-t-il également sculpté d'autres objets, par exemple les masques typiques de Chamba ? Nous n'avions aucun moyen de le savoir ; je devrais donc nuancer l'affirmation selon laquelle nous avons « trouvé » SƆƆmpa pour dire que nous avons trouvé des ressemblances stylistiques dans ses sculptures de figures de maturité.



Ill. 3 - Double figure by SƆƆmpa, Lagos Museum, H. 47 cm, donated by Father Kevin Malachi Cullen in 1946, photographed by John Picton in 1968 /

Double figure de SƆƆmpa, Musée de Lagos, H. 47 cm, donnée par le père Kevin Malachi Cullen en 1946, photographiée par John Picton en 1968

By the time he carved these figures in 1946, SƆƆmpa's style appears to have settled, even in respect of size. Of eight similar double figures (seven illustrated here), only one is not between 47 and 53 cm in overall height: Horstmann Collection, the exception (Cat. IV. 4, 58 cm), Wright Collection (Cat. IV. 3, 49 cm)⁷, Schmidt-Luprian Collection (Cat. IV. 2, 48 cm), Vandenkerckhove Collection (Cat. IV. 6, 48 cm), Dufour Collection (Cat. IV. 5, 47 cm), Lagos Museum (p. 81, 47 cm), Malcolm Collection (p. 83, 47 cm). The Lagos figure is particularly instructive because others of SƆƆmpa's

Au moment où il sculpta ces figures en 1946, le style de SƆƆmpa semble s'être fixé, y compris en ce qui concerne leurs dimensions. Parmi les huit figures doubles similaires (dont sept sont illustrées ici), une seule ne mesure pas entre 47 et 53 cm de hauteur: collection Horstmann, l'exception (Cat. IV. 4, 58 cm), collection Wright (Cat. IV. 3, 49 cm)⁷, collection Schmidt-Luprian (Cat. IV. 2, 48 cm), collection Vandenkerckhove (Cat. IV. 6, 48 cm), collection Dufour (Cat. IV. 5, 47 cm), musée de Lagos (p. 81, 47 cm), collection Malcolm (p. 83, 47 cm). La figure de Lagos est particulièrement

⁷ In 2005, Christine Stelzig and I listed this statue as 79 cm and noted it as an anomaly. Anomalous no longer, as it now appears the accurate height dimension is 49 cm (2005: 144).

⁷ En 2005, Christine Stelzig et moi-même avons indiqué que cette statue mesurait 79 cm et avons signalé qu'il s'agissait d'une anomalie. Ce n'est plus le cas, car il apparaît désormais que sa hauteur exacte est de 49 cm (2005 : 144).

figures – in every case when investigation has been possible, or there is a photographic record pre-restoration – have been subject to repair. Disguising restoration necessarily involves changes to patination. The colouration described by Cullen – parti-colouring black and red – remained discernible when John Picton took his photographs.

In the five figures in the exhibition, as well as the Lagos example: the female figure is placed on the proper right and the male figure on the proper left (contrary to the Y-shaped figure discussed previously); the male has a bobbled crest designed to imitate once fashionable male hairstyles. The anachronism was presumably intentional at the time given that the personalities imaged were not of the present. While the male crest, albeit without its bobbles, is also a feature of early twentieth-century figures, the reference of the female headdress is more elusive. Earlier female figures were surmounted with a cup shape. An entirely speculative suggestion might relate the Sƣƣmpa's female headdress to the small flat hoes emblematic of women's cults, which were struck together to accompany musical performance rhythmically, particularly at wakes. This crest makes the female figure taller than the male. The Lagos figures have a vertical incision on the forehead, to receive medicines and sacrifice, but are largely unadorned otherwise. Eyes and scarification might be added. The faces have small noses, c-shaped ears, and protruding mouths with rectangular openings. The shoulders of the tapering torsos are hunched. Although entirely detached from the bodies, and carved perilously across the grain of the wood, the flexed arms retain the overall lozenge shape of earlier figures. While the male figures have genitalia, both primary and secondary sexual characteristics are absent from female figures (distinguished only by their headdress). Where the arms and hands have not been replaced, the thickest digit is outermost, perhaps suggesting that the palms of the hands are held upwards, thumb outwards. Given the uniformity of Sƣƣmpa's double figures, the original shape of feet and legs, where restored, had presumably resembled the Lagos example.

instructive, car les autres figures de Sƣƣmpa – dans tous les cas où l'examen a été possible, ou lorsqu'il existe une documentation photographique antérieure à leur restauration – ont toutes fait l'objet de réparations. Dissimuler une restauration implique nécessairement des modifications de la patine. La polychromie décrite par Cullen – noir et rouge – était encore perceptible lorsque John Picton prit ses photographies.

Dans les cinq figures présentées dans l'exposition, ainsi que dans l'exemplaire de Lagos, la figure féminine est placée à la droite propre et la figure masculine à la gauche propre (contrairement à la figure en forme de Y évoquée précédemment) ; le personnage masculin arbore une crête ponctuée de protubérances, destinée à imiter des coiffures masculines autrefois à la mode. Cet anachronisme était sans doute intentionnel à l'époque, puisque les personnages représentés n'étaient pas contemporains. Si la crête masculine, bien que dépourvue de ses protubérances, est également caractéristique des figures du début du XX^e siècle, le référent de la coiffe féminine est plus difficile à cerner. Les figures féminines antérieures étaient surmontées d'une forme en coupe. Une hypothèse entièrement spéculative pourrait établir un lien entre la coiffe féminine de Sƣƣmpa et les petites houes plates emblématiques des cultes féminins, que l'on entrechoquait pour rythmer la musique, en particulier lors des veillées funèbres. Cette coiffe rend la figure féminine plus grande que la figure masculine. Les figures de Lagos présentent une incision verticale sur le front, destinée à recevoir des remèdes et des sacrifices, mais sont par ailleurs largement dépourvues d'ornements. Des yeux et des scarifications pouvaient être ajoutés. Les visages présentent un petit nez, des oreilles en forme de C et une bouche proéminente à l'ouverture rectangulaire. Les épaules des torsos effilés sont voûtées. Bien qu'entièrement détachés des corps et sculptés de manière périlleuse à contre-fil du bois, les bras fléchis conservent la forme générale en losange des figures antérieures. Alors que les figures masculines possèdent des organes génitaux, les caractéristiques sexuelles primaires et secondaires sont absentes des figures féminines, qui ne se distinguent que par leur coiffe. Là où les bras et les mains n'ont pas été remplacés, le doigt le plus épais est situé à l'extérieur, ce qui suggère peut-être que les paumes sont tournées vers le haut, le pouce vers l'extérieur. Compte tenu de l'uniformité des figures doubles de Sƣƣmpa, la forme originelle des pieds et des jambes restaurés devait vraisemblablement être semblable à celle de l'exemplaire de Lagos.

Of the three other double figures sharing a single plinth and pair of legs/feet that are not illustrated here, one (Loran/Fine Arts Museum San Francisco) is more or less identical to these five (Fardon and Stelzig 2005: 38, but note the photograph was flipped). The other two diverged in respects deserving mention. In both cases, the figures were reversed (male proper right, female left).⁸ Uniquely, the double statue in the Virginia Museum of Fine Arts (gifted by Robert and Nancy Nooter) also portrayed both primary and secondary sexual characteristics on the female figure (Fardon and Stelzig 2005: 40, Figure 3f; Berns et al 2011: 230). The significance, if any, of these differences has presumably been lost. The positions of the figures of the double statue in the Malcolm family collection are also reversed, and the hands appear to be attached to their torsos, whether as a result of build-up from patination is difficult to judge from photographs (illustrated by an archival photograph in Fardon and Stelzig (2005:42, figure 3i), the figure may be appreciated far better in the catalogue of their collection (Schweizer 2015: 83-84, No. 28)). Did Sƣƣmpa adjust his statues to order? Or, did he settle on a common template after some experimentation? How would we know?

Parmi les trois autres figures doubles partageant un même socle et une même paire de jambes/pieds qui ne sont pas illustrées ici, l'une (Loran/Fine Arts Museums of San Francisco) est plus ou moins identique à ces cinq-là (Fardon et Stelzig 2005 : 38, mais notons que la photographie a été inversée). Les deux autres s'en écartaient à plusieurs égards qui méritent d'être mentionnés. Dans les deux cas, les figures étaient inversées (l'homme à droite, la femme à gauche).⁸ Fait unique, la statue double du Virginia Museum of Fine Arts (don de Robert et Nancy Nooter) représentait également les caractères sexuels primaires et secondaires de la figure féminine (Fardon et Stelzig 2005 : 40, figure 3f ; Berns et al. 2011 : 230). La signification, s'il en est une, de ces différences s'est vraisemblablement perdue. Les positions des figures de la statue double de la collection de la famille Malcolm sont également inversées, et les mains semblent rattachées aux torsos ; il est difficile de juger, d'après les photographies, si cela résulte d'une accumulation de patine (illustrée par une photographie d'archive dans Fardon et Stelzig 2005 : 42, figure 3i ; la figure est bien mieux reproduite dans le catalogue de leur collection [Schweizer 2015 : 83-84, n° 28]). Sƣƣmpa adaptait-il ses statues aux commandes ? Ou s'est-il fixé sur un modèle commun après quelques expérimentations ? Comment pourrions-nous le savoir ?



Ill. 4 - Double figure, h. 47 cm - Malcolm family collection /
Figure double, h. 47 cm - Collection de la famille Malcolm

⁸ The figure in the collection of Drs Daniel and Marian Malcolm, illustrated by an archival photograph in Fardon and Stelzig (2005:42, figure 3i), may be appreciated far better in the catalogue of their collection (Schweizer 2015: 83-84, No. 28).

⁸ La figure issue de la collection des docteurs Daniel et Marian Malcolm, illustrée par une photographie d'archive dans Fardon et Stelzig (2005 : 42, figure 3i), peut être mieux appréciée dans le catalogue de leur collection (Schweizer 2015 : 83-84, n° 28).

At the time of writing, Christine and I were confident that we could identify sixteen carvings by the same hand. Five of these were single figures and the other ten double figures (plus one fragment). There were some intriguing similarities in their collection histories and condition:

- With the exception of the Cullen figure, which was carved in 1946, a relatively complete provenance for Sɔɔmpa's figures invariably led back to Cameroon (or in one case a Nigerian provincial town) and the years 1968-70 when just three dealers had acquired these figures for export from local traders (Pierre Darteville, Philippe Guimiot and Alain Dufour).
- We saw few of these figures, as it were, in the flesh, but Lucien van de Velde and Jean Willy Mestach graciously allowed forensic examination of the single and double figures in their collections. In the case of the male van de Velde figure (Cat. IV.7), a scan confirmed what a superficial visual inspection suggested: the figure was riddled with termite passages.

A female counterpart, possibly a pair to this given similarity in size (around 55 cm if undamaged) and provenance (both bought in Cameroon by Alain Dufour), had similar damage (Fardon and Stelzig 2005: 26, figure 1a). Intact, the five single figures would have been similar in size; each individually approximating in height to entire double figures. The gendered characteristics of the three male figures resembled those of double figures, while the female figures were carved with breasts (not the case, as we have noted already, in all but one of the female double figures).

The double figure then in the collection of Jean Willy Mestach (now in the Michel Vandekerckhove Collection) showed evidence of both local and subsequent repair and restoration (see CAT scans in Fardon and Stelzig 2005: 108-110), and a curiously brown patina which the artist owner happily admitted was the result of his appreciating the outcome of regular applications of furniture polish.

Au moment où nous écrivions, Christine et moi étions convaincus de pouvoir identifier seize sculptures de la même main. Cinq d'entre elles étaient des figures simples et les dix autres des figures doubles (plus un fragment). Il existait des similitudes intrigantes dans leur histoire de collection et leur état de conservation :

- À l'exception de la figurine Cullen, sculptée en 1946, la provenance relativement complète des figures de Sɔɔmpa conduisait invariablement au Cameroun (ou, dans un cas, à une ville de province nigériane) et aux années 1968-1970, époque où trois marchands seulement avaient acquis ces figures auprès de commerçants locaux pour les exporter (Pierre Darteville, Philippe Guimiot et Alain Dufour).
- Nous avons vu, pour ainsi dire, très peu de ces figures « en chair et en os », mais Lucien van de Velde et Jean Willy Mestach nous ont généreusement permis de procéder à un examen approfondi des figures simples et doubles de leurs collections. Dans le cas de la figure masculine de van de Velde (Cat. IV.7), un scan a confirmé ce qu'une simple inspection visuelle laissait supposer : la figure était criblée de galeries de termites.

Une figure féminine, formant peut-être une paire avec celle-ci en raison de leur taille similaire (environ 55 cm si elle n'avait pas été endommagée) et de leur provenance (toutes deux achetées au Cameroun par Alain Dufour), présentait des dommages similaires (Fardon et Stelzig 2005 : 26, figure 1a). Intactes, les cinq figures simples auraient été de taille comparable; chacune ayant approximativement la même hauteur qu'une figure double entière. Les caractères sexuels des trois figures masculines étaient semblables à ceux des figures doubles, tandis que les figures féminines étaient sculptées avec des seins (ce qui n'était pas le cas, comme déjà noté, de toutes les figures doubles féminines, sauf une).

La figure double qui se trouvait alors dans la collection de Jean Willy Mestach (aujourd'hui dans la collection Michel Vandekerckhove) présentait des réparations locales ainsi que de restaurations ultérieures (voir les tomodensitogrammes dans Fardon et Stelzig 2005 : 108-110), et une curieuse patine brune, dont l'artiste propriétaire admettait volontiers qu'elle résultait de son goût pour les effets produits par des applications régulières d'encaustique.

À l'exception de la figure de Cullen, nous étions tentés de conclure que les termites et l'authenticité allaient de pair. Dans certains cas, les dégâts demeuraient évidents sur des photographies récentes : trous

Except for the Cullen figure, we were tempted to conclude that termites and authenticity went together. In some cases, the damage remained obvious from recent photographs: holes in the body or head, missing elements, most often ragged feet or legs, missing arms, damaged or absent crests, damaged plinths and so on. More revealing, however, as we detailed in 2005, were the photographs that had been retained in the archives of some of the dealers who brought the figures to Europe (and then beyond). Supposing that the 1946 Cullen donation which entered the Lagos Museum was a relatively late work by Sƣƣmpa, then the others that survived would have had at least two decades of use and exposure to the elements before being sold to runners.

- Much of the damage had been restored or camouflaged. This work varied from re-patination to attempts to disguise loss (in one instance, carving toes, not a practice of Sƣƣmpa's, into the ends of damaged feet) or entirely replacing missing elements, typically limbs. That said, given Cullen's description of intentional disfigurement to the figures kept in Yeli, we could not discount some of the restoration having repaired amputations made when the figures were in use.
- None of the other volumetric figures attributed to Chamba around Mapeo and Yeli had provenance that pre-dated Sƣƣmpa's works. They might be influenced by Sƣƣmpa, but influence had not, so far as this evidence went, gone the other way. Sƣƣmpa was copied but not, aside from the few stylistic precedents already noted, himself a copyist. None of Sƣƣmpa's works were collected by the Frobenius expedition which visited Yeli in 1911 and amassed comprehensively (and likely under some compulsion); hence, he seemed not to have been active in the German colonial period.

On a return visit to Mapeo in the early years of this century, I was able to ask a member of one of the earlier generations of mission schoolboys, by then in his mid-seventies, whether he remembered Sƣƣmpa, and I was told Sƣƣmpa lived in a village outside Mapeo and that his children were both older and younger than my respondent. Supposing my informant was born around 1930, that would tie in nicely with Sƣƣmpa remaining active as a sculptor into the 1940s. The dates suggested Sƣƣmpa had probably been born

dans le corps ou la tête, éléments manquants, le plus souvent pieds ou jambes mutilés, bras manquants, crêtes endommagées ou absentes, socles abîmés, etc. Plus révélatrices encore, cependant, comme nous l'avons montré en détail en 2005, étaient les photographies conservées dans les archives de certains des marchands qui avaient amené ces figures en Europe (puis au-delà). Si l'on suppose que le don de Cullen de 1946, entré au musée de Lagos, était une œuvre relativement tardive de Sƣƣmpa, les autres figures conservées auraient alors connu au moins deux décennies d'utilisation et d'exposition aux intempéries avant d'être vendues à des intermédiaires.

- Une grande partie des dommages avait été restaurée ou camouflée. Ce travail allait du repatinage à des tentatives de dissimuler les pertes (dans un cas, en sculptant des orteils – ce qui n'était pas une pratique de Sƣƣmpa – à l'extrémité de pieds endommagés) ou au remplacement complet d'éléments manquants, le plus souvent des membres. Cela dit, compte tenu de la description faite par Cullen de la mutilation intentionnelle des figurines conservées à Yeli, nous ne pouvions exclure que certaines de ces restaurations aient réparé des amputations pratiquées alors que les figurines étaient encore en usage.
- Aucune des autres figures volumétriques attribuées aux Chamba des environs de Mapeo et de Yeli n'avait une provenance antérieure à celle des œuvres de Sƣƣmpa. Elles pouvaient avoir été influencées par Sƣƣmpa, mais, d'après les éléments dont nous disposons, l'influence n'avait pas joué dans l'autre sens. Sƣƣmpa a été copié mais, hormis les quelques précédents stylistiques déjà mentionnés, il n'était pas lui-même un imitateur. Aucune des œuvres de Sƣƣmpa n'a été recueillie par l'expédition Frobenius, qui visita Yeli en 1911 et y constitua une collection très complète (sans doute sous une certaine contrainte); il semble donc qu'il n'ait pas été actif pendant la période coloniale allemande.

Lors d'un nouveau séjour à Mapeo au début de ce siècle, j'ai pu demander à un membre de l'une des premières générations d'élèves des écoles missionnaires, alors âgé d'environ soixante-quinze ans, s'il se souvenait de Sƣƣmpa ; il me répondit que Sƣƣmpa vivait dans un village à l'extérieur de Mapeo et que ses enfants étaient à la fois plus âgés et plus jeunes que lui. En supposant que mon informateur soit né vers 1930, cela correspondrait parfaitement au fait que Sƣƣmpa soit resté actif comme sculpteur jusque dans les

in the closing decades of the nineteenth century. I previously speculated that his move from Yeli to Mapeo in search of a market for his sculptures may have been made possible by the demarcation of the Anglo-French border between the Mandated Territories of the former German Kamerun by the 1920s. On the basis of some newer evidence, it now appears that, if he did move, that move did not prevent him from continuing to supply sculptures to Yeli.

This point persuades me to add a final serendipitous connexion. Shortly before the pandemic lockdown, I had begun to collaborate with Tim Chappel, who had written to me in 2017 at the suggestion of John Picton, and with Klaus Piepel on a catalogue of Verre art. Verre were northern neighbours of the Mapeo Chamba and supplied them with metalworks (Chappel, Fardon and Piepel 2021). Tim had made a collection of the full range of Verre arts for the Jos Museum when he was an employee of the Federal Department of Antiquities, contemporary with John Picton. In the largest part, our catalogue was designed to preserve the notes and images from half a century earlier of which he had retained copies. But we also explored the collections made during the early colonial period, as well as subsequent activity in the art market, where Klaus as a collector had particular expertise. This collaboration had two upshots in relation to Sƣƣmpa's sculptures: one general, the other specific.

It had already become evident to Christine and me that Verre carvers had stepped in to fill whatever demand remained around the Mapeo for carvings with the demise of Chamba figure sculptors. We had not (and could not have, given the published record at a time before the transformative advents of digital photography and online catalogues) looked in further detail at the early colonial collections of Verre figures in wood. Put briefly, when compared to contemporary works from Chamba, Verre figures collected in the early twentieth century tended to be volumetric in form, though roughly executed and finished. If Sƣƣmpa had seen freestanding wooden figures, then these were likely to have been similar to those attributed to Verre and collected in the early twentieth century (now in museum collections). These figures either lacked, or had not aspired, to the quality of Sƣƣmpa's carving or to his ability to imbue his figures with motion. None of his successors emulated the knack he had of subtle flexing suggestive of dynamic movement, but the later Verre workshops, probably from the 1950s, did

années 1940. Ces dates suggèrent que Sƣƣmpa était probablement né dans les dernières décennies du XIX^e siècle. J'avais précédemment émis l'hypothèse que son installation de Yeli à Mapeo, à la recherche d'un marché pour ses sculptures, avait peut-être été rendue possible par la délimitation, dans les années 1920, de la frontière anglo-française entre les territoires sous mandat de l'ancien Kamerun allemand. Sur la base de nouveaux éléments, il semble désormais que, s'il s'est effectivement installé à Mapeo, cela ne l'ait pas empêché de continuer à fournir des sculptures à Yeli.

Ce point m'incite à ajouter un dernier lien fortuit. Peu avant le confinement dû à la pandémie, j'avais commencé à collaborer avec Tim Chappel, qui m'avait écrit en 2017 sur les conseils de John Picton, ainsi qu'avec Klaus Piepel, à la préparation d'un catalogue consacré à l'art des Verre. Les Verre étaient les voisins septentrionaux des Chamba de Mapeo et leur fournissaient des objets métalliques (Chappel, Fardon et Piepel 2021). Tim avait constitué, pour le musée de Jos, une collection couvrant l'ensemble des arts des Verre lorsqu'il travaillait au Département fédéral des antiquités, à l'époque de John Picton. Pour l'essentiel, notre catalogue visait à préserver les notes et les figures datant d'un demi-siècle plus tôt, dont il avait conservé des copies. Mais nous avons également étudié les collections constituées au début de la période coloniale, ainsi que l'activité ultérieure du marché de l'art, domaine dans lequel Klaus, en tant que collectionneur, possédait une expertise particulière. Cette collaboration eut deux retombées concernant les sculptures de Sƣƣmpa : l'une générale, l'autre spécifique.

Il était déjà apparu clairement à Christine et à moi que les sculpteurs verre avaient pris le relais pour répondre à la demande de sculptures qui subsistait dans la région de Mapeo après la disparition des sculpteurs de figures chamba. Nous n'avions pas (et n'aurions pas pu, compte tenu de l'état des publications avant l'avènement révolutionnaire de la photographie numérique et des catalogues en ligne) étudié plus en détail les collections de figures en bois verre constituées au début de la période coloniale. En bref, comparées aux œuvres chamba contemporaines, les figures verre recueillies au début du XX^e siècle avaient tendance à être volumétriques, bien que leur exécution et leur finition fussent assez grossières. Si Sƣƣmpa avait vu des figures en bois autonomes, celles-ci étaient probablement semblables à celles attribuées aux Verre et recueillies au début du XX^e siècle (aujourd'hui conservées dans des collections muséales). Ces figures étaient soit dépourvues de la

achieve a finer quality of carving and finish than their predecessors, even if their figures remained 'wooden' compared to Sƣƣmpa's.

The more particular outcome of the collaboration was that Tim had retained a typed copy of a covering letter to Kenneth Murray, who by 1943 had been instrumental in the foundation of the Nigerian Antiquities Service, precursor of the Nigerian Museum in Lagos. The letter accompanied extensive information on the items in Kevin Cullen's donation, including, in pride of place as first object listed, the double-figure statue by Sƣƣmpa. 'Notes on juju and other articles collected amongst Verre and Chamba tribes, Adamawa Province' was dated 8 August 1946, hence two years later than the 'Notes' I had seen in Mapeo.⁹ In case the Lagos original is lost, here is the entire entry.

qualité de sculpture de Sƣƣmpa et de sa capacité à insuffler le mouvement, soit n'y aspiraient pas. Aucun de ses successeurs n'a égalé son talent pour les subtiles inflexions qui suggèrent un mouvement dynamique, mais les ateliers verre plus tardifs, probablement à partir des années 1950, ont atteint une qualité de sculpture et de finition supérieure à celle de leurs prédécesseurs, même si leurs figures demeuraient « rigides » en comparaison de celles de Sƣƣmpa.

Le résultat le plus spécifique de cette collaboration fut que Tim avait conservé une copie dactylographiée d'une lettre d'accompagnement adressée à Kenneth Murray qui, dès 1943, avait joué un rôle déterminant dans la création du Service des antiquités du Nigeria, précurseur du Musée du Nigeria à Lagos. Cette lettre accompagnait une description détaillée des objets faisant partie du don de Kevin Cullen, au premier rang desquels figurait la statue à deux figures de Sƣƣmpa. Les « Notes sur le juju et autres objets collectés auprès des tribus verre et chamba de la province d'Adamawa » étaient datées du 8 août 1946, soit deux ans après les « Notes » que j'avais consultées à Mapeo.⁹ Au cas où l'original de Lagos aurait été perdu, en voici l'intégralité [traduite].

Wooden male and female figures 18" high, joined at base.

NATIVE NAME:

Ne-memi, or To-memi, - little man in Chamba.

PLACE OF ORIGIN:

Made at Yeli by Laikul branch of Chambas.

Yeli is on French side of international boundary.

Maker: Sompā. His line has monopoly of wooden images.

Principal Use: It has charge over small-pox. Will protect owner, and if owner wishes to inflict the disease on an enemy, he pricks the figures with a needle. Owner of this had just bought it from Yeli; not yet pricked, even as regards eyes, otherwise he would not buy it. Mark under eye is Chamba tribal mark.

In the Juju house at Yeli there is a number of these figures, each connected with a particular disease. They are variously contorted, some with one leg, or

Figurines masculines et féminines en bois de 18 pouces de haut, reliées à la base.

NOM INDIGÈNE :

Ne-memi, ou To-memi, « petit homme » en chamba.

LIEU D'ORIGINE :

Réalisées à Yeli par la branche Laikul des Chambas. Yeli se trouve du côté français de la frontière internationale.

Artisan : Sompā. Sa lignée détient le monopole de la fabrication des figurines en bois.

Usage principal : pouvoir sur la variole. Protège le propriétaire ; pour l'infliger à un ennemi, celui-ci pique les figures avec une aiguille. Figure tout juste achetée à Yeli ; pas encore piquée, même aux yeux, sinon il ne l'aurait pas achetée. La marque sous l'œil est la marque tribale des Chamba.

Dans la maison du Juju à Yeli, on trouve un certain nombre de ces figurines, chacune étant associée à une maladie particulière. Elles présentent des déformations diverses, certaines n'ayant qu'une

⁹ Header reference: 'Copy' Original in File B.22 pages 28-36. The typed copy was made on foolscap paper, common practice before photocopyers, and so the pagination will differ from the original if extant.

⁹ Header reference: 'Copy' Original in File B.22 pages 28-36. The typed copy was made on foolscap paper, common practice before photocopyers, and so the pagination will differ from the original if extant.

one arm, seemingly a deliberate attempt to achieve ugliness and horror. The Juju men can cause or prevent small-pox, dysentery, colds, hunger etc., by treating the corresponding figures with appropriate medicine and burying them. If a figure falls over of its own accord in the shrine, the particular disease belonging to it is due that year.

As far as I know, that is the principal use, its end, in Yeli. But the Chamba who buy it outside give it additional attributes, make a little household god of it. When it is consecrated, (before dawn, with anointing in oil mixed with red for the male, and oil mixed with black for the female) it can affect childbirth for good or ill. Fowl are sacrificed before it for a happy birth, a cock before the male, killed by cutting across the open mouth, blood being rubbed on the figure's forehead, a hen before the female, killed by being beaten against the ground. Blood and feathers stuck on the forehead and breast of female. Woman who looks on this image after its consecration must pay a fine of goats or suffer in child-birth.

Another attribute: will help man and woman to live in harmony.

Another: will discover male and female thieves when treated with appropriate medicine. Can cause small pox or/and stomach pains to catch thief, who then confesses.

Date of Making: Spring of 1946. Price: 12/-

Also called Nugga, because causes swelling and pains in stomach. Precise meaning of "nugga" unknown, but it is applied to several objects here described which cause, and prevent, stomach troubles. Can be "consecrated", "devoted", to either sickness.

Father Cullen's description is easily reconciled with my ethnographic description of Chamba cults, including *nogga*, which functioned identically even in the absence of figures as points of address. The modes of sacrifice appropriate to men and women, contrasting blood-shedding with blood-retention, are presented accurately. The deliberate damage or disfigurement of some figures chimes with the documented condition of many of them when first collected. If the dates on the

jambe ou un bras, ce qui semble être une tentative délibérée de les rendre laides et effrayantes. Les hommes du Juju peuvent provoquer ou prévenir la variole, la dysenterie, les rhumes, la faim, etc., en appliquant à la figurine correspondante le remède approprié, puis en l'enterrant. Si une figurine tombe d'elle-même dans le sanctuaire, la maladie qui lui est associée se manifestera cette année-là.

À ma connaissance, tel est son usage principal, sa finalité, à Yeli. Mais les Chamba qui l'achètent à l'extérieur lui attribuent des propriétés supplémentaires, en font un petit dieu domestique. Lorsqu'il est consacré (avant l'aube, par une onction d'huile mélangée à du rouge pour le mâle, et d'huile mélangée à du noir pour la femelle), il peut influencer l'accouchement pour le meilleur ou pour le pire. On y sacrifie des volailles pour une naissance heureuse : un coq pour la statue masculine, tué en lui tranchant la gorge alors que son bec est ouvert, son sang étant ensuite frotté sur le front de la statue ; une poule pour la statue féminine, tuée en la frappant contre le sol. Le sang et les plumes sont ensuite collés sur le front et la poitrine de la statue féminine. Toute femme qui regarde cette figure après sa consécration doit payer une amende en chèvres ou souffrir lors de l'accouchement.

Autre attribut : aide l'homme et la femme à vivre en harmonie.

Autre attribut : permet de démasquer les voleurs, hommes et femmes, lorsqu'on lui applique le remède approprié. Peut provoquer la variole et/ou des douleurs d'estomac chez le voleur, qui finit alors par avouer.

Date de fabrication : printemps 1946. Prix : 12/-

Également appelé « Nugga », car il provoque des gonflements et des douleurs à l'estomac. La signification précise du terme « nugga » est inconnue, mais il est appliqué à plusieurs objets décrits ici qui provoquent et préviennent les troubles gastriques. Il peut être « consacré » ou « dédié » à l'une ou l'autre de ces affections.

La description du père Cullen concorde aisément avec ma description ethnographique des cultes chamba, y compris du *nogga*, qui fonctionnaient de manière identique même en l'absence de figures servant de points d'adresse. Les modes de sacrifice propres aux hommes et aux femmes, opposant l'effusion du sang à sa rétention, sont décrits avec précision. L'endommagement, ou la défiguration délibérée, de

documents were accurate, then the statue that Cullen sketched in 1944 could not have been the same as the one he donated in 1946, suggesting Sƣƣmpa may have been prolific around this period. The purchase price of 12/- (12 shillings, then twenty to the pound sterling) was substantial in its day. The same sum was paid for a mask (not carved by Sƣƣmpa); and an ornate ceremonial hoe cast in brass by Verre was only a little more expensive at 14/-. Later Cullen comments that no 'white man ever got these things except a German about 1910 ... He took them by force'. A memory perhaps of the passage of Frobenius's expedition?

As I remarked in opening, while these connexions were serendipitous, had Malachi Cullen not left notes at the Mapeo Mission and bought a figure that found its way to the Lagos Museum, or Arnold Rubin and Christine Stelzig not separately asked me to write catalogue entries on Chamba figures, or John Picton not retained photographic slides of the figure Cullen donated, or Tim Chappel not stored his notes in the attic for half a century ... or ... or ... then the visitation from Serendip would have had nothing to work its charms upon.¹⁰

certaines figures correspond à l'état documenté de bon nombre d'entre elles lors de leur première collecte. Si les dates figurant sur les documents sont exactes, la statue que Cullen a esquissée en 1944 ne pouvait être la même que celle qu'il a donnée en 1946, ce qui laisse penser que Sƣƣmpa était peut-être particulièrement prolifique à cette époque. Le prix d'achat de 12/- (12 shillings, à une époque où la livre sterling valait vingt shillings) était considérable. La même somme avait été payée pour un masque (non sculpté par Sƣƣmpa) ; une houe cérémonielle ornée, coulée en laiton par les Verre, ne coûtait qu'un peu plus cher, 14/-. Plus loin, Cullen remarque qu'« aucun homme blanc n'a jamais obtenu ces objets, sauf un Allemand vers 1910... Il les a pris de force. » Le souvenir, peut-être, du passage de l'expédition de Frobenius ?

Comme je l'ai indiqué en ouverture, si ces liens relevaient bien de la sérendipité, si Malachi Cullen n'avait pas laissé de notes à la mission de Mapeo ni acheté une figure qui trouva ensuite sa place au musée de Lagos, si Arnold Rubin et Christine Stelzig ne m'avaient pas demandé séparément de rédiger des notices de catalogue sur les figures chamba, si John Picton n'avait pas conservé des diapositives de la figure donnée par Cullen, si Tim Chappel n'avait pas conservé ses notes dans son grenier pendant un demi-siècle... ou... ou... alors la visite de Serendip n'aurait rien eu sur quoi exercer ses charmes.¹⁰

References

- Berns, Marla C., Richard Fardon and Sidney Littlefield Kasfir (eds) (2011) *Central Nigeria Unmasked: arts of the Benue River Valley*, Los Angeles: Fowler Museum at UCLA.
- Boyd, Raymond and Isa Sa'ad (2010) *A Chamba-English Dictionary*, Lagos: Malthouse Press Ltd.
- Chappel, Tim, Richard Fardon and Klaus Piepel (2021) *Surviving Works: context in Verre arts*. Special Issue of *Vestiges: traces of record* 7(2). <https://www.vestiges-journal.info/2021/Verre/>
- Cullen, Kevin Malachi OAD (1944) 'Notes on the Mapeo Chambas, Origin, Custom, Juju', Mapeo Mission (later Yola Bishopric)
- Cullen, Kevin Malachi OAD (1946) Letter to Kenneth Murray with 'Notes on juju and other articles collected amongst Verre and Chamba tribes, Adamawa Province', sent 8 August from Catholic Mission, Yola.
- Cullen, Kevin Malachi Osa (2001) *Make Them Love You*, Dublin: Veritas Publications.
- Fardon Richard (1990) *Between God, the Dead and the Wild: Chamba interpretations of ritual and religion*, Edinburgh: Edinburgh University Press for the International African Institute.
- Fardon, Richard (2007) *Fusions: masquerades and thought style east of the Niger-Benue confluence, West Africa*, London: Afriscopes, Saffron Press.
- Fardon, Richard and Christine Stelzig (2005) *Column to Volume: formal innovation in Chamba statuary*, London: Afriscopes, Saffron Press.
- Nissen, Margaret 1966 *An African Church is Born. The story of the Adamawa and Central Sardauna Provinces in Nigeria*, Viby: Purups Grafiske Hus.
- Schweizer, Heinrich (2015) *Visions of Grace: 100 African masterpieces from the collection of Daniel and Marian Malcolm*, Milan: 5 Continents.

¹⁰ Serendip being an early name for Sri Lanka from which Horace Walpole coined serendipity, or happy accident.

¹⁰ Serendip est l'un des anciens noms du Sri Lanka, d'où Horace Walpole a tiré le terme « serendipity », c'est-à-dire « heureux hasard ».

IV.1

Double forked Figure, Chamba, Nigeria

By the artist Sƣƣmpa

H. 60 cm; Wood

Provenance :

Acquired in Fumban (Cameroon) by
Philippe Guimiot, 1968

Jacques Blanckaert, Brussels, early 1970s

Hélène & Philippe Leloup collection, Paris,
circa 1980

Private collection

Publications :

Crédit communal de Belgique, *Art ancien du Zaïre. Chefs-d'œuvre de l'ethnie Hemba*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1977, p. 100, n° 63

Jacques Kerchache, Jean-Louis Paudrat & Lucien Stéphan, *L'Art africain*, Paris, Citadelles, 1988, n° 520

Arts d'Afrique Noire, n° 81, 1992, p. 39

Richard Fardon & Christine Stelzig, *Column to Volume. Formal Innovation in Chamba Statuary*, London, Saffron, 2005, p. 33, n° 2





IV.2

Double Figure, Chamba, Nigeria

By the artist Sƣƣmpa

H. 48 cm; Wood

Provenance :

Acquired in Fumban (Cameroon) by Alain Dufour,
circa 1970

Lucien Van de Velde, Antwerp, circa 1970

Emile Deletaille, 1990, Brussels

Claus Schmidt-Luprian, Munich, 1990

Publications :

Toos van Kooten & Gerard van den Heuvel (éds.),
*Sculptuur uit Afrika en Oceanië / Sculpture from
Africa and Oceania*, Otterlo, Rijksmuseum
Kröller-Müller, 1990, p. 114, n° 43

Richard Fardon & Christine Stelzig, *Column to
Volume. Formal Innovation in Chamba Statuary*,
London, Saffron, 2005, p. 41, n° 3g





IV.3

Double Figure, Chamba, Nigeria

By the artist Sƣƣmpa

H. 49 cm; Wood

Provenance :

Acquired in Fumban (Cameroon) by
Philippe Guimiot, 1968

J.J. Klejman, New York

Private Collection, USA, 1971

Private Collection, courtesy Entwistle Paris

Publication :

Richard Fardon & Christine Stelzig, *Column to Volume. Formal Innovation in Chamba Statuary*,
London, Saffron, 2005, p. 36, n° 3h





IV.4

Double Figure, Chamba, Nigeria

By the artist Sƣƣmpa

H. 58 cm; Wood

Provenance :

Acquired in Jalingo (Nigeria) by Pierre Darteville in 1968

Jacques Deprince

Jacques Blanckaert, Brussels

Hélène and Philippe Leloup collection, Paris, 1988

Wally and Udo Horstmann, Zug, 1990s

Publications :

Marie-Louise Bastin, *Introduction aux arts de l'Afrique noire*, Arnouville, Arts d'Afrique Noire, 1984, p. 222, n° 219

Luc de Heusch et al., *Utotombo. Kunst uit Zwart-Afrika in Belgisch privé-bezit*, catalogue d'exposition, Bruxelles, 1988, p. 186, n° 130

Meisterwerke afrikanischer Plastik aus Schweizer Privatbesitz, catalogue d'exposition, Zug, Kunsthaus Zug, Wiese Verlag, 1995, p. 51, n° 37

Arts of Africa. 7000 ans d'art africain, catalogue d'exposition, Monaco, Skira, 2005, p. 321, n° 30c

Richard Fardon & Christine Stelzig, *Column to Volume. Formal Innovation in Chamba Statuary*, Londres, Saffron Books, 2005, p. 36, n° 3b ; p. 102, n° 17b ; p. 106, n° 17ab

Ezio Bassani (dir.), *Maestri di arte africana. Forme e stili. Ottantaquattro sculture dalla collezione Horstmann / Masters of African Art. Forms and Styles. Eighty-four Sculptures from the Horstmann Collection*, Mendrisio, Museo d'Arte, 2007, p. 63, n° 20

Peter Junge & Dietrich Wildung (dirs.), *5000 Jahre Afrika-Ägypten-Afrika / 5000 Years Africa-Egypt-Africa. W. and U. Horstmann Collection and Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin, SMB / Kettler, 2008, p. 112

Femmes dans les arts d'Afrique, catalogue d'exposition, Paris, Musée Dapper, 2008, p. 176

Claudia Zevi & Gigi Pezzoli (dirs.), *Africa. La Terra degli Spiriti*, Milan, 24 ORE Cultura, 2015, p. 82





IV.5

Double Figure, Chamba, Nigeria

By the artist Sƣƣmpa

H. 47 cm; Wood

Provenance :

Acquired in Fumban (Cameroon) by Alain Dufour,
circa 1970

Alain & Rosemarie Dufour Collection

Publications :

Jacques Kerchache, Jean-Louis Paudrat & Lucien
Stéphan, *L'Art africain*, Paris, Citadelles, 1988,
n° 519

Richard Fardon & Christine Stelzig, *Column to
Volume. Formal Innovation in Chamba Statuary*,
London, Saffron, 2005, p. 37, n° 3c





IV.6

Double Figure, Chamba, Nigeria

By the artist Sƣƣmpa

H. 48 cm; Wood

Provenance :

Pierre Dartevelle, 1960s

Jean Willy Mestach, Brussels, late 1960s

Michel Vandenkerckhove Collection, Brussels

Publications :

Gérald Berjonneau, Jean-Louis Sonnery, Bernard de Grunne, Robert Farris Thompson, Pierre Harter, Dominique Lacroze, *Rediscovered Masterpieces of African Art*, Boulogne, Art 135, 1987 ; *Chefs-d'œuvre inédits de l'Afrique noire*, Paris, Bordas / Fondation Dapper, 1987 ; *Onbekende meesterwerken uit zwart Afrika*, Tiel, Lannoo, 1987, fig. 198

Evan M. Maurer, *The Intelligence of Forms. An Artist Collects African Art*, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, 1991, p. 73, fig. 45

Pierre Sterckx et al., *Les premiers et les derniers*, Bruxelles, Centre Wallonie-Bruxelles / CRAC, 2000, p. 32

Richard Fardon & Christine Stelzig, *Column to Volume. Formal Innovation in Chamba Statuary*, London, Saffron, 2005, p. 39, n° 3e, pp. 105-106, n° 17a & b, pp. 108-109, n°18c-g

Willy Mestach, *L'Intelligence des Formes*, Bruxelles, Tribal Arts, 2007, p. 106, cat. 027

Valérie Dartevelle, Valentine Plisnier, *Pierre Dartevelle et les Arts Premiers. Mémoire et Continuité*, vol. I, Milan, 5 Continents Editions, 2021, p. 54, fig. 9

Constantine Petridis et al., *The Language of Beauty in African Art*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 2022, p. 231, n° 199

Didier Claes, ed., *Passion partagée. Anne et Michel Vandenkerckhove. Une collection du XXI^e siècle*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2023, p. 55, fig.22





IV.7

Male figure, Chamba, Nigeria

By the artist Sọqmpa

H. 52 cm; Wood

Provenance :

Acquired in Fumban (Cameroon) by Alain Dufour

Lucien Van de Velde Collection, Antwerp, 1970

Publications :

Crédit communal de Belgique, *Art ancien du Zaïre. Chefs-d'œuvre de l'ethnie Hemba*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1977, p. 99, n° 62

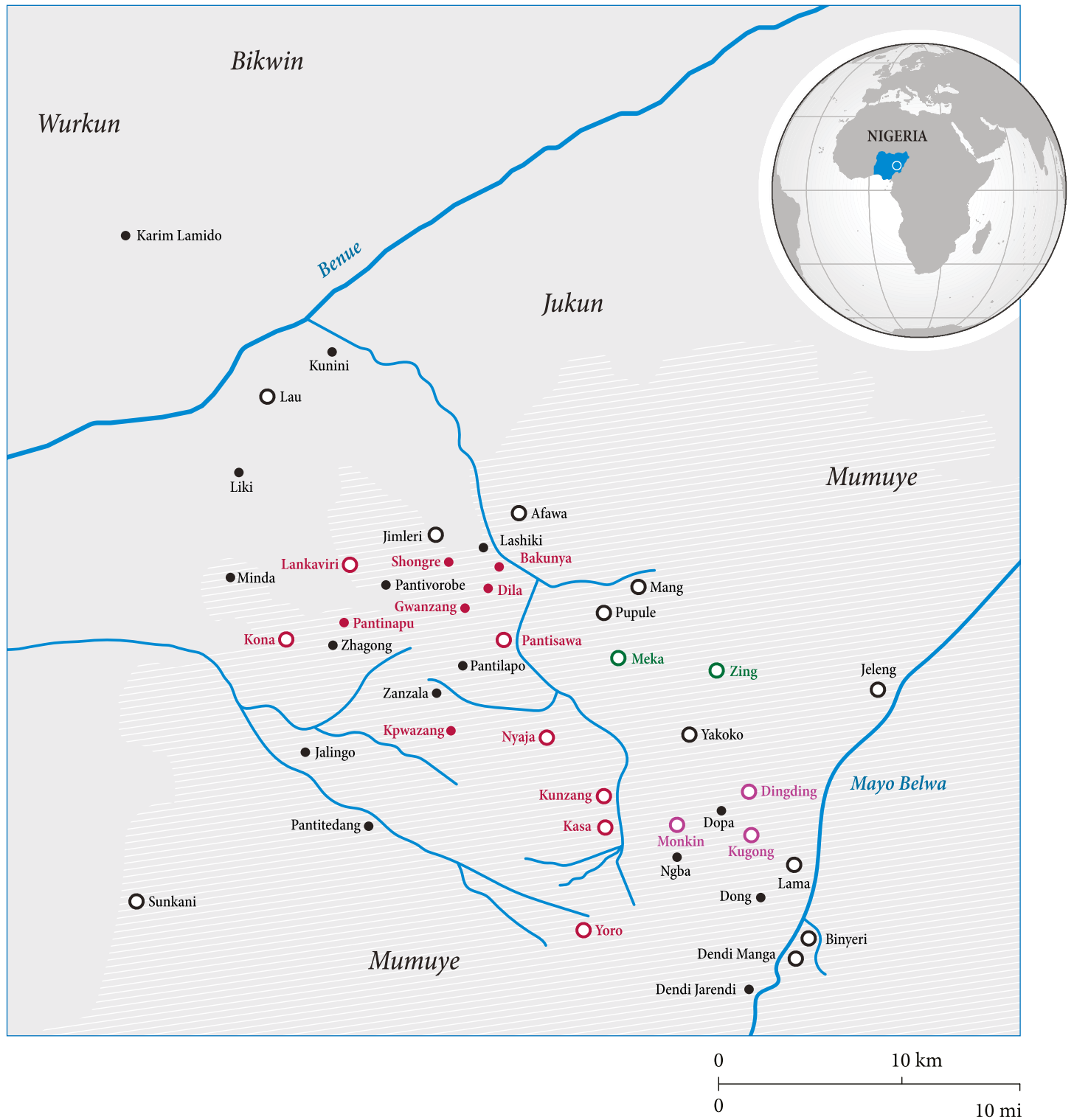
Jacques Kerchache, Jean-Louis Paudrat & Lucien Stéphan, *L'Art africain*, Paris, Citadelles, 1988, n° 518

Richard Fardon & Christine Stelzig, *Column to Volume. Formal Innovation in Chamba Statuary*, London, Saffron, 2005, p. 28, n° 1b, p. 107, n° 18a-b



MUMUYE

Nigeria



Map of the Mumuye region adapted from Strybol, 2018, p. 138.

In color, villages of identified sculptors.

In red Kpugbong group, in green Zing group and in purple Monkin group.

Le Maître de Tara, artiste Mumuye

par Bernard de Grunne

Au Nigeria, l'incroyable richesse formelle et la profondeur historique des arts de cour des cultures Nok, Ife, Owo, Benin et Yoruba ainsi que la très grande imagination plastique des nombreux styles de l'est nigérien, Afo, Jukun, Mboye, Mumuye, Wurkum, Oron ont été un champ fertile pour l'identification de nombreuses « mains ».¹

Les peuples mumuye sont une communauté agricole d'environ 400.000 individus vivant dans le nord-est du Nigeria, autour des collines plutôt arides et rocheuses au sud de la rivière Bénoué, entre les villes de Jalingo et Zinna, dans l'État de Gongola.² Ces sept groupes parlent une langue commune, reconnaissent une origine commune et attribuent leur autorité au maître de la pluie du village de Yoro, l'autorité religieuse suprême des sept groupes mumuye.

Il existe très peu d'informations sur leurs origines. L'explorateur allemand Heinrich Barth a été le premier Européen à mentionner les Mumuye sous le métonyme *Momoyëentschi* en traversant leur territoire en 1852.³ En 1892, à l'aide d'armes fournies par le lieutenant français Louis-Antoine Mizon, les Mumuye ont aidé les Jukun à défendre Kona, qui était assiégée par les Peuls.⁴ Quelques voyageurs anglais se sont aventurés sur le territoire des Mumuye vers 1902, mais leur région était considérée comme « instable »⁵ jusqu'en 1925-30. En raison de la difficulté d'accès à leur territoire, les Mumuye sont restés assez isolés jusqu'en 1950.

Tara Master, a Mumuye Artist

by Bernard de Grunne

In Nigeria, the incredible formal richness and historical depth of the court arts of the Nok, Ife, Owo, Benin, and Yoruba cultures, as well as the extraordinary artistic imagination of the many styles from eastern Nigeria—Afo, Jukun, Mboye, Mumuye, Wurkum, and Oron—have provided fertile ground for identifying numerous “artistic hands.”¹

The Mumuye people are an agricultural community of approximately 400,000 individuals living in northeastern Nigeria, around the rather arid and rocky hills south of the Benue River, between the towns of Jalingo and Zinna, in Gongola State.² These seven groups speak a common language, share a common origin, and attribute their authority to the rain master of the village of Yoro, the supreme religious authority of the seven Mumuye groups.

Very little information exists about their origins. The German explorer Heinrich Barth was the first European to mention the Mumuye under the metonym *Momoyëentschi* while crossing their territory in 1852.³ In 1892, with weapons supplied by French Lieutenant Louis-Antoine Mizon, the Mumuye helped the Jukun defend Kona, which was under siege by the Fulani.⁴ A few English travelers ventured into Mumuye territory around 1902, but the region was considered “unstable”⁵ until 1925–30. Due to the difficulty of accessing their territory, the Mumuye remained fairly isolated until 1950.

¹ Jacques Kerchache, “Les arts premiers de l'est nigérien”, in *Connaissance des arts*, n° 285, novembre 1975, pp. 67-71

² Charles Kingsley Meek, « The Mumuye and neighbouring tribes », in: *Tribal Studies in Northern Nigeria*, London, Kegan Paul, 1931, p. 446 ; Philip Fry, « Essai sur la Statuaire Mumuye », in: *Objets et Mondes*, Paris, Musée de l'Homme, tome X, fasc. 1, 1970, p. 8 ; Jan Strybol, *L'Art et le Sacré en Pays Mumuye*, Oostkamp, Stichting Kunstboek, 2018, p. 6

³ Heinrich Barth, *Reisen und Entdeckungen in Nord- und Central-Afrika*, Zweiter Band, Gotha, Justus Perthes, 1857, p. 617 ; Jan Strybol, *op. cit.*, 2018, p. 7

⁴ Jan Strybol, « Les Mumuye », in: *Arts du Nigeria*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 235 ; Jan Strybol, *op. cit.*, 2018 ; J. M. Freemantle, *Gazetteer of Muri Province*, London, Waterlow and Sons, 1922, pp. 6 et 15-16

⁵ Jan Strybol, *op. cit.*, 2018, p. 7

L'historien de l'art américain Arnold Rubin, qui entreprit des recherches sur le terrain en 1964-65 et à nouveau en 1970-71, fut le premier chercheur à identifier avec précision les styles mumuye grâce à ses enquêtes et aux photographies prises *in situ*.⁶ Grâce au travail de longue haleine de Marla Berns, Richard Fardon et Sidney Littlefield Kasfir, ses recherches, ainsi que celles menées par Berns auprès des Mumuye, furent réunies et publiées dans le catalogue de référence *Central Nigeria Unmasked. Arts of the Benue River Valley*, paru en 2011.⁷ Les historiens de l'art belges Albert Maesen et Jan Strybol ont effectué des travaux de terrain chez les Mumuye, le premier en tant que directeur de l'expédition de la vallée de la rivière Bénoué en 1970 et 1972. Frank Herreman et Constantine Petridis, également historiens de l'art diplômés de l'Université de Gand, ont publié en 2016 un ouvrage de référence sur la statuaire mumuye couvrant tous les aspects majeurs de l'étude de ce style unique.

Selon les informateurs de l'ethnologue Mette Bovin, première chercheuse à avoir mené des enquêtes de terrain chez les Mumuye, ces figures, appelées *janari* (« figure parlante »), étaient souvent plantées par paires dans le sol, à l'intérieur ou à l'extérieur d'une hutte. Elles servaient notamment à identifier les voleurs et autres criminels en enduisant la bouche des statues du suc de plantes aux propriétés curatives. En plaçant dans la perforation des narines une petite « flûte d'escargot », constituée de deux disques circulaires percés en leur centre et assemblés à l'aide d'une substance noire, le propriétaire soufflait dans cet instrument afin de faire parler ou siffler la figure.⁸

Les statues étaient exposées de manière publique comme on peut le voir sur deux photos prises sur le terrain par Jan Strybol en 1971 (Ill. 1). Ces sculptures et les cultes auxquels elles participaient avaient des objectifs très variés : funérailles, rétablissement de la paix, prévention des épidémies, punition des déviants sociaux (voleurs, enfants irrespectueux, épouses intraitables).⁹ Herreman conclut qu'il est impossible de déduire une fonction particulière à partir du style d'une figure ou de caractéristiques iconographiques spécifiques, car la même statue était souvent utilisée dans des contextes ou des buts variés.¹⁰

The American art historian Arnold Rubin, who conducted field research in 1964–65 and again in 1970–71, was the first scholar to accurately identify the Mumuye styles through his investigations and photographs taken *in situ*.⁶ Thanks to the long-term efforts of Marla Berns, Richard Fardon, and Sidney Littlefield Kasfir, their research—along with Berns's fieldwork among the Mumuye—was compiled and published in the reference catalog **Central Nigeria Unmasked: Arts of the Benue River Valley**, released in 2011.⁷ Belgian art historians Albert Maesen and Jan Strybol conducted fieldwork among the Mumuye, the former as director of the Benue River Valley expedition in 1970 and 1972. Frank Herreman and Constantine Petridis, also art historians who graduated from Ghent University, published a reference work on Mumuye statuary in 2016 covering all major aspects of the study of this unique style.

According to informants of ethnologist Mette Bovin—the first researcher to conduct fieldwork among the Mumuye—these figures, called *janari* (“speaking figure”), were often set upright in pairs in the ground, either inside or outside a hut. They were used, in particular, to identify thieves and other criminals by coating the statues' mouths with the sap of plants possessing curative properties. By placing a small “snail flute”—consisting of two circular discs pierced in the center and joined together with a black substance—into the perforations of the nostrils, the owner would blow into this instrument to make the figure speak or whistle.⁸

The statues were displayed in public, as can be seen in two photographs taken in the field by Jan Strybol in 1971 (Ill. 1). These sculptures and the rituals in which they were used served a wide variety of purposes: funerals, restoring peace, preventing epidemics, and punishing social deviants (thieves, disrespectful children, and unruly wives).⁹ Herreman concludes that it is impossible to deduce a specific function based on a figure's style or specific iconographic characteristics, since the same statue was often used in various contexts or for various purposes.¹⁰

⁶ Arnold Rubin, « Catalogue entry Mumuye », in: Susan Vogel, *For Spirits and Kings. African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1981, p. 155 ; Marla C. Berns, Richard Fardon & Sidney Littlefield Kasfir, *Central Nigeria Unmasked. Arts of the Benue River Valley*, Los Angeles, Fowler Museum at UCLA, 2011, p. 247

⁷ Marla C. Berns, Richard Fardon & Sidney Littlefield Kasfir, *op. cit.*, 2011

⁸ Mette Bovin, in: Marla C. Berns, Richard Fardon & Sidney Littlefield Kasfir, *op. cit.*, 2011, p. 379

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Frank Herreman, *De wenteling om de aslijn: Mumuye-beeldhouwwerken uit Nigeria*, Waasmunster, Galerij van de Akademie, 1985, p. 10



Ill. 1 - Devin mumuye à l'œuvre (gauche) et Guérisseuse tenant une statue, près du village de Kona (droite). / Mumuye diviner at work (left) and female healer holding a statue, near the village of Kona (right).

Photo : Jan Strybol, 1971, in Jan Strybol, *L'Art et le Sacré en pays Mumuye*, Stichting Kunstboek, 2018, fig. 13 & 15

Les statues sont commandées à un sculpteur ayant lui-même acquis son savoir-faire auprès d'un maître, dans le cadre d'un apprentissage rémunéré. Souvent également forgeron ou tisserand, le sculpteur ne bénéficie pas d'un statut particulier au sein de la communauté.

The statues are commissioned from a sculptor who has himself acquired his skills from a master through a paid apprenticeship. Often also a blacksmith or weaver, the sculptor does not enjoy any special status within the community.

Sur les styles et l'iconographie des Mumuye

Les statues mumuye mesurent généralement entre 30 et 170 cm de hauteur, la majorité se situant toutefois entre 70 et 90 cm. L'ouverture de la composition, qui dégage les bras et les jambes de la masse centrale, confère à ces sculptures une remarquable tridimensionnalité, tandis que les bras aplatis prolongent visuellement les courbes du torse et créent une impression de mouvement fluide.

Malgré leur grande diversité formelle, les différents styles mumuye reposent sur quelques principes fondamentaux : un long corps traité comme une colonne centrale avec des bras aplatis enveloppant l'espace ajouré autour du torse, des jambes massives formant une sorte de pont, une petite tête — l'élément le plus variable de la composition — et différents types de coiffures.

On the Styles and Iconography of the Mumuye

Mumuye statues generally measure between 30 and 170 cm in height, though the majority range from 70 to 90 cm. The open composition, which sets the arms and legs apart from the central mass, gives these sculptures a remarkable three-dimensional quality, while the flattened arms visually extend the curves of the torso and create an impression of fluid movement.

Despite their great formal diversity, the various Mumuye styles are based on a few fundamental principles: a long body treated as a central column with flattened arms enveloping the open space around the torso, massive legs forming a sort of bridge, a small head—the most variable element of the composition—and different types of headdresses.

Le style le plus caractéristique de la statuaire mumuye est le « style trapu » (*thickset* ou *stocky style*) défini par Richard Fardon.¹¹ Il peut être considéré comme le style mumuye canonique. Il se distingue par un torse allongé reposant sur des jambes courtes et puissantes aux contours parfois dentelés en zigzag. Parmi les principaux éléments de variation stylistique figurent les coiffures, qui peuvent prendre la forme d'une calotte en casque, parfois rehaussée d'une crête sagittale, de longues extensions latérales, ou encore de larges oreilles ajourées participant à l'architecture générale de la sculpture.

Autour de ce modèle, les sculpteurs mumuye ont développé d'innombrables variations, jouant avec l'allongement des proportions et la stylisation des volumes tout en conservant les principes fondamentaux de la composition.

Les jambes crantées et les bras anguleux semblent concentrer une énergie contenue, donnant à ces figures une impression de vigilance permanente et de mouvement potentiel. Mette Bovin a suggéré un lien symbolique entre la forme dentelée des jambes et l'éclair, comparable à celui de deux baguettes de fer faiseuses de pluie utilisées par les prêtres mumuye. Cette référence constituerait une allusion métonymique aux esprits qui habitent ces statues, prêts à agir à la vitesse de l'éclair. Selon elle, ces figures sont sculptées pour être alertes et prêtes à voler au secours de leurs propriétaires.¹² Plusieurs statues présentent également des cercles de kaolin blanc autour des yeux. Ce traitement accentue l'intensité du regard et renvoie à des facultés de clairvoyance permettant de percevoir ce qui demeure caché aux hommes ordinaires, notamment la vérité des accusations portées contre eux.

Artistes Mumuye

On a une chance inouïe de connaître les noms de trente-neuf sculpteurs mumuye. Cela fait du style mumuye le deuxième plus grand groupe tribal avec autant de noms individuels. De tous les styles artistiques traditionnels subsahariens, seuls les Yoruba sont plus nombreux avec une liste de quatre-vingts noms.¹³

The most characteristic style of Mumuye statuary is the “*thickset* or *stocky style*” defined by Richard Fardon.¹¹ It can be considered the canonical Mumuye style. It is distinguished by an elongated torso resting on short, powerful legs with contours that are sometimes jagged in a zigzag pattern. Among the main elements of stylistic variation are the hairstyles, which can take the form of a helmet-like cap, sometimes enhanced by a sagittal crest, long lateral extensions, or even large, openwork ears that contribute to the sculpture's overall architecture.

Based on this model, Mumuye sculptors have developed countless variations, playing with elongated proportions and stylized volumes while preserving the fundamental principles of composition.

The serrated legs and angular arms seem to convey a sense of restrained energy, giving these figures an impression of constant vigilance and potential movement. Mette Bovin has suggested a symbolic link between the serrated shape of the legs and lightning, comparable to that of the two iron rain-making rods used by Mumuye priests. This reference is thought to be a metonymic allusion to the spirits inhabiting these statues, ready to act with lightning speed. According to her, these figures are carved to be alert and ready to come to the aid of their owners.¹² Several statues also feature circles of white kaolin around the eyes. This treatment accentuates the intensity of the gaze and alludes to clairvoyant abilities that allow them to perceive what remains hidden from ordinary people—particularly the truth of the accusations leveled against them.

Mumuye Artists

We are fortunate to know the names of thirty-nine Mumuye sculptors. This makes the Mumuye style the second-largest tribal group in terms of the number of individual names. Of all traditional sub-Saharan artistic styles, only the Yoruba have more, with a list of eighty names.¹³

11 Bernard de Grunne, *Mains de maîtres. À la recherche des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, Espace culturel BBL, 2001, pp. 85-86 ; Frank Herreman et Constantine Petridis, *op. cit.*, 2016, p. 50 ; Marla C. Berns, Richard Fardon & Sidney Littlefield Kasfir, *op. cit.*, 2011, p. 258

12 Mette Bovin, in: Marla C. Berns, Richard Fardon & Sidney Littlefield Kasfir, *op. cit.*, 2011, pp. 38 et 382

13 Bernard de Grunne, *op. cit.*, 2001, pp. 263-265

Le premier sculpteur mumuye dont le nom fut documenté est Musa Dafe, identifié par Mette Bovin en 1964. Déjà âgé à cette époque, celui-ci sculptait des figures relativement rigides caractérisées par de larges oreilles pendantes et une coiffure en crête ornée de rangées de lignes incisées rehaussées de kaolin.¹⁴

Les enquêtes de terrain menées par Arnold Rubin dans les années 1960 et 1970 constituèrent une étape décisive dans l'étude de la sculpture mumuye. En documentant des œuvres *in situ* et en rencontrant directement leurs auteurs, Rubin fut en mesure d'identifier plusieurs sculpteurs, parmi lesquels Nyavo, Kwenza et Malika. Leurs œuvres témoignent de l'existence de traditions d'atelier et d'influences réciproques, certains motifs distinctifs — tels que les grandes oreilles évasées associées à Nyavo¹⁵ — ayant été repris par plusieurs sculpteurs d'ateliers de la région de Pantisawa.

Lors de l'expédition de la vallée de la Bénoué menée entre 1970 et 1972, le professeur Albert Maesen photographia également plusieurs artistes mumuye, dont Koni et Telezentinya. L'historien de l'art Jan Strybol, qui participa à cette mission puis effectua plusieurs séjours ultérieurs parmi les Mumuye, publia en 2018 une liste¹⁶ de trente-neuf artistes identifiés entre 1970 et 1993¹⁷, qui comprend également les noms de neuf sculpteurs déjà identifiés par Rubin lors de ses deux voyages et publiés en 2011 par Berns et Fardon. Les recherches de Strybol permirent également d'identifier des personnalités artistiques particulièrement originales, parmi lesquelles Kura, dont les œuvres se distinguent par une approche plus abstraite et géométrique de la figure humaine, tandis que plusieurs ateliers anonymes explorèrent des solutions formelles originales dans le traitement des coiffures, des bras et des proportions du corps. Cette diversité stylistique témoigne de la remarquable richesse de la tradition sculpturale mumuye.

The first Mumuye sculptor whose name was documented was Musa Dafe, identified by Mette Bovin in 1964. Already elderly at the time, he carved relatively rigid figures characterized by large, drooping ears and a crested hairstyle adorned with rows of incised lines highlighted with kaolin.¹⁴

The field surveys conducted by Arnold Rubin in the 1960s and 1970s marked a decisive milestone in the study of Mumuye sculpture. By documenting works *in situ* and meeting their creators directly, Rubin was able to identify several sculptors, including Nyavo, Kwenza, and Malika. Their works attest to the existence of workshop traditions and reciprocal influences, with certain distinctive motifs—such as the large, flared ears associated with Nyavo¹⁵—having been adopted by several sculptors from workshops in the Pantisawa region.

During the Bénoué Valley expedition conducted between 1970 and 1972, Professor Albert Maesen also photographed several Mumuye artists, including Koni and Telezentinya. Art historian Jan Strybol, who participated in this mission and subsequently made several visits among the Mumuye, published in 2018 a list¹⁶ of thirty-nine artists identified between 1970 and 1993¹⁷, which also includes the names of nine sculptors previously identified by Rubin during his two trips and published in 2011 by Berns and Fardon. Strybol's research further enabled the identification of particularly original artistic personalities, including Kura, whose works are distinguished by a more abstract and geometric approach to the human figure, while several anonymous workshops explored original formal solutions in their treatment of hairstyles, arms, and body proportions. This stylistic diversity attests to the remarkable richness of the Mumuye sculptural tradition.

¹⁴ Mette Bovin, *op. cit.*, 2011, fig. 11:18, p. 380

¹⁵ Marla C. Berns, Richard Fardon & Sidney Littlefield Kasfir, *op. cit.*, 2011, p. 251

¹⁶ Voir liste p. 116

¹⁷ Jan Strybol, *op. cit.*, 2018, p. 139. Jan Strybol était un étudiant en histoire de l'art du professeur Albert Maesen qui a consacré son mémoire de maîtrise aux récipients en céramique du Tchad. Il a accompagné Maesen, en compagnie du géologue Jan Moeyersons et de l'archéologue Johnny De Meulemeester, lors de l'expédition multidisciplinaire dans la vallée de la Bénoué (1970-1972). Il a effectué trois séjours chez les Mumuye : le premier, qui fut aussi le plus long, dura environ sept mois en 1970 dans le cadre de l'expédition sur le fleuve Bénoué ; un deuxième séjour de quelques semaines avec son épouse en 1973 ; et un très court séjour de quelques jours en 1993. Il est ensuite devenu bibliothécaire en chef aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Communication personnelle, 12 janvier 2023

¹⁷ Jan Strybol, *op. cit.*, 2018, p. 139. Jan Strybol was an art history student of Professor Albert Maesen who wrote his master's thesis on ceramic vessels from Chad. He accompanied Maesen, along with geologist Jan Moeyersons and archaeologist Johnny De Meulemeester, during the multidisciplinary Benue Valley Expedition (1970-72). He made three trips among the Mumuye: the first and longest, lasting about seven months, in 1970 during the Benue River expedition; a second trip lasting a few weeks with his wife in 1973; and a very short trip of a few days in 1993. He later became the chief librarian at the Royal Museums of Art and History in Brussels. Personal communication, January 12, 2023

Les recherches de terrain ont ainsi permis d'identifier plusieurs sculpteurs et ateliers actifs dans différentes régions du pays mumuye, une situation relativement rare dans l'étude de la sculpture africaine traditionnelle.¹⁸ Ces enquêtes ont mis en lumière l'existence de réseaux d'influences, de traditions d'atelier et de processus de transmission stylistique, certains motifs ayant été repris, adaptés et développés par plusieurs sculpteurs au sein de la société mumuye. Cette documentation exceptionnelle permet ainsi d'aborder la statuaire mumuye non plus comme une production anonyme, mais comme l'œuvre de véritables personnalités artistiques.

Field research has thus led to the identification of several sculptors and workshops active in different regions of Mumuye country—a situation that is relatively rare in the study of traditional African sculpture.¹⁸ These investigations have shed light on the existence of networks of influence, workshop traditions, and processes of stylistic transmission, with certain motifs having been adopted, adapted, and developed by several sculptors within Mumuye society. This exceptional documentation thus allows us to view Mumuye statuary not as anonymous production, but as the work of true artistic personalities.

Le Maître de Tara et ses disciples

Tara Master and His followers



Ill. 2 - Cinq statues par le Maître de Tara / Five statues by the Master of Tara.

Archives Bernard de Grunne - Photo F. Dehaen, Brussels

Parmi les personnalités artistiques les plus remarquables figure un artiste mumuye auquel j'ai donné le nom du Maître de Tara¹⁹, auquel peuvent

Among the most remarkable artistic figures is a Mumuye artist whom I have named Tara Master¹⁹, to whom 10 sculptures can be attributed, including several

¹⁸ Jan Strybol, *op. cit.*, 2018, pp. 96-101

¹⁹ Faute de pouvoir relier cet artiste à une œuvre photographiée sur le terrain ou à un sculpteur identifié, et la première statue de ce style très spécifique ayant été publiée dans le cadre de la collection Tara (M. Werner Gillon), il a été choisi d'utiliser le nom conventionnel de « Maître de Tara » jusqu'à ce qu'une attribution plus précise puisse être proposée.

¹⁹ Since it has not been possible to link this artist to a photograph taken in the field or to an identified sculptor, and since the first statue of this very specific style was published as part of the Tara collection (M. Werner Gillon), it was decided to use the conventional name "Master of Tara" until a more precise attribution can be proposed.

être rattachées 10 sculptures, dont plusieurs œuvres attribuables à un ou deux disciples ou suiveurs moins accomplis.²⁰ Le Maître de Tara était un artiste très talentueux qui parvint à réinventer le visage humain dans une composition d'une grande audace formelle, dont la construction des volumes n'est pas sans rappeler le cubisme analytique.

Les œuvres de cet atelier s'inscrivent dans le canon dit « classique » mumuye, caractérisé par un torse allongé et des jambes relativement courtes. Son style se distingue toutefois par une conception particulièrement originale de la tête, construite selon un agencement cruciforme évoquant le drapeau de l'Union Jack : le crâne est réduit à un disque horizontal, tandis que l'arête nasale et la coiffure en crête forment un axe vertical ; les yeux sont placés sur une barre horizontale et les oreilles saillent à 45° sous ceux-ci. D'autres marqueurs stylistiques récurrents comprennent des scarifications en zigzag sur la partie supérieure du torse. Bien que rien n'ait permis d'identifier le nom de cet artiste, la cohérence stylistique de cet ensemble révèle la main d'un maître exceptionnel, dont l'approche audacieuse et presque cubiste de la figure humaine exerça une influence perceptible sur plusieurs œuvres apparentées.

Liste des œuvres attribuées au Maître de Tara, ou ses suiveurs :²¹

1. Statue, H. 53,5 cm, Collection GA&M, Miami (Cat. V.1)
2. Statue, H. 61 cm, Collection Cici & Hyatt Brown
3. Statue, H. 73 cm, Collection GA&M, Miami (Cat. V.2)
4. Statue, H. 61 cm, Wereldmuseum Rotterdam, inv. n° WM 73132
5. Statue, H. 54 cm, Collection Jean-Pierre Chazal, Paris
6. Statue, H. 54 cm, Collection Deborah Glasser, Boston
7. Statue, H. 50 cm, Max Itzikovitz, Paris
8. Statue, H. 52,2 cm, Sotheby's London, 21 juin 1993, lot 106
9. Statue, H. 68,6 cm, in Siroto, 1976, no. 54
10. Statue, H. 65 cm, Native, 11 décembre 2021, lot 58

works attributable to one or two less accomplished workshop followers.²⁰ Tara Master was a highly talented artist who succeeded in reinventing the human face in a composition of great formal audacity, whose volumetric construction is reminiscent of analytical cubism.

The works from this workshop belong to the so-called "classical" Mumuye canon, characterized by an elongated torso and relatively short legs. His style, however, is distinguished by a particularly original conception of the head, constructed according to a cruciform arrangement reminiscent of the Union Jack: the skull is reduced to a horizontal disc, while the nasal ridge and the crested hairstyle form a vertical axis; the eyes are placed on a horizontal bar, and the ears protrude at a 45° angle below them. Other recurring stylistic markers include zigzag scarifications on the upper torso. Although nothing identified this artist by name, the stylistic consistency of this body of work reveals the hand of an exceptional master, whose bold, almost Cubist approach to the human figure exerted a clearly perceptible influence on several related works.

List of works attributed to Tara Master or his followers:²¹

1. Statue, H. 53.5 cm, GA&M Collection, Miami (Cat. V.1)
2. Statue, H. 61 cm, Cici & Hyatt Brown Collection
3. Statue, H. 73 cm, GA&M Collection, Miami (Cat. V.2)
4. Statue, H. 61 cm, Wereldmuseum Rotterdam, inv. no. WM 73132
5. Statue, H. 54 cm, Jean-Pierre Chazal Collection, Paris
6. Statue, H. 54 cm, Deborah Glasser Collection, Boston
7. Statue, H. 50 cm, Max Itzikovitz, Paris
8. Statue, H. 52.2 cm, Sotheby's London, June 21, 1993, lot 106
9. Statue, H. 68.6 cm, in Siroto, 1976, no. 54
10. Statue, H. 65 cm, Native, December 11, 2021, lot 58

²⁰ Ezio Bassani & Gigi Pezzoli, *Ex Africa. Storie e identità di un'arte universale*, Milano, C.M.S. Cultura & Skira, 2019, pp. 161-162 et 166-167

²¹ Bernard de Grunne, *Mumuye*, Bruxelles, Galerie Bernard de Grunne, 2023, Cat. 32-41

Parmi les 10 œuvres actuellement connues de cet atelier, cinq peuvent être attribuées au Maître de Tara. Les cinq autres sculptures semblent avoir été réalisées par un ou plusieurs suiveurs travaillant dans son sillage. Son style inventif était suffisamment puissant pour que son influence soit indubitablement perceptible. De futures recherches permettront peut-être d'identifier d'autres œuvres relevant de ce même courant stylistique. Il convient toutefois de souligner que peu de statues mumuye atteignent le même degré d'aboutissement que les meilleures œuvres du style canonique. Cette situation s'explique sans doute par deux facteurs : d'une part, l'audace de la vision plastique qui s'est imposée comme modèle ; d'autre part, la période relativement brève durant laquelle ce style s'est développé.

Les avatars Mumuye ou la métamorphose d'un style

Comme l'a suggéré Fardon, l'acquisition intensive de statues entre 1966 et 1970 a en fait stimulé la production d'œuvres modernes destinées à la vente par les Mumuye et les copies locales pour le marché, car un nombre extraordinaire de statues mumuye apparemment nouvelles sont apparues dès la fin des années 70.²² Différents types de copies et d'avatars ont été mis en évidence : de l'« amélioration » d'objets de bonne provenance à la copie locale pour le marché, en passant par des tentatives directes de tromper le marché avec des objets probablement fabriqués ailleurs (plus probablement au Cameroun) pour répondre à la demande d'art de la Moyenne Bénoué.

Dans une publication récente, Fardon propose de diviser l'important corpus de statues mumuye en quatre catégories ou vagues, en commençant par une première vague de pièces anciennes et authentiques sculptées pour un usage rituel, une deuxième vague de répliques récentes sculptées par des artistes mumuye pour remplacer celles vendues entre 1965 et 1970, une troisième vague de copies réalisées localement par des sculpteurs mumuye talentueux imitant les styles demandés, et une quatrième vague de copies réalisées par des artisans non-Mumuye à Fouban et Douala, au Cameroun.²³

Of the 10 works currently known from this workshop, five can be attributed to Tara Master. The other four sculptures appear to have been created by one or more followers working in his tradition. His inventive style was powerful enough that his influence is unmistakably evident. Future research may make it possible to identify other works belonging to this same stylistic tradition. It should be noted, however, that few Mumuye statues achieve the same level of artistic achievement as the finest works of the canonical style. This situation can likely be explained by two factors: on the one hand, the boldness of the artistic vision that established itself as the model; on the other hand, the relatively brief period during which this style developed.

The Mumuye variants: The Metamorphosis of a Style

As Fardon suggested, the intensive acquisition of statues between 1966 and 1970 actually stimulated the production of modern works intended for sale by the Mumuye and local copies for the market, as an extraordinary number of apparently new Mumuye statues appeared as early as the late 1970s.²² Various types of copies and variations have been identified: ranging from the "enhancement" of objects of good provenance to local copies for the market, as well as direct attempts to deceive the market with objects likely manufactured elsewhere (most likely in Cameroon) to meet the demand for art from the Middle Bénoué region.

In a recent publication, Fardon proposes dividing the large corpus of Mumuye statues into four categories or waves, beginning with a first wave of ancient and authentic pieces carved for ritual use, a second wave of recent replicas carved by Mumuye artists to replace those sold between 1965 and 1970, a third wave of copies produced locally by talented Mumuye sculptors imitating the styles in demand, and a fourth wave of copies produced by non-Mumuye artisans in Fouban and Douala, Cameroon.²³

22 Marla C. Berns, Richard Fardon & Sidney Littlefield Kasfir, *op. cit.*, 2011, pp. 227 et 264

23 Richard Fardon, *Mumuye Art. From Tribe to Style*, Milano, Prearo Editore, 2022, pp. 27-28

Le style mumuye est clairement devenu une icône, un canon classique de l'art africain. La courte période de production de la statuaire mumuye pourrait expliquer le nombre limité de grands talents, mais aussi le fait que ceux-ci n'ont pas pu exercer une influence notable sur le développement de ces styles surprenants.

Les artistes mumuye ont admirablement utilisé l'ombre et la lumière, la ligne et la forme, ainsi qu'une compréhension nette des formes intérieures et extérieures, partagée plus tard si parfaitement par Henry Moore et Pablo Picasso parmi les grands artistes du vingtième siècle. Comme le notait déjà Jean Laude, « les grands artistes africains sont capables de penser directement avec des formes dans les formes, et de jouer sur les formes comme on joue sur les mots. »

Vers une chronologie des styles artistiques Mumuye

Il faut certainement essayer de répondre à la question de l'ancienneté des styles mumuye. Il n'y a pas beaucoup de données en termes de profondeur historique, mais je voudrais ajouter quelques indications car nous disposons de dates C14 pour les masques verticaux de style mumuye, dont Berns avait déjà souligné les liens formels entre ces masques et la statuaire.²⁴ Le premier masque avec une tête modelée dans le style de Nyavo (Ill. 3) a été daté avec une probabilité de 96 % entre A.D. 1452 et 1632. Un autre masque vertical acheté par le marchand et collectionneur belge Philippe Guimiot en 1968, et déjà exposé dans l'exposition inaugurale de Leuzinger au Kunsthaus de Zurich en 1970 a récemment été testé avec des résultats similaires de dates de A.D. 1466-1639. (Ill. 4)

The Mumuye style has clearly become an icon, a classical canon of African art. The short period of Mumuye statuary production may explain the limited number of great talents, but also the fact that they were unable to exert a significant influence on the development of these striking styles.

Mumuye artists made masterful use of light and shadow, line and form, as well as a clear understanding of inner and outer forms—an understanding later so perfectly embodied by Henry Moore and Pablo Picasso among the great artists of the twentieth century. As Jean Laude had already noted, "Great African artists are capable of thinking directly in terms of forms within forms, and of playing with forms as one plays with words."

Toward a Chronology of Mumuye Artistic Styles

We must certainly attempt to answer the question of the antiquity of Mumuye styles. There is not much data in terms of historical depth, but I would like to add a few points, as we have C14 dates for vertical Mumuye-style masks, for which Berns had already highlighted the formal links between these masks and statuary.²⁴ The first mask with a head modeled in the Nyavo style (Ill. 3) was dated with 96% probability to between A.D. 1452 and 1632. Another vertical mask purchased by the Belgian dealer and collector Philippe Guimiot in 1968—and previously displayed in Leuzinger's inaugural exhibition at the Kunsthaus in Zurich in 1970—was recently tested, yielding similar results with dates ranging from A.D. 1466 to 1639. (Ill. 4)

²⁴ Marla C. Berns, Richard Fardon & Sidney Littlefield Kasfir, *op. cit.*, 2011, p. 446



III. 3-4 - Fragment de masque vertical mumuye, H. 39 cm (droite). Datation : A.D. 1452-1632. Dans Christie's Paris, 27 juin 2018, lot 48. Masque vertical mumuye, H. 88 cm (gauche). Datation : A.D. 1466-1636.
 Dans Berns, Fardon and Kasfir, 2011, p. 440, cat. 14. /
 Fragmentary Mumuye vertical mask, H. 39 cm (right). Date of manufacture: A.D. 1452-1632. In Christie's Paris, June 27, 2018, lot 48. Mumuye vertical mask, H. 88 cm (left). Date of manufacture: A.D. 1466-1636.
 In Berns, Fardon and Kasfir, 2011, p. 440, cat. 14.



III. 5 - Statue *Ku*, Jukun, H. 50 cm, A.D. 1471-1796. Archives Galerie Bernard de Grunne

Comme l'a souligné Berns, les similitudes entre les têtes de ces masques verticaux et celles de la statuaire mumuye, en ce qui concerne les oreilles exagérées, les casques de danse proéminents ou les coiffures à crête, sont assez frappantes. Les têtes de nombreux masques verticaux Mumuye sont si semblables à celles que l'on voit sur leur statuaire que l'on doit suggérer que ces deux masques anciens pourraient représenter un style Proto-Mumuye, peut-être lié aux anciennes traditions artistiques Jukun contemporaines entre 1500 et 1700.

En effet, d'après des recherches linguistiques, l'expansion des Jukun sur le territoire des Mumuye a eu lieu vers 1750, lorsqu'ils ont établi un important centre religieux à Kona, auquel les Mumuye payaient un tribut annuel. L'influence des Jukun s'est étendue jusqu'à la ville mumuye de Zinna.²⁵ Pour étayer cet argument sur l'ancienneté de ce style Proto-Mumuye, j'ai inclus une photo de la statue Jukun de Ku (Ill. 5) montrant des lobes d'oreille cylindriques distendus datant de 1461 à 1667 après J.-C. selon les tests réalisés.

Ces trois dates anciennes de fabrication peuvent être la preuve de l'ancienneté de ces traditions artistiques, peut-être initiées par les groupes de langue Jukun et développées par les Mumuye lorsqu'ils ont commencé à sculpter des statues au XIX^e siècle.

Une étude détaillée de l'épaisseur et des couches profondes de la patine de certaines statues mumuye pourrait être un autre indicateur de la chronologie des styles mumuye. Certaines statues²⁶ sculptées dans une essence de bois plus lourde et présentant une épaisse patine rituelle pourraient être plus anciennes.

Il faut donc conclure que la statuaire mumuye, parmi les plus inventives d'Afrique, eut à la fois une histoire riche remontant à quatre cents ans et évolua vers une créativité explosive et florissante dans une période relativement courte entre 1900 et 1970, qui pourrait expliquer le nombre limité de grands artistes produisant des statues de haute qualité esthétique.

Attention changer date strybol 1970-1972 ci-dessous et mettre plus haute a quel page ca apparait dans catalogue (fait pour catalogue mumuye)

As Berns has pointed out, the similarities between the heads of these vertical masks and those of Mumuye statuary—in terms of exaggerated ears, prominent dance helmets, or crested hairstyles—are quite striking. The heads of many vertical Mumuye masks are so similar to those seen on their statuary that one must suggest that these two ancient masks may represent a Proto-Mumuye style, perhaps linked to the ancient Jukun artistic traditions contemporary to the period between 1500 and 1700.

Indeed, according to linguistic research, the Jukun's expansion into Mumuye territory took place around 1750, when they established an important religious center at Kona, to which the Mumuye paid an annual tribute. The Jukun's influence extended as far as the Mumuye town of Zinna.²⁵ To support this argument regarding the antiquity of this Proto-Mumuye style, I have included a photograph of the Jukun statue of Ku (Ill. 5), which features distended cylindrical earlobes dating from 1461 to 1667 CE according to the tests conducted.

These three early dates of production may serve as evidence of the antiquity of these artistic traditions, which may have been initiated by Jukun-speaking groups and developed by the Mumuye when they began carving statues in the 19th century.

A detailed study of the thickness and deep layers of the patina on certain Mumuye statues could provide another indicator of the chronology of Mumuye styles. Some statues²⁶ carved from a denser type of wood and featuring a thick ritual patina may be older.

It must therefore be concluded that Mumuye statuary, among the most inventive in Africa, had both a rich history dating back four hundred years and evolved toward an explosive and flourishing creativity during a relatively short period between 1900 and 1970, which could explain the limited number of great artists producing statues of high aesthetic quality.

²⁵ Marla C. Berns, Richard Fardon & Sidney Littlefield Kasfir, *op. cit.*, 2011, pp. 442-443

²⁶ Bernard de Grunne, *op. cit.*, 2023, Cat. 16 à 19

List of thirty-nine Mumuye sculptors,
according to the research of Arnold Rubin in 1965 & 1970 & Jan Strybol in 1970-72.

Nom	Groupe	Localité	
Mago	Kpugbong	Bakunya	Jan Strybol, 2018
Sawa	Kpugbong	Bakunya	Jan Strybol, 2018
Shadi	Kpugbong	Didiling	Jan Strybol, 2018
Jorokanji	Kpugbong	Dila	Jan Strybol, 2018
Kubwen	Kpugbong	Dila	Rubin, 1965, in Berns, 2011, fig. 8.23 Jan Strybol, 2018
Foki	Kpugbong	Gada	Jan Strybol, 2018
Kane	Kpugbong	Gwanzang	Jan Strybol, 2018
Kura	Kpugbong	Gwanzang	Jan Strybol, 2018
Mako	Kpugbong	Kasa	Rubin, 1970, in Berns, 2011, fig. 8.26 Jan Strybol, 2018
Masho	Kpugbong	Kasa	Jan Strybol, 2018
Gavo	Kpugbong	Kona	Jan Strybol, 2018
Kinta	Kpugbong	Kona	Jan Strybol, 2018
Tage	Kpugbong	Kpwazang	Jan Strybol, 2018
Konti	Kpugbong	Kunzang	Jan Strybol, 2018
Zhekpwe	Kpugbong	Kunzang	Jan Strybol, 2018
Shompo	Kpugbong	Lankaviri	Jan Strybol, 2018
Masho	Kpugbong	Nyaja	Jan Strybol, 2018
Wansa	Kpugbong	Nyaja	Jan Strybol, 2018
Konto	Kpugbong	Pantilapu	Jan Strybol, 2018
Madin	Kpugbong	Pantisawa	Jan Strybol, 2018
Nyavo	Kpugbong	Pantisawa	Rubin, 1965, in Berns, 2011, fig. 8.18 Jan Strybol, 2018
Tage	Kpugbong	Pantisawa	Jan Strybol, 2018
Kwenza	Kpugbong	Pantisawa (Kpmezang)	Rubin, 1970, in Berns, 2011, fig. 8.25 Jan Strybol, 2018
Da'inyauware	Kpugbong	Pantisawa (Zaro)	Rubin, 1970, in Berns, 2011, fig.8.29 Jan Strybol, 2018
Majeladinki	Kpugbong	Pantisawa (Zaro)	Rubin, 1970, in Berns, 2011, fig.8.28 Jan Strybol, 2018
Jabung	Kpugbong	Shongre	Jan Strybol, 2018
Kashi	Kpugbong	Tabon	Jan Strybol, 2018
Tage	Kpugbong	Tabon	Jan Strybol, 2018
Dashi	Kpugbong	Yoro	Rubin, 1970, in Berns, 2011, fig. 8.27 Jan Strybol, 2018
Malika	Kpugbong	Yoro	Rubin, 1970, in Berns, 2011, fig. 8.27 Jan Strybol, 2018
Boyi	Monki	Gankula	Jan Strybol, 2018
Telezentinya	Monki	Kugong	Jan Strybol, 2018
Musa Dafe	Monki	Monki (Dafe)	Jan Strybol, 2018
Pampo	Monki	Monki (Tavo)	Jan Strybol, 2018
Dangurgu	Zing	Meka	Jan Strybol, 2018
Zado	Zing	Meka	Jan Strybol, 2018
Lenke	Zing	Zing	Jan Strybol, 2018
Mai Shera	Zing	Zing	Jan Strybol, 2018
Zuganu	Zing	Zing	Jan Strybol, 2018



Mumuye sculptor Konti, village of Kunzang (north of Kasa near Nyaja).
Photo Albert Maesen 1970-1972, Africa Museum, neg. 105833.
Identified by Strybol, 2018, p. 91 fig. 46

Statue, Mumuye, Nigeria

Tara Master

H. 53,5 cm; Wood

Provenance :

Purchased by Philippe Guimiot, Douala, 1966-68

Collection Dr. Bernard Tursch, Brussels

Galerie Bernard de Grunne, Brussels

GA&M Collection, Miami

Publications :

Marie-Louise Bastin, *Introduction aux Arts de l'Afrique Noire*, Arnouville, Arts d'Afrique Noire, 1984, p. 220, no. 217

Frank Herreman, *De Wenteling om de Aslijn - Mumuye - Plastiek uit Nigeria*, Waasmunster, 1985, p. 5

Luc de Heusch et al., *Utotombo. L'Art d'Afrique noire dans les collections privées belges*, Brussels, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1988, p. 190, fig. 135

Frank Herreman & Constantine Petridis, *Mumuye Sculptures from Nigeria. The Human Figure Reinvented*, Milan, 5 Continents, 2016, pp. 58-59, pl. 12

Frank Herreman & Constantine Petridis, "The Human Figure Reinvented: Mumuye Sculpture from Nigeria", in: *Tribal Art Magazine*, no. 81, autumn 2016, p. 136, fig. 15

Bernard de Grunne, "Su alcuni maestri dell'arte africana", in: Ezio Bassani & Gigi Pezzoli (eds.), *Ex Africa. Storie e identità di un'arte universale*, Milan, SKIRA, 2019, p. 166, cat. II.1

Bernard de Grunne, *Mumuye*, Brussels, Bernard de Grunne, 2023, cat. 32





Statue, Mumuye, Nigeria Tara Master

H. 73 cm; Wood;

Provenance :

Purchased by Philippe Guimiot, Douala, 1966-68

Collection Michel & Catherine Andrault, Paris,
1970-2018

De Baecque, Paris Drouot, *Collection Andrault :
Michel & Catherine Andrault, collecteurs d'esprits*,
June 25 2018, lot 100

Galerie Bernard de Grunne, Brussels

GA&M Collection, Miami

Publications :

Bernard de Grunne, «Su alcuni maestri dell'arte
africana», in Ezio Bassani & Gigi Pezzoli (eds.),
Ex Africa. Storie e identità di un'arte universale,
Milan, SKIRA, 2019, p. 167, cat. II.3

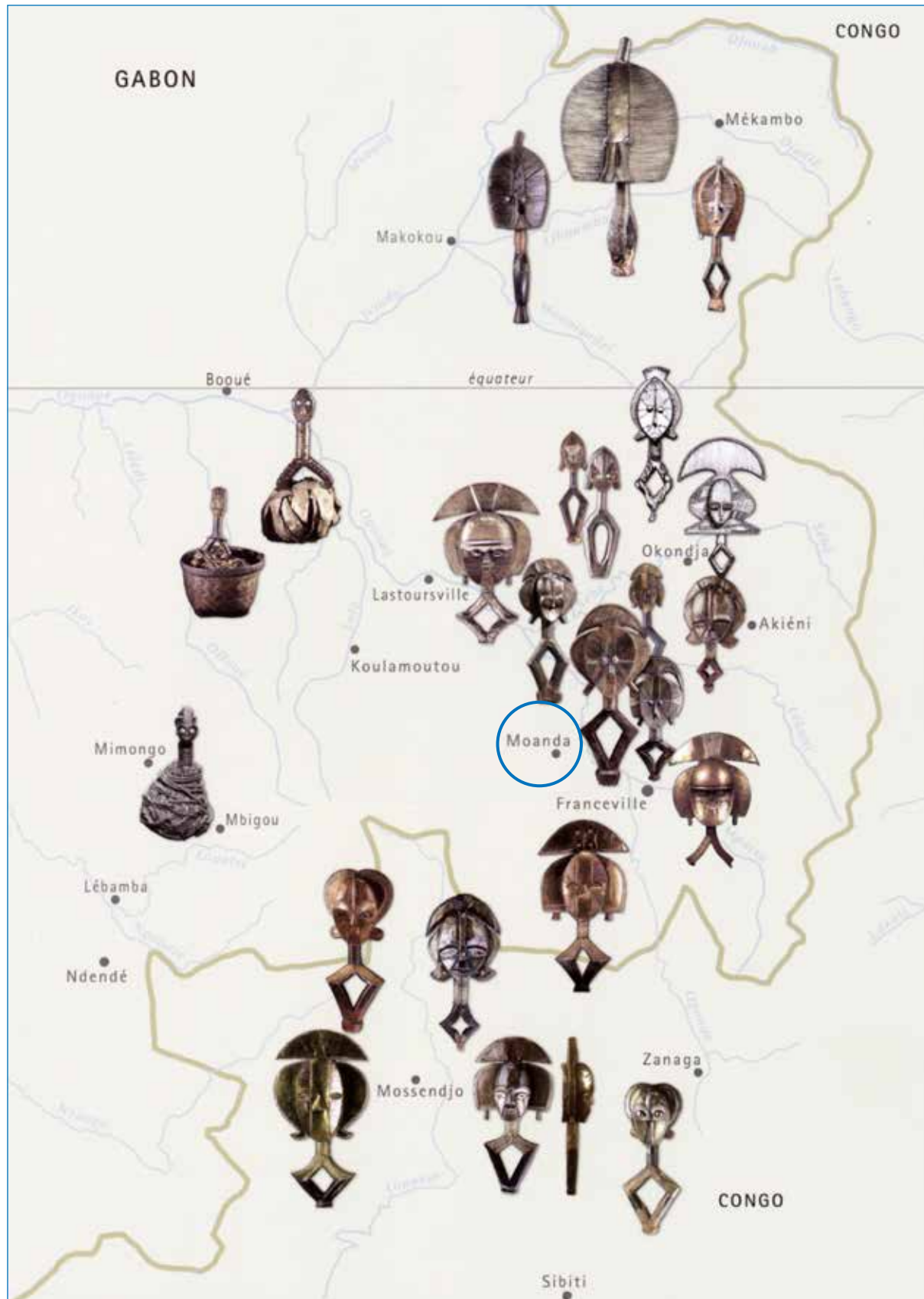
Bernard de Grunne, *Mumuye*, Bruxelles,
Bernard de Grunne, 2023, Cat. 34





KOTA

Gabon



Carte du Gabon avec les œuvres typiques des styles et variations kota / Map of Gabon showing typical examples of Kota styles and variations. In : Christiane Falgayrettes-Leveau, (ed.), 2006, p. 73

Sémangoy de Zokolunga et les figures de reliquaire Kota

par Bernard de Grunne

Les Kota et la présence des ancêtres

L'appellation « Kota » désigne un ensemble de populations de langues bantoues établies principalement dans l'est du Gabon et dans les régions voisines de la République du Congo. Son emploi, consacré depuis les premières chroniques coloniales, ne doit cependant pas masquer la diversité des communautés qu'elle recouvre. Mahongwe, Shamaye, Shaké, Ndambomo, Obamba, Ndumu, Ndasa ou Wumbu possèdent des histoires, des langues et des identités distinctes, au point que certaines ne se comprennent pas entre elles.

Le terme « Kota », emprunté au nom d'une ancienne population établie sur l'Ivindo, près de Makokou¹, s'est néanmoins maintenu pour désigner, par commodité, un vaste ensemble culturel dont les traditions religieuses et artistiques présentent de nombreuses correspondances.²

L'histoire de ces populations est marquée par d'importants déplacements qui, au cours des derniers siècles, les ont conduites depuis les régions septentrionales de l'Afrique équatoriale vers les vallées de l'Ivindo, de l'Ogooué et du Niari. Ces déplacements ne s'effectuèrent pas de manière uniforme mais selon des itinéraires distincts, jalonnés d'étapes successives,

Sémangoy de Zokolunga and Kota Reliquary Figures

by Bernard de Grunne

The Kota and the Presence of Ancestors

The term "Kota" refers to a group of Bantu-speaking peoples settled primarily in eastern Gabon and neighboring regions of the Republic of the Congo. Its use, established in the earliest colonial chronicles, should not, however, obscure the diversity of the communities it encompasses. The Mahongwe, Shamaye, Shaké, Ndambomo, Obamba, Ndumu, Ndasa, and Wumbu have distinct histories, languages, and identities—to the point that some groups cannot even understand one another.

The term "Kota," borrowed from the name of an ancient people settled along the Ivindo River near Makokou¹, has nevertheless persisted as a convenient designation for a broad cultural group whose religious and artistic traditions share many similarities.²

The history of these peoples is marked by major migrations that, over the past few centuries, have led them from the northern regions of Equatorial Africa to the valleys of the Ivindo, Ogooué, and Niari rivers. These migrations did not follow a uniform pattern but took place along distinct routes, marked by successive stages, temporary settlements, and further dispersals. Some communities followed a more western route

¹ Louis Perrois & Yves Le Fur, *Les Forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, Paris, musée du quai Branly – Jacques Chirac, 2017, p. 104

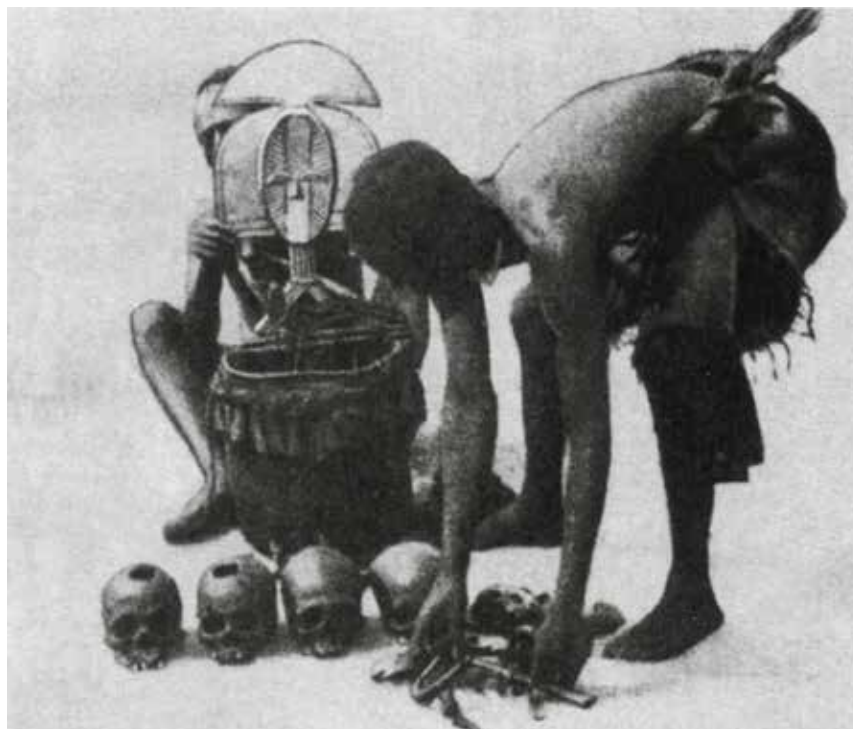
² Louis Perrois, *Art ancestral du Gabon*, musée Barbier-Mueller, Genève, 1985, p. 37

de regroupements temporaires et de nouvelles dispersions. Certaines communautés suivirent un axe plus occidental par la vallée de l'Ivindo, tandis que d'autres transitèrent par les plateaux du Congo avant de rejoindre le Gabon oriental.³

Malgré cette dispersion géographique, les différents groupes demeurèrent en contact grâce aux échanges commerciaux, aux alliances matrimoniales et aux réseaux initiatiques. Cette circulation constante des hommes, des matériaux et des idées contribua à l'émergence d'un vaste ensemble culturel dont les productions artistiques révèlent à la fois une profonde unité et de nombreuses variantes régionales.⁴

through the Ivindo Valley, while others passed through the Congo Plateaus before reaching eastern Gabon.³

Despite this geographical dispersion, the various groups remained in contact through trade, marital alliances, and initiation networks. This constant flow of people, materials, and ideas contributed to the emergence of a vast cultural complex whose artistic production reveals both a profound unity and numerous regional variations.⁴



III. 1 - Scènes du culte des ancêtres chez les Obamba : l'exposition des crânes. /
Scenes from the Obamba people's ancestor worship: the display of skulls.
Photo : Charles-Stephen Chauvet, 1933.

Le *mbulu-ngulu* : un art de bois et de métal

Les reliques des ancêtres étaient conservées dans des réceptacles dont la forme variait selon les groupes et les pratiques rituelles. Chez les Kota du Sud, elles étaient notamment déposées dans des paniers de vannerie surmontés d'une effigie anthropomorphe de bois plaquée

The *mbulu-ngulu*: an art of wood and metal

Ancestral relics were kept in containers whose shape varied according to the group and ritual practices. Among the southern Kota, they were typically placed in woven baskets topped with a wooden anthropomorphic effigy plated with metal. The term obamba *mbulu-*

³ Louis Perrois, *Chronique du pays Kota (Gabon)*, Paris, ORSTOM, 1970, p. 64 ; Louis Perrois & Yves Le Fur, *op. cit.*, 2017, p. 106

⁴ Louis Perrois, *Kota*, Milan, 5 Continents Editions, 2012, p. 27

de métal. L'expression obamba *mbulu-ngulu* désignait cet ensemble rituel, même si les Kota distinguaient clairement le panier contenant les reliques de la figure qui le surmontait. Chez certains groupes du Nord, cette dernière était notamment appelée *boho-na-bwete*.

Conservés à l'écart des regards non-initiés, ces gardiens de reliquaire n'étaient sortis qu'à l'occasion de cérémonies ou de circonstances particulières. Ils intervenaient notamment lors des initiations, des grandes décisions du lignage ou des demandes de guérison et de protection. Offrandes alimentaires, libations de vin de palme et, dans certaines circonstances, sacrifices d'animaux réactivaient périodiquement la puissance des ancêtres et leur relation avec le lignage.⁵

Taillées dans une âme de bois généralement aplatie, les figures de reliquaire kota présentent une structure immédiatement reconnaissable. Elles associent une tête fortement stylisée à un piètement losangique évoquant, sous une forme extrêmement condensée, le cou, les épaules et les membres de l'ancêtre. Selon les variantes, le visage peut être concave, convexe ou concavo-convexe, tandis que la coiffe adopte des formes diverses : ogive, cimier transverse en croissant ou ensemble de coques latérales. Les détails anatomiques sont réduits à l'essentiel et la géométrie générale de l'œuvre prime sur toute recherche naturaliste. La plupart des sculptures ne sont décorées de métal que sur leur face principale, le revers étant laissé apparent ou simplement orné d'un décor géométrique en relief.⁶

Ce qui distingue les gardiens de reliquaires kota des autres traditions sculpturales d'Afrique centrale est l'usage systématique du cuivre et du laiton. Longtemps supposé d'origine exclusivement européenne, cet approvisionnement a pu, selon des analyses menées dans les années 1980, provenir aussi de sources locales ou régionales pour une partie des œuvres anciennes, avant que les importations côtières — bassins de laiton, fils métalliques, objets manufacturés — ne complètent puis remplacent ces réseaux, surtout à partir du XIX^e siècle. Cette malléabilité accompagna, et favorisa probablement, l'élaboration d'un langage plastique fondé sur les surfaces planes, la frontalité et la géométrisation des formes : le métal ne se contentait pas de recouvrir une sculpture préexistante, ses propriétés participaient

ngulu referred to the entire ritual ensemble, although the Kota clearly distinguished between the basket containing the relics and the figure atop it. Among certain northern groups, the latter was specifically called *boho-na-bwete*.

Kept out of sight of the uninitiated, these reliquary guardian figures were brought out only for ceremonies or special occasions. They played a key role during initiations, major lineage decisions, and requests for healing and protection. Food offerings, libations of palm wine, and, in certain circumstances, animal sacrifices periodically reawakened the ancestors' power and their connection to the lineage.⁵

Carved from a generally flattened wooden core, Kota reliquary figures have an immediately recognizable structure. They combine a highly stylized head with a diamond-shaped base that evokes, in an extremely condensed form, the neck, shoulders, and limbs of the ancestor. Depending on the variant, the face may be concave, convex, or concavo-convex, while the headdress takes on various forms: ogival, a transverse crescent-shaped crest, or a set of lateral shells. Anatomical details are reduced to the essentials, and the overall geometry of the work takes precedence over any naturalistic rendering. Most sculptures are decorated with metal only on their front, with the reverse side left exposed or simply carved with geometric decoration.⁶

What distinguishes Kota reliquaries from other sculptural traditions in Central Africa is the systematic use of copper and brass. Long assumed to have been of exclusively European origin, this supply—according to analyses conducted in the 1980s—may also have come from local or regional sources for some of the older works, before coastal imports—brass basins, metal wires, manufactured objects—supplemented and then replaced these networks, especially beginning in the 19th century. This malleability accompanied—and likely fostered—the development of a visual language based on flat surfaces, frontal orientation, and the geometrization of forms: metal did not merely cover a pre-existing sculpture; its properties played a full role in the work's aesthetics, and the light reflected by the polished plates accentuated the presence of the

⁵ Louis Perrois, in Bernard de Grunne, *op. cit.*, 2001, p. 145.

⁶ Louis Perrois, « Rêves de bois et de cuivre. Panorama stylistique des figures funéraires 'Kota' d'Afrique équatoriale (Gabon, Congo) », in *Kota*, Galerie Ratton-Hourdé, Paris, 2003, p. 5

pleinement à l'esthétique de l'œuvre, et la lumière réfléchie par les plaques polies accentuait la présence des figures⁷ — certains auteurs y ont même vu une valeur protectrice face aux forces invisibles. Dès la fin du XIX^e siècle, cette combinaison de bois sculpté et de métal poli distingua les figures de reliquaire kota des autres traditions d'Afrique centrale et contribua largement à leur renommée dans les collections occidentales.

Parmi les nombreuses formes connues, les figures bifaces occupent une place particulière. Désignées sous le nom de *mbulu-viti* chez certains groupes du Sud, elles ne représentent qu'une faible proportion du corpus des gardiens de reliquaire kota connus. Leur rareté dans les collections a parfois été mise en relation avec la puissance rituelle et le prestige particulier qui leur auraient été reconnus au sein des communautés qui les utilisaient. Ces sculptures présentent deux visages opposés, généralement différents dans leur conception. Le plus souvent, l'un est concave tandis que l'autre adopte une forme convexe ou concavo-convexe dominée par un front saillant. Cette dualité a donné lieu à diverses interprétations : une complémentarité entre principes féminin et masculin, éventuellement liée à l'articulation des appartenances maternelles et paternelles au sein du lignage — hypothèse difficile à démontrer de manière définitive ; ou encore les manifestations complémentaires d'une même puissance ancestrale, capable de se manifester selon plusieurs modalités tout en conservant son unité profonde.⁸ Les données ethnographiques demeurent insuffisantes pour trancher entre ces hypothèses. Les traditions orales recueillies par Efraim Andersson apportent néanmoins un éclairage intéressant sur le statut particulier de ces figures. Un informateur obamba rapportait ainsi que les figures de reliquaire janus possédaient la faculté exceptionnelle de « se nourrir » à la fois de poules et de gibier⁹ — signe, a-t-on avancé, d'une polyvalence rituelle particulière, ces effigies pouvant intervenir dans plusieurs catégories de cérémonies et recevoir différents types d'offrandes.

Des styles aux artistes

La réalisation des figures de reliquaire était confiée à des forgerons-sculpteurs, appelés *ikuba* chez les Kota du Nord et *otuli* chez les Obamba, qui fabriquaient

figures⁷ — some authors have even attributed to them a protective function against invisible forces. As early as the late 19th century, this combination of carved wood and polished metal distinguished Kota reliquaries from other Central African traditions and contributed significantly to their renown in Western collections.

Among the many known forms, bifacial figures hold a special place. Known as *mbulu-viti* among certain southern groups, they account for only a small proportion of the known corpus of Kota reliquaries. Their rarity in collections has sometimes been linked to the ritual power and special prestige attributed to them within the communities that used them. These sculptures feature two opposing faces, which generally differ in design. Most often, one is concave while the other takes on a convex or concavo-convex form dominated by a protruding forehead. This duality has given rise to various interpretations: a complementarity between feminine and masculine principles, possibly linked to the interplay of maternal and paternal affiliations within the lineage—a hypothesis that is difficult to prove definitively ; or the complementary manifestations of a single ancestral power, capable of manifesting itself in various ways while retaining its profound unity.⁸ The ethnographic data remain insufficient to settle the matter between these hypotheses. The oral traditions collected by Efraim Andersson nevertheless shed interesting light on the particular status of these figures. An Obamba informant reported that the janiform reliquaries possessed the exceptional ability to “feed” on both chickens and game⁹ — a sign, it has been suggested, of a particular ritual versatility, as these effigies could be used in several categories of ceremonies and receive different types of offerings.

From Styles to Artists

The creation of reliquary figures was entrusted to blacksmith-sculptors, known as *ikuba* among the northern Kota and *otuli* among the Obamba, who

⁷ Louis Perrois, in Bernard de Grunne, op. cit., 2001, pp. 146-148

⁸ Frédéric Cloth in Christie's, *Collection Vérité*, 21 novembre 2017, p. 126

⁹ Efraim Andersson, *Contribution à l'Ethnographie des Kuta II*, Uppsala, 1974

des outils agricoles et armes mais travaillaient aussi le bois et le métal des effigies ancestrales. Maîtres du feu et initiés du *mungala*, ils occupaient une position singulière, à la fois technique et rituelle ; seuls les plus expérimentés et les plus inspirés d'entre eux semblent avoir reçu la commande de telles œuvres, leur réputation pouvant dépasser leur village et attirer des commanditaires venus de loin.¹⁰

Les contraintes propres à chaque tradition ne supprimaient donc pas toute liberté créatrice. À l'intérieur d'un répertoire partagé, le sculpteur pouvait modifier les proportions, accentuer la concavité ou le relief du visage, combiner plaques et lamelles, transformer le contour de la coiffe ou introduire un motif particulier. L'œuvre demeurait intelligible pour la communauté qui l'avait commandée, tout en portant la marque d'une sensibilité individuelle.

Reconnaître ces individualités reste néanmoins difficile. La plupart des figures parvenues en Europe depuis la fin du XIX^e siècle furent collectées sans indication précise sur leur lieu de production, leur usage ou le nom de leur auteur. L'analyse morphologique permet de constituer des groupes cohérents, mais elle ne peut suffire à elle seule à attribuer une œuvre à un artiste déterminé : l'identification d'une main suppose de confronter les ressemblances formelles aux informations recueillies sur le terrain, aux provenances anciennes et, lorsque cela est possible, à la mémoire conservée dans les communautés d'origine.

Louis Perrois, dans le catalogue *Mains de maîtres* de 2001, attribue une série de figures de reliquaire à un sculpteur qu'il a désigné sous le nom de « Maître de la Sébé » ou « Maître à tête de mort » actif dans la seconde moitié du XIX^e siècle entre Doumé, Okondja et Masuku. Sa main se reconnaît à un traitement du visage à la fois massif et dramatisé : un front décharné et fortement convexe, aux tempes resserrées, répond à la concavité profonde des orbites, dans un jeu de volumes exceptionnel pour un art par ailleurs dominé par la planéité. Le visage, encadré d'un bandeau plaqué de cuivre rouge qui le distingue de la coiffe à croissants, évoque, isolé du reste de la sculpture, une tête *byeri fang* en forme de cœur — rapprochement relevé par Perrois comme par Chaffin.

crafted agricultural tools and weapons but also worked with wood and metal to create ancestral effigies. As masters of fire and initiates of the *mungala*, they occupied a unique position, both technical and ritual; only the most experienced and inspired among them seem to have been commissioned to create such works, as their reputation could extend beyond their village and attract patrons from afar.¹⁰

The constraints specific to each tradition did not, therefore, eliminate all creative freedom. Within a shared repertoire, the sculptor could modify proportions, accentuate the concavity or relief of the face, combine plates and metal strips, alter the outline of the headdress, or introduce a particular motif. The work remained intelligible to the community that had commissioned it, while bearing the mark of individual sensibility.

Recognizing these individualities remains difficult, however. Most of the figures that have reached Europe since the late 19th century were collected without precise information regarding their place of production, their function, or the name of their maker. Morphological analysis makes it possible to establish coherent groups, but it is not sufficient on its own to attribute a work to a specific artist: the identification of an individual hand requires comparing formal similarities with information gathered in the field, early provenance, and, when possible, the collective memory preserved within the communities of origin.

In the 2001 catalog *Mains de maîtres*, Louis Perrois attributes a series of reliquaries to a sculptor he refers to as the "Master of Sébé" or "Master of the Skull Head", who was active in the second half of the 19th century between Doumé, Okondja, and Masuku. His style is recognizable by a treatment of the face that is both massive and dramatic: a gaunt, strongly bulging convex forehead with narrowed temples contrasts with the deep concavity of the eye sockets, creating an exceptional interplay of volumes in an art form otherwise dominated by flatness. The face, framed by a red copper-plated headband that distinguishes it from the crescent-shaped headdress, evokes, when viewed independently of the rest of the sculpture, a heart-shaped Fang *byeri head*, a comparison noted by both Perrois and Chaffin.

¹⁰ Louis Perrois & Yves Le Fur, *op. cit.*, 2017, p. 112



III. 2 - Figures gardiennes de reliquaire par le Maître de la Sébé. / Reliquary guardian figures by the Master of Sébé.
Photo Archives Bernard de Grunne, *Mains de Maîtres* 2001

Les enquêtes menées dans le Haut-Ogooué par le docteur Jean-Claude Andrault, installé dans la région à partir des années 1950, revêtent à cet égard une importance exceptionnelle. Il interrogea les anciens sur les traditions locales, les cultes ancestraux et les auteurs des figures de reliquaire qui avaient marqué leur jeunesse, et put recueillir plusieurs noms associés à la production des figures de reliquaire : Sébangoy et Koba, forgerons d'origine wumbu dans la région de Moanda ; Boulakongo et Tébangoy, d'origine ndzebi mais appréciés des Obamba ; Okouélé, au sud d'Okondja ; ainsi qu'Obanga, Obili et Loba, artistes obamba.¹¹ Ces informations, communiquées par la suite à Louis Perrois, montrent que l'origine du sculpteur ne coïncidait pas nécessairement avec l'identité de ses commanditaires ni avec l'étiquette stylistique attribuée aujourd'hui à ses œuvres. Elles rappellent également que les traditions artistiques du Haut-Ogooué furent portées par des individus capables d'interpréter, de transformer et parfois de renouveler les formes héritées de leur communauté.

The research conducted in the Upper Ogooué region by Dr. Jean-Claude Andrault, who settled in the area in the 1950s and was active in the field primarily in the early 1960s, is of exceptional importance in this regard. He questioned the elders about local traditions, ancestral cults, and the creators of the reliquary figures that had marked their youth, and was able to gather several names associated with the production of these figures: Sébangoy and Koba, blacksmiths of Wumbu origin in the Moanda region; Boulakongo and Tébangoy, of Ndzebi origin but highly regarded by the Obamba; Okouélé, south of Okondja; as well as Obanga, Obili, and Loba, Obamba artists.¹¹ This information, later shared with Louis Perrois, shows that a sculptor's origin did not necessarily coincide with the identity of his patrons or with the stylistic label attributed to his works today. It also serves as a reminder that the artistic traditions of the Upper Ogooué were shaped by individuals capable of interpreting, transforming, and sometimes renewing the forms inherited from their community.

¹¹ Louis Perrois & Yves Le Fur, *op. cit.*, 2017, p. 117

Parmi ces artistes, Sémangoy occupe une place particulière. Forgeron wumbu établi à Zokolunga, dans la région de Moanda, il travaillait notamment pour le chef Poupi, un notable kota-obamba, et aurait été actif dans la seconde moitié du XIX^e siècle.¹² Les informations recueillies par Andrault, rapprochées de l'étude comparative des œuvres, ont permis d'associer son nom à un ensemble de figures caractérisées par une interprétation personnelle du schéma classique des gardiens de reliquaires obamba « à front bombé ». Sémangoy offre ainsi l'exemple d'un sculpteur wumbu s'appropriant un répertoire largement associé aux Obamba tout en lui apportant des caractères qui lui étaient propres.

Sémangoy de Zokolunga

Le corpus aujourd'hui attribué à Sémangoy comprend plusieurs figures de reliquaire conservées dans des collections publiques et privées. Parmi celles-ci, douze portent le petit motif en croissant caractéristique de sa main, dont sept figures bifaces ou *mbulu-viti*. Rares dans l'ensemble des reliquaires kota connus, elles comptent pourtant parmi les sculptures les plus significatives attribuées à Sémangoy, et parmi les créations les plus élaborées du Haut-Ogooué — leur conception suppose une attention particulière à l'équilibre des volumes et au dialogue entre les deux faces.

Malgré les différences de dimensions ou de détail, les œuvres attribuées à Sémangoy présentent plusieurs caractères récurrents. Nombre d'entre elles appartiennent au groupe des figures obamba dites « à front bombé », variante particulière du Haut-Ogooué au sein de laquelle plusieurs œuvres ont été rapprochées de Sémangoy à la suite des recherches du docteur Jean-Claude Andrault. Le visage est dominé par un front en quart de sphère fortement développé, surplombant des joues en retrait et contribuant à la puissante présence de la figure. Les coiffes se développent fréquemment en vastes cimiers transversaux dont la silhouette participe à la monumentalité de l'ensemble, même lorsque la sculpture demeure de dimensions modestes. Le décor métallique est généralement organisé en larges surfaces qui contribuent à la lisibilité des volumes et à la clarté de la composition. La main de Sémangoy se reconnaît toutefois moins à ce répertoire partagé qu'à une forme de retenue qui lui est propre : joues,

Among these artists, Sémangoy holds a special place. A Wumbu blacksmith based in Zokolunga, in the Moanda region, he worked notably for Chief Poupi, a prominent Kota-Obamba leader, and is believed to have been active in the second half of the 19th century.¹² The information gathered by Andrault, combined with a comparative study of the works, has made it possible to associate his name with a group of figures characterized by a personal interpretation of the classic Obamba "convex-forehead" reliquary design. Sémangoy thus exemplifies a Wumbu sculptor who appropriated a repertoire largely associated with the Obamba while imbuing it with his own distinctive characteristics.

Sémangoy

The corpus now attributed to Sémangoy includes several reliquary figures held in public and private collections. Among these, twelve bear the small crescent-shaped motif characteristic of his hand, including seven bifacial or *mbulu-viti* figures. Rare among all known Kota reliquary figures, they are nonetheless among the most significant sculptures attributed to Sémangoy and among the most elaborate creations from the Upper Ogooué region; their conception reflects a particular attention to the balance of volumes and the interplay between the two faces.

Despite differences in size or detail, the works attributed to Sémangoy exhibit several recurring characteristics. Many belong to the group of Obamba figures with a "convex-forehead", a variant specific to the Upper Ogooué region, within which several works have been linked to Sémangoy following the research of Dr. Jean-Claude Andrault. The face is dominated by a pronounced quarter-spherical forehead, which overhangs recessed cheeks and contributes to the figure's powerful presence. The headdresses frequently take the form of broad, transverse crests whose silhouette contributes to the monumentality of the whole, even when the sculpture itself is modest in size. The metalwork is generally arranged on broad surfaces that enhance the clarity of the volumes and the composition. Sémangoy's style, however, is recognizable through this shared repertoire than through a restraint that is uniquely his own: the cheeks, neck, and shoulders are most often left bare, without lamellae or repoussé, and the upper crescent is

¹² Louis Perrois & Yves Le Fur, *op. cit.*, 2017, p. 117

cou et épaules sont le plus souvent laissés nus, sans lamelles ni repoussé, et le croissant sommital ne porte qu'un décor sobre — un parti pris minimaliste qui tranche avec le traitement plus démonstratif adopté par son successeur Koba. Tous les corpus présentent également un petit motif en croissant placé au sommet du cimier, détail récurrent assimilé à une véritable signature, qui constitue un marqueur stylistique essentiel de cet atelier. Selon Perrois, le léger déséquilibre du positionnement du large et fin cimier de la figure de reliquaire de la Collection Hourdé (Cat. VI.4) lui confère une humanité émouvante qui manque parfois sur des spécimens plus classiques. Le blason de la coiffe est constitué d'un motif jumelé en forme de croissants (ressemblant à des yeux mi-clos), raccroché à une ligne axiale gravée au repoussé, accentué de cabochons aux extrémités rappelant la « signature » de Sémangoy.¹³

decorated with great restraint—a minimalist approach that contrasts sharply with the more demonstrative treatment adopted by his successor, Koba. All works also feature a small crescent motif placed at the top of the crest, a recurring detail that serves as a veritable signature and constitutes an essential stylistic marker of this workshop. According to Perrois, the slight asymmetry in the positioning of the broad, slender crest on the reliquary figure in the Hourdé Collection lends it a moving humanity that is sometimes absent from more classical examples. The crest on the headdress consists of a pair of crescent-shaped motifs (resembling half-closed eyes), attached to a central *repoussé*-engraved ridge, accented with cabochons at the ends reminiscent of Sémangoy's "signature."¹³



III. 3 - Close-up Cat. VI.1 / Détail Cat. VI.1

1. Figure de reliquaire janus (*mbulu-viti*), H. 67 cm (**Cat. VI.1**) - Collectée au village Masango, Haut-Ogooué, par le Dr Jean-Claude Andrault vers 1962 ; Collection privée - Ancienne collection Ruhard, Paris
Janus reliquary figure (*mbulu-viti*), H. 67 cm (**Cat. VI.1**). Collected in the village of Masango, Haut-Ogooué, by Dr. Jean-Claude Andrault, c. 1962; Private Collection – formerly the Ruhard Collection, Paris
2. Figure de reliquaire janus (*mbulu-viti*), H. 68 cm (**Cat. VI.2**) - Collection Nauleau, Paris – Ancienne collection Pierre Vérité
Janus reliquary figure (*mbulu-viti*), H. 68 cm (**Cat. VI.2**). Nauleau Collection, Paris – formerly the Pierre Vérité Collection
3. Figure de reliquaire janus (*mbulu-viti*), H. 70 cm (**Cat. VI.3**) - Collectée Village d'Oronga à Lastoursville par Pierre Raoul Servant, 1932 ; Entwistle Collection, Mondon/Paris
Janus reliquary figure (*mbulu-viti*), H. 70 cm (**Cat. VI.3**). Collected in the village of Oronga, Lastoursville, by Pierre Raoul Servant, 1932; Entwistle Collection, London/Paris
4. Figure de reliquaire janus (*mbulu-viti*)¹⁴, H. 61,8 cm - Arman Foundation for Traditional Art
Janus reliquary figure (*mbulu-viti*)¹⁴, H. 61.8 cm - Arman Foundation for Traditional Art

¹³ Louis Perrois, op. cit., 2012, pl. 26

¹⁴ Alain Nicolas, Jean-Hubert Martin, Jacques Kerchache, *African Faces, African Figures. The Arman Collection*, Museum for African Art, p.131, Cat.103

5. Figure de reliquaire janus (*mbulu-viti*)¹⁵, H. 64 cm - Collection Daniel et Marian Malcolm
Janus reliquary figure (*mbulu-viti*)¹⁵, H. 64 cm - Daniel and Marian Malcolm Collection
6. Figure de reliquaire janus (*mbulu-viti*)¹⁶, H. 63 cm - Dallas Museum of Art, États-Unis
Janus reliquary figure (*mbulu-viti*)¹⁶, H. 63 cm - Dallas Museum of Art, USA
7. Figure de reliquaire janus (*mbulu-viti*)¹⁷, H. 66,5 cm - Fowler Museum at UCLA, Los Angeles, inv. n° X65.3800
Janus reliquary figure (*mbulu-viti*)¹⁷, H. 66.5 cm - Fowler Museum at UCLA, Los Angeles, inv. n° X65.3800
8. Figure de reliquaire¹⁸, H. 56,5 cm - Collection privée
Reliquary figure¹⁸, H. 56.5 cm - Private Collection
9. Figure de reliquaire, H. 66 cm (**Cat. VI.4**) - Collectée par le gouverneur Georges Thomann en 1916 entre Lastoursville et Franceville ; Daniel Hourdé, Paris
Reliquary figure, H. 66 cm (**Cat. VI.4**) - Collected by Governor Georges Thomann in 1916 between Lastoursville and Franceville; Daniel Hourdé, Paris
10. Figure de reliquaire¹⁹, H. 63 cm - Collection Anna Demina, Milan
Reliquary figure¹⁹, H. 63 cm - Anna Demina Collection, Milan
11. Figure de reliquaire²⁰, H. 61 cm - André Schoeller, Paris
Reliquary figure²⁰, H. 61 cm - André Schoeller, Paris
12. Figure de reliquaire, H. 57,8 cm - Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, inv. n° 195
Reliquary figure, H. 57.8 cm - Museum of Ethnography, Neuchâtel, inv. n° 195

L'identification de Sé mangoy constitue un cas remarquable de l'histoire de la sculpture africaine ancienne. Grâce à la convergence des enquêtes de terrain menées par Jean-Claude Andrault auprès des anciens du Haut-Ogooué et de l'analyse stylistique développée par Louis Perrois, il est aujourd'hui possible de rattacher à un artiste nommé un corpus cohérent de gardiens de reliquaires. Cette rencontre exceptionnelle entre témoignages recueillis sur le terrain et observation des œuvres permet de reconnaître la personnalité d'un créateur dont l'empreinte demeure perceptible plus d'un siècle après sa disparition.

The identification of Sé mangoy represents a remarkable case in the history of ancient African sculpture. Thanks to the convergence of field research conducted by Jean-Claude Andrault among the elders of Haut-Ogooué and the stylistic analysis developed by Louis Perrois, it is now possible to attribute a coherent corpus of reliquary guardian figures to a named artist. This exceptional convergence of testimonies gathered in the field and the close study of the works allows us to recognize the personality of a sculptor whose influence remains evident more than a century after his death.

¹⁵ Heinrich Schweizer, *Visions of Grace, 100 masterpieces from the Collection of Daniel and Marian Malcolm*, 5 continents Edition, Milan, 2014, p. 147, Cat. 57

¹⁶ Roslyn Adele Walker, *The Arts of Africa at the Dallas Museum of Art*, Dallas Museum of Art, Yale University Press, 2009, p. 200, ill. 69

¹⁷ "Kota New light/Nouveaux éclairages" in *Tribal Art Magazine, Special issue #5*, 2015, p. 35, fig. 27

¹⁸ Christie's, Paris, 4 December 2009, lot 85

¹⁹ Dalton Somaré Gallery, *Origins, A Vision on African Art*, Milan, 2019, pp. 42/45

²⁰ Maître Maurice Rheims, Paris Hôtel Drouot, 23 juin 1962, lot 155

VI.1

Janiform reliquary guardian figure, Kota-Wumbu, Gabon

By the artist Semangoy of Zokolunga

H. 67 cm; Brass, copper, iron, wood

Provenance :

Collected in Masango village, Haut-Ogooué,
Gabon, circa 1962, by Dr Jean-Claude Andrault

Ruhard Collection, Paris, 1975

Galerie Bernard de Grunne, Brussels

Private Collection, Belgium

Publications :

Fondation Dapper, *La voie des ancêtres*, Paris,
1986, p. 44, ill. 44

Marceau Rivière, *Les chefs-d'œuvre africains dans
les collections françaises*, Paris, Éditions Philbi,
1975, p. 132





VI.2

Janiform reliquary guardian figure, Kota-Wumbu, Gabon

By the artist Semangoy of Zokolunga

H. 68 cm; Brass, copper, wood

Provenance :

Pierre Vérité, Paris, before 1968

Enchères Rive Gauche, Hôtel Drouot, Paris,
Collection Vérité, 17-18 juin 2006, lot 214

Nauleau Collection, Paris, 2006

Publications :

Chefs d'œuvre de l'Afrique Noire, Paris, Leleu,
1952, no. 87

Art d'Afrique Noire, Arles, Musée Réattu, 1954,
no. 136, p. 42

Les arts africains, Paris, Cercle Volnay, 1955,
no. 252

Pierre Meuzé, *L'Art nègre*, Amsterdam &
Barcelona, 1967, pp. 114–115

Alain & Françoise Chaffin, *L'Art Kota*, 1979,
no. 114, p. 215

Bernard Dulon, *Ancêtres Kota*, Paris, Gourcuff
Gradenigo, 2011, p. 63, fig. 17

Yves Le Fur & Louis Perrois (eds.), *Les Forêts
natales*, Paris, musée du Quai Branly, 2017,
p. 94, cat. 186





VI.3

Janiform reliquary guardian figure, Kota-Wumbu, Gabon

By the artist Semangoy of Zokolunga

H. 70 cm; Brass, copper, iron, wood

Provenance :

Collected in Oronga village, Moanda region,
Haut-Ogooué Province, Gabon

Pierre Raoul Servant, commercial agent of
the Gabon colony and manager of the Société
du Haut-Ogooué, Lastourville (acquired in
Lastourville, 16 March 1932)

Private Collection (by descent from the above)

Christie's, *Arts d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique*,
Paris, 10 April 2018, lot 51

Entwistle Collection, London





VI.4

**Reliquary guardian figure,
Kota-Wumbu, Gabon**
By the artist Semangoy of Zokolunga

H. 66 cm; Brass, copper, cowrie, wood;

Provenance:

Gouverneur Georges Thomann (1872-1943)
Collection, collected *in situ* in 1916

Sotheby's Paris, *Collection de George Thomann,*
Karel Timmermans et divers, 5 décembre 2006,
lot 103

Daniel Hourdé Collection, Paris

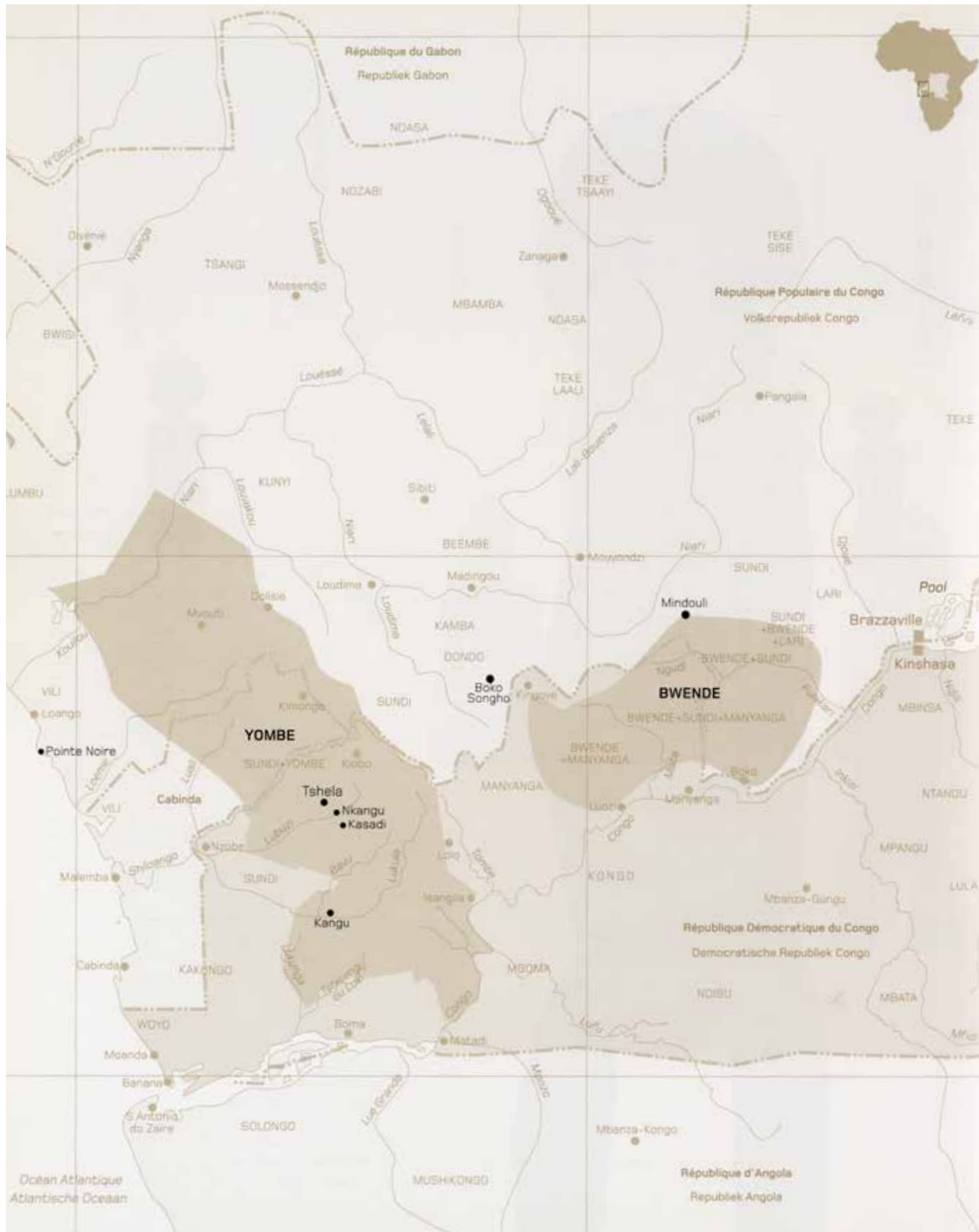
Publication :

Louis Perrois, *Kota. Visions of Africa*, Milan,
5 Continents Editions, 2012, pl. 26



KONGO-YOMBE

République démocratique du Congo



Le Raphaël Yombe

Le sourire ambigu des maternités du Maître de Kasadi

par Bernard de Grunne

La statuaire kongo est dominée par deux genres antithétiques. D'une part, les figures masculines souvent massives et hérissées de clous en fer, de lames et autres éléments, se montrent menaçantes. D'autre part, les figures dites « maternités » communément appelées « *phemba* », hiératiques et calmes. Les représentations de ces *phemba* sont parmi les plus séduisantes de l'art africain, en raison de leur thème universel, leur naturalisme et leur perfection formelle.

Ces *phemba* furent sculptées essentiellement par les Yombe, les principaux habitants de la région de Mayombe. L'ancien royaume de Kongo, une des civilisations majeures d'Afrique, classique, sûre d'elle-même, équilibrée et pleine de prestance, regroupait de vastes territoires dans le Bas-Congo, la région de Cabinda et le nord-ouest de l'Angola déjà unifiés dès le 15^e siècle. Composé de six provinces dirigées par des gouverneurs, ce royaume avait à sa tête un souverain appelé Mani Kongo, qui régnait depuis sa capitale, Mbanza Kongo, en Angola (São Salvador à l'époque coloniale), une ville remarquable qui comptait jusqu'à soixante mille habitants et abritait un palais royal entouré d'une vaste enceinte. Actuellement, le vocable Kongo fait référence à l'ancien royaume, sa riche culture et ses populations, et celui de Congo désigne

The Yombe Raphael

The Ambiguous Smile of the Master of Kasadi's Maternity Figures

by Bernard de Grunne

Kongo statuary is dominated by two antithetical genres. On the one hand are male figures, often massive and bristling with iron nails, blades, and other elements, whose presence is threatening. On the other are the hieratic, serene figures described as "maternities," commonly known as *phemba*. With their universal theme, naturalism, and formal perfection, these *phemba* rank among the most compelling works of African art.

These *phemba* were carved chiefly by the Yombe, the principal inhabitants of the Mayombe region. The ancient Kingdom of Kongo—one of Africa's great civilizations, classical, self-assured, balanced, and dignified—embraced vast territories in the Lower Congo, Cabinda, and northwestern Angola, already united by the fifteenth century. Comprising six provinces governed by appointed officials, the kingdom was ruled by a sovereign known as the Mani Kongo from his capital, Mbanza Kongo, in Angola (São Salvador in the colonial period), a remarkable city whose population reached sixty thousand and whose royal palace stood within a vast enclosure. Today, Kongo refers to the former kingdom, its rich culture, and its peoples, while Congo designates two modern states—the Democratic Republic of the Congo and the Republic of the Congo,

deux états modernes (République Démocratique du Congo et la République du Congo ou Congo-Brazzaville) ainsi que le fleuve. Dès 1491, le roi Nzinga a Nkuvu se convertit au christianisme sous le nom de João Ier, donnant naissance à un syncrétisme unique entre catholicisme et croyances traditionnelles kongo, qui marqua durablement l'art et le culte des ancêtres.¹

Considérées comme les représentations de « maternités » les plus emblématiques de l'art africain de par leur perfection plastique et la force de leur présence, ces statuettes *phemba*, mesurant de vingt-cinq à quarante centimètres de haut, représentent une femme assise en tailleur sur une base de forme rectangulaire ou arrondie. Cette femme tient sur les genoux un petit personnage — jeune adulte ou enfant — couché la plupart du temps, et généralement assimilé à son enfant. La figure principale soutient toujours la tête du second personnage d'une main, tandis que l'autre repose sur ses jambes.

Le Maître de Kasadi

Parmi les nombreuses maternités yombe connues, un petit groupe de sculptures se distingue par une qualité plastique exceptionnelle et une personnalité stylistique reconnaissable, identifié dès 1981 sous le pseudonyme de Maître de Kasadi, proposé par l'historien de l'art Ezio Bassani.² Le talent du Maître de Kasadi fut reconnu très tôt comme l'un des plus grands sculpteurs kongo. En effet, une première statue du Maître de Kasadi des collections du Musée Royal de l'Afrique centrale, Tervuren (Cat. VII.3) fut publiée dès 1929.³ Par ailleurs Frans Olbrechts avait également bien compris l'importance et la qualité de cet artiste en incluant la statue appartenant au peintre Fritz Vanden Berghe dans sa magistrale exposition *Tentoonstelling van Kongo Kunst* à Anvers en 1937.⁴ Les maternités du Maître de Kasadi sont des images de femmes au hiératisme proche de la raideur et au réalisme poussé à son paroxysme, surtout par le traitement du visage. Les traits typiques, à la fois délicats et sévères, sont des pommettes saillantes, des joues légèrement émaciées,

or Congo-Brazzaville—as well as the river. In 1491, King Nzinga a Nkuvu converted to Christianity under the name João I, giving rise to a unique syncretism of Catholicism and traditional Kongo beliefs that left an enduring mark on art and ancestor worship.¹

Among the most emblematic representations of maternity in African art, celebrated for their sculptural perfection and commanding presence, these *phemba* figures stand between twenty-five and forty centimetres high. They depict a woman seated cross-legged on a rectangular or rounded base. On her lap lies a small figure—a young adult or child—generally understood to be her offspring. The principal figure invariably supports the head of this second figure with one hand, while the other rests on its legs.

The Master of Kasadi

Among the many known Yombe maternity figures, a small group stands apart for its exceptional sculptural quality and distinctive stylistic personality. In 1981, the art historian Ezio Bassani identified the hand responsible under the name Master of Kasadi.² His talent was recognised early, and he came to be regarded as one of the greatest Kongo sculptors. A statue by the Master in the collections of the Royal Museum for Central Africa, Tervuren (Cat. VII.3), was published as early as 1929.³ Frans Olbrechts likewise understood the artist's importance and quality, including the statue owned by the painter Fritz Vanden Berghe in his landmark 1937 Antwerp exhibition, *Tentoonstelling van Kongo Kunst*.⁴ The Master of Kasadi's maternity figures are images of women whose hieratic bearing verges on rigidity and whose realism reaches its apogee in the treatment of the face. Their characteristic features, at once delicate and severe, include high cheekbones, slightly hollowed cheeks, a resolute chin, pierced circular pupils, a half-open mouth with beautifully formed lips

¹ Julien Volper, *Du Jourdain au Kongo. Art et Christianisme en Afrique centrale*, Paris, musée du quai Branly - Jacques Chirac, 2016

² Ezio Bassani, « Due grandi artisti yombe. Il Maestro della Maternità Roselli-Lorenzini e il Maestro della Maternità de Brier », in : *Critica d'Arte*, XLVI, fasc. 178, 1981, pp. 66-81

³ Philippe Soupault, « L'art africain au Congo belge », in : *Le Miroir du Congo belge*, Bruxelles, 1929, t. II, p. 206 ; Bernard de Grunne, *Kongo Phemba*, Bruxelles, Galerie Bernard de Grunne, 2022, p. 134, cat. 66

⁴ Frans Olbrechts et Albert Maesen, *Tentoonstelling van Kongo-Kunst*, Anvers, Antwerpsche Propagandaweken, 1937, p. 35, cat. 292

un menton volontaire, des pupilles circulaires percées, une bouche entrouverte aux très belles lèvres et aux dents limées, enfin de superbes oreilles stylisées. Nous sommes en présence de personnalités puissantes aux épaules fortes, couvertes de scarifications géométriques en forme de losanges imbriqués, exécutées minutieusement

Sur les six maternités qui furent identifiées par Ezio Bassani, j'ai pu réunir pour la première fois trois *phemba* du Maître lors de mon exposition *Mains de Maîtres. À la découverte des sculpteurs d'Afrique* à Bruxelles en 2001. La dénomination de Kasadi provient de la première maternité de cet artiste recueillie au village de Kasadi, à une dizaine de kilomètres au sud de Tshela par le Père missionnaire de Scheut Léo Bittremieux, lors de son premier séjour à la mission de Kangu entre 1907 et 1925.

L'apparition récente d'une septième maternité découverte dans une ancienne collection allemande est une indication de la popularité dont jouissait ce talentueux sculpteur de son vivant. L'enfant de cette maternité présente une posture peu fréquente dans le vaste corpus des maternités kongo, à savoir la main droite posée sur le sein droit de sa mère, une gestuelle que l'on retrouve dans deux autres maternités du Maître, celle de la collection Malcolm et celle du musée de Washington (p. 144, n° 7 & 4).⁵

and filed teeth, and superbly stylised ears. These are powerful presences, broad-shouldered and covered with meticulously rendered geometric scarifications of interlocking lozenges.

Of the six maternity figures identified by Ezio Bassani, I was able to bring together three *phemba* by the Master for the first time in my 2001 Brussels exhibition, *Mains de Maîtres. À la découverte des sculpteurs d'Afrique*. The name Kasadi derives from the first maternity figure by this artist, collected in the village of Kasadi, some ten kilometres south of Tshela, by the Scheut missionary Father Léo Bittremieux during his first posting at the Kangu mission, between 1907 and 1925.

The recent appearance of a seventh maternity figure, discovered in an old German collection, attests to the popularity this gifted sculptor enjoyed during his lifetime. The child adopts a posture seldom found in the extensive corpus of Kongo maternity figures: its right hand rests on its mother's right breast. The same gesture appears in two other maternity figures by the Master, those in the Malcolm collection and the Washington museum (p. 144, n° 7 & 4).⁵

⁵ Ce geste de l'enfant, plutôt inhabituel, ne se retrouve que dans onze statuettes du vaste corpus des maternités kongo. Cf. de Grunne, *op. cit.*, 2022, cat. 07, 09, 10, 12, 13, 38, 40, 52, 53, 54, 56

⁵ This relatively unusual gesture of the child occurs in only eleven figures within the extensive corpus of Kongo maternity figures. See de Grunne, *op. cit.*, 2022, cats. 07, 09, 10, 12, 13, 38, 40, 52, 53, 54, 56

Corpus des œuvres attribuées au Maître de Kasadi par ordre chronologique de récolte :

Corpus of works attributed to the Master of Kasadi, in chronological order of collection:



1

Maternité, bois, h. 28 cm,
collectée avant 1898 par
le Colonel Louis-Napoléon Chaltin,
Collection Ross,
New York (Cat. VII.1)



2

Maternité, bois, h. 29 cm,
collectée par le comte
Jacques Antoine Gobert
de Briey entre 1911 et 1913 —
Africa Museum, Tervuren inv.
n° EO.0.0.24662 (Cat. VII.3)



3

Maternité, bois, h. 27 cm,
collectée par le Père Léo
Bittremieux entre 1907 et 1925,
Africa Museum, Tervuren
inv. n° EO.0.0.37964
(Cat. VII.2)



4

Maternité, bois, h. 25,7 cm,
ancienne collection coloniale
belge avant 1914, National
Museum of African Art
Washington, D.C.,
inv. n° 83.3.6 (Ill. 1)



5

Maternité, bois, h. 29,5 cm anciennes
collections Fritz Vanden Berghe,
avant 1937, et Scharf, Collection
privée, Suisse (Ill. 2)



6

Maternité, bois, h. 28 cm,
ancienne collection Hans Hohlmann,
Bad Sulza, Thuringe avant 1954
(Cat. VII.4)



7

Maternité, bois, h. 25,7 cm,
anciennes collections Morigi
et Malcolm, acquise en 1976,
Collection privée New York (Ill. 3)

Ezio Bassani a ajouté six autres sculptures qu'il attribue à l'atelier ou qu'il considère comme étant probablement de la main du Maître de Kasadi: trois masques, un sceptre d'autorité, deux figures *nkisi nkondi* debout, le bras droit levé *nkisi nkondi*.⁶

Ezio Bassani added six further sculptures that he attributed to the workshop or considered probably to be by the Master of Kasadi himself: three masks, a staff of office, and two standing *nkisi nkondi* power figures with the right arm raised.⁷



8

Statue *nkisi nkondi* à fonction magique, bois et ajouts divers, exposée à Anvers en 1937, Ancienne Collection De Hondt, H. : 30 cm (Ill. 4)



9

Statue *nkisi nkondi* à fonction magique, bois et ajouts divers, exposée à Galerie Leloup, Kongo, 1998, Paris, H. : 33 cm (Ill. 5)



10

Masque masculin, bois, H. 23 cm, récolté par L. Bittremieux à Kasadi avant 1937, Africa Museum inv. n° EO.0.0.37966, (Ill. 6)



11

Masque féminin, bois, H. 24 cm, récolté par Nathaniel De Cleene au village de Makaï Pumba avant 1943, Africa Museum inv. n° EO. 0.0.43573 (Ill. 7)



12

Masque masculin, bois, H. 28,4 cm, récolté par P. Janssens entre 1927-28 au Cabinda, Africa Museum inv. n° EO. 1967.63.42 (Ill. 8)



13

Sceptre d'autorité Yombe, H. 141,8 cm ; statuette : 19,5 cm ; Ancienne Collection De Hondt avant 1937. The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 1978.412.570 (Ill. 9)

⁶ Ezio Bassani, in Bernard de Grunne (ed.), *Mains de Maîtres/Masterhands: A la Découverte des Sculpteurs d'Afrique*, Brussels, 2001, p. 164 & Alisa LaGamma, *Kongo. Power and Majesty*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015, pp. 192-196

Nous nous proposons d'élargir ce corpus de treize œuvres à un ensemble de onze autres sculptures « kasadisantes ».⁷

I propose to expand this corpus of thirteen works with a further group of eleven "Kasadi-esque" sculptures.⁸



14

Maternité Yombe H. 64,7 cm, ancienne collection F. Burniaux avant 1930; The Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna Jr. Fund, 1997.149



15

Statue *nkisi nkondi* H. 46 cm Yombe à fonction magique, bois et ajouts divers, Tervuren, Africa Museum inv. n° EO.0.0 42924, Don L. Bittremieux⁸ (Ill. 11)



16

Statue *nkisi nkondi* Yombe à fonction magique, bois et ajouts divers, ancienne collection Marcel Nies, Collection privée Anvers, H. : 30,5 cm (Ill. 12)



17

Statue *nkisi nkondi* Yombe à fonction magique, bois et ajouts divers, ancienne collection Comte Jean-Jacques de Launoit, Collection Felix Bruxelles, inv. n° FC861295, H. 54,5 cm (Ill. 13)



18

Couple de statues funéraires Yombe, H. 72 cm, Collectés par Edmond Darteville en 1937, Africa Museum n° EO.1979.467 (Ill. 14)



19

Buste funéraire Yombe H. 37,5 cm Collecté par Edmond Darteville en 1937, Africa Museum n° EO.1967.63.448 (Ill. 15)



20

Statue funéraire Yombe d'un chef assis, H. 61 cm, Collection Felix, Bruxelles n° FX95 0264 (Ill. 16)



21

Statue funéraire Yombe d'une mère et son enfant, H. 69 cm, Collection Felix, Bruxelles n° FC90 01187 (Ill. 17)

⁷ Ce néologisme fut évoqué pour la première fois par Julien Volper, « Notice sur le buste Edmond Darteville », in : Bernard Dulon, *Carnets de voyages. Edmond Darteville, un valeureux explorateur africain*, Sarran, Musée du président Jacques Chirac, 2010, p. 184

⁸ Je voudrais remercier M. Philippe Vandenpoortere de m'avoir communiqué cette information

⁷ This neologism was first proposed by Julien Volper, "Notice sur le buste Edmond Darteville," in Bernard Dulon, *Carnets de voyages. Edmond Darteville, un valeureux explorateur africain*, Sarran, Musée du président Jacques Chirac, 2010, p. 184

⁸ I would like to thank Mr Philippe Vandenpoortere for bringing this information to my attention.



22

Statue funéraire yombe d'une mère et son enfant, H. 79 cm
The British Museum,
n° Af1954,23.1633 ancienne
Collection Wellcome vers 1910
(Ill. 18)



23

Montant de lit Yombe, L. 186 cm,
Don de N. De Cleene en 1934,
Africa Museum n° EO.0.35776 (Ill. 19)



24

Montant de lit Yombe, L. 41 cm,
Don de Joseph Séha en 1934,
Africa Museum n° EO.0.38560 (Ill. 20)

Le corpus complet du Maître et de son atelier *kasadisant* couvre une grande variété de vingt-quatre sculptures : huit maternités, trois masques, un sceptre d'autorité, cinq statuette magiques debout au bras levé, six statues funéraires dans un bois léger et deux montants de lit de case d'initiation.

La production assez vaste du Maître de Kasadi avec vingt-quatre figures rappelle celle du Maître de Buli, un autre style de l'Est du Congo avec une impressionnante production artistique de dix-neuf sculptures dont onze sièges, six statuette et deux porteuses de coupes. Le Maître de Buli et son atelier constituent un exemple unique dans l'histoire de l'art des styles de cette région. En effet je ne connais aucun autre artiste africain ayant produit autant d'œuvres de style formellement assez répétitif. Comme le remarquaient Fagg et Plass à propos d'une statue funéraire yombe kasadisante représentant une mère et son enfant, cette œuvre incarne la vie, mais ne possède que peu, voire aucune, vie sculpturale.⁹

Le débat sur le nombre d'artistes qui ont produit ces dix-neuf œuvres du Maître de Buli reste d'ailleurs toujours ouvert. William Fagg fut le premier à avancer

The complete corpus of the Master and his Kasadi-esque workshop encompasses a striking variety of twenty-four sculptures: eight maternity figures, three masks, one staff of office, five standing power figures with raised arms, six funerary figures carved in lightweight wood, and two bedposts from an initiation house.

The Master of Kasadi's relatively extensive production of twenty-four figures recalls that of the Master of Buli, another style from eastern Congo, represented by an impressive body of nineteen works: eleven stools, six figures, and two cup-bearers. The Master of Buli and his workshop constitute a unique example in the art history of the region. Indeed, I know of no other African artist who produced so many works in a style so formally repetitive. As Fagg and Plass observed of a Kasadi-esque Yombe funerary figure of a mother and child, the work embodies life, yet possesses little, if any, sculptural vitality.⁹

The debate over how many artists produced the nineteen works associated with the Master of Buli remains open. In 1965, William Fagg was the first to

⁹ William Fagg et Margaret Plass, *African Sculpture. An Anthology*, London, Studio Vista, 1964, p. 73

dès 1965 la thèse de l'atelier estimant qu'il y avait un grand maître plus un ou deux élèves. Il établit une hiérarchie entre « le grand maître », le plus doué, et le plus ancien qui a sculpté dans un bois léger et un ou deux disciples, plus jeunes et moins « grands » qui ont sculpté dans un bois mi-lourd.¹⁰ Il oppose la profondeur de sentiment du premier Maître à l'humour « quelque peu gauche, emprunté et disneyesque » de ses élèves.¹¹

On peut considérer le groupe initial des sept maternités du Maître de Kasadi comme un style premier au sens kublérien d'*objet premier* qui comprend les inventions principales et tout le système de répliques, reproductions, copies, réductions, transferts et dérivations, flottant dans le sillage d'une œuvre d'art importante.¹² L'objet (ou le style) premier se manifeste lorsque les différentes combinaisons possibles d'un système formel semblent se trouver réunies entre les mains d'un artiste capable de leur donner une solution nouvelle. Ces sept œuvres majeures semblent avoir fixé durablement les possibilités du style de Kasadi. Elles ont exercé une influence sur les artistes de leur atelier, sur leurs successeurs et parfois sur une région entière. Les œuvres qui en dérivent peuvent en préserver la force créatrice, la transformer ou n'en retenir que les traits les plus immédiatement reconnaissables. L'identification d'un maître consiste alors à remonter ce courant de variations afin de distinguer, autant que possible, l'invention première de ses développements ultérieurs.

Le Maître de Kasadi n'est pas la seule main que l'on ait pu individualiser parmi les sculpteurs yombe. Ezio Bassani identifia également un second artiste, le Maître de Boma-Vonde, dont les cinq maternités recensées présentent une tête plus volumineuse, un corps plus charnu et sensuel, des seins plus lourds, et des scarifications beaucoup plus discrètes que chez le Maître de Kasadi.¹³ D'autres mains que j'ai désignées par convention du nom de l'institution conservant leur œuvre la plus aboutie, se distinguent par des traits tout aussi caractéristiques : le Maître du Musée de Washington, dont j'ai recensé cinq œuvres reconnaissables à une coiffure au large galbe cernant le crâne jusqu'aux oreilles, une bouche ovale étirée au modelé un peu raide, et un collier de perles de verre sculptées ; le Maître du Musée de Berlin, dont cinq œuvres sont connues, d'un style plus 'expressionniste',

advance the workshop hypothesis, proposing a great master assisted by one or two pupils. He established a hierarchy between "the great master," the most gifted and the earliest, who carved in lightweight wood, and one or two younger, lesser disciples who worked in a medium-weight wood.¹⁰ He contrasted the first Master's depth of feeling with the "somewhat clumsy, derivative and Disneyesque" humour of his pupils.¹¹

The initial group of seven maternity figures by the Master of Kasadi may be understood, in Kublerian terms, as a prime style embodied in a *prime object*: one that contains the principal inventions and the entire system of replicas, reproductions, copies, reductions, transfers, and derivations that follow in the wake of an important work of art.¹² The prime object—or prime style—appears when the possible combinations of a formal system seem to converge in the hands of an artist capable of giving them a new resolution. These seven major works seem to have established the possibilities of the Kasadi style for generations. They influenced artists in the Master's workshop, his successors, and at times an entire region. The works derived from them may preserve their creative force, transform it, or retain only their most immediately recognisable features. To identify a master is therefore to trace this current of variations back towards its source and, as far as possible, distinguish the first invention from its later developments.

The Master of Kasadi is not the only individual hand to have been identified among Yombe sculptors. Ezio Bassani also recognised a second artist, the Master of Boma-Vonde, whose five known maternity figures have larger heads, fuller and more sensual bodies, heavier breasts, and far more discreet scarification than those of the Master of Kasadi.¹³ Other hands, which I have conventionally named after the institution holding their most accomplished work, possess equally distinctive traits. Five works by the Master of the Washington Museum are recognisable by a broadly curved coiffure framing the skull as far as the ears, an elongated oval mouth with somewhat rigid modelling, and a necklace of carved glass beads. Five works are known by the Master of the Berlin Museum, whose more "expressionist" style is marked by full lips revealing

¹¹ William Fagg, « Notice Baluba », in : *Sculptures africaines*, Paris, Éditions Fernand Hazan, 1965, p. 103

¹¹ William Fagg, *The Tribal Image*, London, The British Museum, 1970, n° 41

¹² George Kubler, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, Paris, Éditions Champ Libre, 1973, p. 71

¹³ Bassani, *op. cit.*, 1981, pp. 66-81 ; de Grunne, *op. cit.*, 2022, pp. 119-123, cat. 56 à 61

avec des lèvres charnues laissant apparaître une dentition marquée, un nez aquilin aux ailes larges, des joues pleines et des oreilles démesurées.¹⁴

Iconographie des *phemba*

Un des éléments les plus révélateurs quant à la fonction et au symbolisme de ces œuvres est le type de coiffure représenté. Tantôt l'échafaudage capillaire rappelle la forme d'une mitre d'évêque, tantôt il s'agit du petit bonnet rond en fibres tressées réservé aux chefs. La grande majorité des *phemba* connues (136 sur 162, soit 84 %) dont un des exemplaires les plus remarquables est celle de la collection Arman/Lindemann (Cat. VII.5) arborent une coiffure de type épiscopal, tandis que seules vingt-six portent ce bonnet de chef. Raoul Lehuard a publié l'unique photo à ma connaissance d'un chef Yombe du village de Lua N'Seli, près de Boma, portant ce type de coiffure (Ill. 21).¹⁵ Grâce à ce témoignage photographique ancien, cette coiffe en forme de mitre pourrait représenter un bonnet, comme le suggérait Maes.¹⁶

pronounced teeth, an aquiline nose with broad wings, rounded cheeks, and outsized ears.¹⁴

Iconography of the *phemba*

One of the most revealing clues to the function and symbolism of these works is the type of coiffure represented. In some, the elaborate arrangement of the hair recalls a bishop's mitre; in others, it takes the form of the small round cap of woven fibre reserved for chiefs. The great majority of known *phemba*—136 out of 162, or 84 per cent—including the outstanding example from the Arman/Lindemann Collection (Cat. VII.5), wear the episcopal type, while only twenty-six wear the chief's cap. Raoul Lehuard published the only photograph known to me of a Yombe chief, from the village of Lua N'Seli near Boma, wearing such a coiffure (Ill. 21).¹⁵ This early photographic evidence suggests that the mitre-like form may in fact represent a cap, as Maes proposed.¹⁶



Ill. 21 - Chef Yombe, avec son bonnet traditionnel en forme de mitre épiscopale, photo prise en 1905 par F. G. Deuster © MRAC AP.0.0.4947_PHOTO_01

¹⁴ de Grunne, *op. cit.*, 2022, pp. 104-109, cat. 47-51 et pp. 44-49, cat. 09, 10, 11, 12, 13

¹⁵ Prise en 1905 par F. G. Deuster, commissaire général du Bas-Congo. Cf. Raoul Lehuard, *Art Bakongo. Les centres de style*, Arnouville, 1989, vol. I, p. 65

¹⁶ Selon lui, cette coiffure n'était pas faite de cheveux tressés, mais bien d'un chapeau *mphemba*. Cf. Joseph Maes, *Moederbeelden uit Kongo*, Bruxelles, 1939, p. 172

¹⁵ Photographed in 1905 by F. G. Deuster, Commissioner General of the Lower Congo. See Raoul Lehuard, *Art Bakongo. Les centres de style*, Arnouville, 1989, vol. I, p. 65

¹⁶ In his view, the coiffure was not made of braided hair but was a *mphemba* cap. See Joseph Maes, *Moederbeelden uit Kongo*, Brussels, 1939, p. 172

La présence du petit bonnet de chef serré autour du crâne ou couronne royale, appelé *mpu*, sur les sept maternités de Kasadi mérite en revanche une attention particulière. La plupart des sources consacrées au Mayombe indiquent que les souverains et les dignitaires portaient, comme insigne de leur rang, un bonnet rond et plat ou un couvre-chef élevé, tissé en coton, en fibres d'ananas, en raphia ou dans d'autres fibres végétales.¹⁷ Les différents modèles traduisaient la place occupée par leur propriétaire dans la hiérarchie sociale : roi, chef, prince ou noble.¹⁸

D'autres caractéristiques formelles du style de Kasadi correspondent à un idéal de beauté féminin : les dents ostensiblement exposées et les scarifications. Le « sourire » que l'on a tendance à percevoir sur le visage de la mère résulte du fait que le sculpteur a voulu représenter en toute splendeur les dents bien taillées avec les deux incisives supérieures taillées en laissant apparaître une fente rectangulaire en forme de U renversé. La position quasi riante de la bouche forme par hasard un *Gestalt* qui peut être perçu comme un sourire « carnassier » mais dont la perception est certainement sujette à une interprétation subjective. Ce détail iconographique à l'ambiguïté remarquable doit être identifié comme la signature du grand talent du Maître de Kasadi.

L'art sur la peau ou les âmes de la peau chez les Yombe

Les Yombe accordaient une grande importance aux marques tégumentaires qui étaient très répandues.¹⁹ On pratiquait les incisions cutanées chez les jeunes filles (âgées de dix à quinze ans) et parfois chez les femmes adultes. Selon Roosens, ces « tatouages » étaient faits durant les années de puberté et faisaient fonction de *releaser* dans la sphère sexuelle afin d'encourager la fécondité.²⁰ De plus, cet usage témoigne du courage de la femme qui subissait patiemment les incisions, ce qui était très apprécié par les hommes. La jeune fille non scarifiée était parfois moquée et appelée « peau

The presence on all seven Kasadi maternity figures of the small, close-fitting chief's cap or royal crown known as the *mpu* therefore deserves particular attention. Most sources on the Mayombe record that rulers and dignitaries wore, as an emblem of rank, either a round, flat cap or a tall headdress woven from cotton, pineapple fibre, raffia, or other plant fibres.¹⁷ Different forms conveyed the wearer's place in the social hierarchy: king, chief, prince, or nobleman.¹⁸

Other formal characteristics of the Kasadi style correspond to a feminine ideal of beauty: prominently displayed teeth and scarification. The "smile" we tend to perceive on the mother's face results from the sculptor's desire to display finely filed teeth in all their splendour, with the two upper incisors shaped to leave a rectangular gap like an inverted U. The almost laughing position of the mouth happens to create a *Gestalt* that may be read as a "predatory" smile, though such a perception is inevitably subjective. This iconographic detail, remarkable in its ambiguity, should be recognised as a signature of the Master of Kasadi's immense talent.

Art on the Skin, or the Souls of the Skin Among the Yombe

The Yombe attached great importance to the widespread practice of marking the skin.¹⁹ Incisions were made on girls between ten and fifteen years of age, and sometimes on adult women. According to Roosens, these "tattoos" were created during puberty and acted as a sexual stimulus intended to encourage fertility.²⁰ The practice also testified to the courage of the woman who patiently endured the incisions, a quality highly valued by men. An unscarified girl might be mocked as "smooth skin," while a young man would flatter his fiancée by calling her *mak'ama*

¹⁷ Karl Laman, *The Kongo II*, Uppsala, Studia Ethnographica Upsaliensia VIII, 1957, p. 33 ; A. De Clercq, in : Cyrille Van Overbergh et Édouard De Jonghe, *Les Mayombe*, Bruxelles, A. De Wit, 1907, p. 139

¹⁸ Oskar Nuoffer, *Afrikanische Plastik in der Gestaltung von Mutter und Kind*, Dresden, Carl Reissner, 1925, p. 75 et note p. 11, citant Julius Falkenstein, *Afrika's Westküste*, Leipzig, 1885, p. 238 ; LaGamma, *op. cit.*, 2015, p. 64

¹⁹ Leo Bittremieux, *Mayombsch Idioticon*, Gent Drukkerij Erasmus, 1922-1923, pp. 778-795 ; Id., *Mayombsche huidbeprikking*, 1912. On peut souligner que le mot *mwata nsamba* (« sculpter ») désigne également la scarification. Cf. Susan Cooksey, Robin Poynor et Hein Vanhee, *Kongo across the Waters*, Gainesville, University Press of Florida, 2013, p. 175

²⁰ Eugène Roosens, *Images africaines de la mère et l'enfant*, Publications de l'Université Lovanium de Kinshasa n° 21, Louvain, Éditions Nauwelaerts, 1967, p. 49

¹⁹ Leo Bittremieux, *Mayombsch Idioticon*, Ghent, Drukkerij Erasmus, 1922-1923, pp. 778-795; idem, *Mayombsche huidbeprikking*, 1912. It is worth noting that the term *mwata nsamba* ("to carve") also denotes scarification. See Susan Cooksey, Robin Poynor, and Hein Vanhee, *Kongo across the Waters*, Gainesville, University Press of Florida, 2013, p. 175



III. 22 / 23 - Scarifications d'une femme Yombe in Joseph Maes,
« Moedereerebeelden uit Kongo », in *Annales du Musée du Congo belge*,
D. Ethnographie Serie VI, Tome II, Fascicule 3, Bruxelles, 1939, p. 176,
afb 55 & 56 et Jean & Jerome Tharaud, *Le miroir du Congo*, Editions N.E.A.,
Bruxelles, 1929, Tome I p. 125



III. 24 - Femmes Yombe
photo : E. Thill circa 1900
in Lehuard, 1989, Tome I, p. 47



III. 25 - Femme Yombe
in Lehuard, 1977,
p. 57, fig. 12



III. 26 - Femme Yombe
Document Bert Garrebeek
in Raoul Lehuard, 1989, Tome II,
p. 458



III. 27 - Femmes Yombe
in Jo Tollebeek et al. (dir.),
Mayombe : statuettes rituelles du Congo,
Tielt, Éditions Lannoo, 2010, p. 51

lisse » tandis qu'un jeune homme flattait sa fiancée en l'appelant *mak'ama tsamba* (« cent tatouages »).²¹ Les motifs des cicatrices chéloïdes sont très similaires à ceux observés sur la plupart des statuettes yombe. Ce sont des rangées de boursouflures qui forment parfois des dessins losangiques sur le haut du torse et dans le dos. Un seul artiste yombe, le Maître de Kasadi, ajouta des motifs classiques kongo de losanges entrelacés, un des plus anciens symboles de cette culture que l'on retrouve déjà dans un velours kongo inventorié dès A.D. 1607.²²

On remarque également sur la plupart des *phemba* un cordon en relief au-dessus de la poitrine. Ce cordon contourne le dos en passant en-dessous des bras et est parfois muni d'une perle oblongue placée entre les seins. Selon l'ethnologue Pechuël-Loesche, au Loango, cet usage avait pour but la valorisation de la beauté physique, car la peau tendue par la corde avait pour effet de redresser les seins.²³ (Ill. 28)

tsamba ("a hundred tattoos").²² The patterns formed by these keloid scars closely resemble those seen on most Yombe figures: rows of raised marks, at times arranged in lozenges across the upper torso and back. One Yombe artist alone, the Master of Kasadi, added the classic Kongo motif of interlaced lozenges, one of the culture's most ancient symbols, already found on a Kongo velvet inventoried in AD 1607.²²

Most *phemba* also bear a raised cord above the breasts. It passes around the back beneath the arms and is sometimes fitted with an oblong bead between the breasts. According to the ethnologist Pechuël-Loesche, in Loango the custom was intended to enhance physical beauty: the taut cord tightened the skin and lifted the breasts.²³ (Ill. 28)



Ill. 28 - Femmes/Women Yombe, photo : Charles Perdrizet, circa 1890 - Lehuard, 1989, Tome I, p. 46

²¹ Bittremieux, *op. cit.*, 1912, p. 15

²² Actuellement dans les collections du musée de Prague. Cf. LaGamma, *op. cit.*, 2015, p. 142, fig. 89

²³ Eduard Pechuël-Loesche, « Indiscrettes aus Loango », in: *Zeitschrift für Ethnologie*, 10. Bd., 1878, pp. 20-21 ; Julius Falkenstein, in : Paul Güssfeldt, Julius Falkenstein et Eduard Pechuël-Loesche, *Die Loango-Expedition...*, Stuttgart, Strecker & Schröder, 1879, vol. I, p. 30

²² Now in the collections of the Prague museum. See LaGamma, *op. cit.*, 2015, p. 142, fig. 89

Souignons enfin la gestuelle des yeux, pour reprendre l'expression du professeur Thompson. Six des sept *phemba* de Kasadi présentent des yeux sertis d'un fragment de verre avec une pupille noire sur un fond blanc.²⁴ Pour les initiés kongo, le verre de miroir était employé au Mayombe à des fins magiques. Le spécialiste rituel yombe emploie le miroir pour étudier la lune au cours de la nuit. Des monstres, fantômes et bandits y verraient leur propre image et prendraient la fuite.²⁵ Les pupilles derrière le verre s'assimilent à des yeux qui voient sous l'eau et sondent l'invisible dans l'océan des ancêtres. Ce détail formel annonce l'arrivée d'un message qui ne peut être ignoré. Ce regard perçant constitue la prérogative d'un aîné. En effet seules les personnes d'un âge mûr peuvent nous dévisager avec une telle insistance afin de nous alerter sur des problèmes ou des impairs.

La grande majorité des maternités kongo sont en position assise avec les jambes croisées, appelée « *funda nkata* ». Un proverbe y est attaché : « l'ancien assis les jambes croisées souhaite être salué avec respect. Il peut refuser ou accepter des dons, il nous apporte de l'aide ou du soutien en réponse à notre déférence. » De surcroît, ce geste sacré fait allusion à la magnificence de l'ancienne capitale légendaire du royaume, Mbanza Kongo.²⁶

L'identité du personnage miniature déposé sur les genoux de la femme demeure incertaine. La quasi-totalité de ces figurines le représente coiffé de la même manière que la mère. Or il est fort douteux que l'on dote un nourrisson d'une coiffure ou d'un bonnet de chef. Un argument en faveur de l'hypothèse d'un adulte est une remarque faite par l'ethnologue suédois Karl Laman, qui passa vingt-huit années entre 1891 et 1919 à étudier les cultures kongos. Selon ses informateurs, dans ses derniers moments, un chef respecté est exposé dans les bras de ses épouses, tenant la tête tournée vers le haut comme les statuettes.²⁷ Cette iconographie de l'enfant qui repose immobile, comme

Finally, we should consider the language of the eyes, to borrow Professor Thompson's phrase. Six of the seven Kasadi *phemba* have eyes set with fragments of glass, with a black pupil against a white ground.²⁴ Among Kongo initiates, mirror glass was used for magical purposes in the Mayombe. A Yombe ritual specialist would use a mirror to study the moon at night. Monsters, ghosts, and bandits were believed to see their own reflection in it and flee.²⁵ The pupils behind the glass evoke eyes that see beneath the water, probing the invisible within the ocean of the ancestors. This formal detail heralds a message that cannot be ignored. Such a piercing gaze is the prerogative of an elder: only those of mature age may stare at us with such insistence, alerting us to problems or missteps.

The great majority of Kongo maternity figures sit cross-legged in the position known as *funda nkata*. A proverb is associated with it: "The elder seated cross-legged wishes to be greeted with respect. He may refuse or accept gifts; in return for our deference, he brings us aid and support." This sacred gesture also alludes to the splendour of the kingdom's legendary former capital, Mbanza Kongo.²⁶

The identity of the miniature figure laid across the woman's lap remains uncertain. Almost all are shown with the same coiffure as the mother, yet it seems highly unlikely that an infant would be given an elaborate hairstyle or a chief's cap. One argument for identifying the figure as an adult comes from the Swedish ethnologist Karl Laman, who spent twenty-eight years, between 1891 and 1919, studying Kongo cultures. According to his informants, in his final moments a respected chief was displayed in the arms of his wives, his head turned upwards as in these figures.²⁷ The iconography of the child lying motionless, as if asleep, on the woman's lap recalls the symbolism of great Western painters such as Raphael, who gave the Christ Child the head of an adult because he was

²⁴ Une majorité de 47 *phemba* sur les 70 publiées par moi en 2022 présentent des yeux décorés de manière similaire, tandis que les 23 autres présentent des cavités orbitales sans inclusion de fragments de verre et des pupilles gravées en tête d'épingle. Les insertions de verre miroir de la *phemba* Ross ont dû être perdues ou enlevées.

²⁵ Eduard Pechuël-Loesche, *Volkskunde von Loango*, Stuttgart, Strecker & Schröder, 1907, pp. 365-366 et Roosens, *op. cit.*, 1967, p. 52

²⁶ Robert Farris Thompson, *Le geste Kongo*, Paris, Musée Dapper, 2002, p. 97

²⁷ Laman, *op. cit.*, 1957, pp. 82 et 87

²⁴ Of the seventy *phemba* I published in 2022, a majority of forty-seven have eyes decorated in a similar fashion. The other twenty-three have empty eye sockets without glass inserts and pinhead pupils carved into the wood. The mirror-glass inserts of the Ross *phemba* must have been lost or removed.

s'il dormait, sur les genoux de la femme, nous rappelle le symbolisme des plus grands peintres occidentaux comme Raphaël représentant l'enfant Jésus avec une tête d'adulte, parce qu'il est un *puer senex*, un enfant vieillard, manière imagée de figurer qu'il symbolise bien la sagesse divine.

L'ensemble de ces observations montre l'importance des femmes d'autorité dans la culture kongo. Loin de représenter une maternité idéalisée, les *phemba* semblent incarner des femmes investies d'un rôle politique, religieux ou dynastique : épouses claniques ou de prêtres *lemba*, chefs de territoire, sœurs de chefs aristocratiques, régentes ou reines mères appelées à exercer les plus hautes responsabilités au sein des structures politiques du royaume. Les témoignages ethnographiques permettent d'aller plus loin encore en éclairant la fonction de ces sculptures dans la société kongo.

Ces *phemba* ont été sculptées pour honorer la mère d'une grande famille, saluée comme un sommet et gardienne de tout le peuple, *nlunda banti*, une mère qui a élevé les enfants de toute la communauté. Cette aristocrate fondatrice non seulement remplissait son rôle de manière exemplaire, mais était aussi une personne possédant de grands pouvoirs et du prestige. Elle était parfois aussi la sœur ou la nièce d'un chef mort sans descendance. Elle a pu temporairement exercer le pouvoir de régente, ce qui lui donnait le droit de porter les insignes d'autorité du chef, le bonnet de chef initié (*mpu*), jusqu'au moment où un nouveau dirigeant était consacré.²⁸

Les patines des *phemba*

On remarque que les sept maternités du Maître sont de deux types : soigneusement polies et frottées, ou couvertes de traces de patines d'offrandes croûteuses qui sont le résultat de traitements que l'ensemble des sculpteurs et ritualistes réservaient à leurs statuettes. Ces patines d'offrandes témoignent d'un traitement à base de terre de rivière, de racines, d'huile de palme, de farine de manioc ainsi que de sang de poulet et de chèvre. La poussière des cases, le soleil et l'usure du temps ont ensuite enveloppé le bois d'une profonde

a *puer senex*, a child wise beyond his years—a pictorial expression of divine wisdom.

Taken together, these observations reveal the importance of women in authority within Kongo culture. Far from representing an idealised maternity, the *phemba* appear to embody women invested with political, religious, or dynastic roles: clan wives or wives of *lemba* priests, territorial chiefs, sisters of aristocratic chiefs, regents, or queen mothers called upon to assume the highest responsibilities within the kingdom's political structures. Ethnographic accounts allow us to go further, illuminating the place of these sculptures in Kongo society.

These *phemba* were carved to honour the mother of a great lineage, hailed as its summit and the guardian of all its people—the *nlunda banti*, a mother who had raised the children of the entire community. This founding aristocrat not only fulfilled her role in exemplary fashion; she was also a person of great power and prestige. At times she was the sister or niece of a chief who died without issue. She might then serve temporarily as regent, giving her the right to wear the chief's emblems of authority, including the initiated chief's cap (*mpu*), until a new ruler was consecrated.²⁸

The patinas of the *phemba*

The Master's seven maternity figures fall into two groups: those carefully polished and rubbed, and those bearing traces of crusted offering patinas, the result of treatments that sculptors and ritual specialists applied to their figures. Such patinas attest to preparations of river earth, roots, palm oil, cassava flour, and the blood of chickens and goats. Dust from the dwellings, sunlight, and the wear of time later enveloped the wood in a deep brown patina, lending it charm and poetry.

²⁸ Cette régente était appelée *mvinga mfumu* (« celle qui prend la place du chef ») ou *yaaya a luumbu*, la sœur aînée du palais royal. Cf. Joseph Van Wing, *Études bakongo. Histoire et sociologie*, Bruxelles, 1921, p. 145 ; Robert Farris Thompson, *The Four Moments of the Sun*, Washington D.C., National Gallery of Art, 1981, p. 125

²⁸ The regent was known as *mvinga mfumu* ("she who takes the chief's place") or *yaaya a luumbu*, the elder sister of the royal palace. See Joseph Van Wing, *Études bakongo. Histoire et sociologie*, Brussels, 1921, p. 145; Robert Farris Thompson, *The Four Moments of the Sun*, Washington, D.C., National Gallery of Art, 1981, p. 125

patine brunâtre, qui lui confère charme et poésie. Ces mélanges de pigments, d'huiles et de cires auxquels on ajoutait d'autres substances avaient pour finalité de rendre ces statues « plus fortes et plus vivantes ».²⁹ Ces patines signes de longues vénération sont visibles sur trois des maternités de Kasadi, celles de Ross, Scharf et Washington qui sont couvertes de couches de manipulations d'offrandes rituelles.

Une information rarement citée sur l'usage des *phemba* pourrait expliquer la différence marquante des patines des quatre autres *phemba* du Maître de Kasadi. Selon les informations communiquées au Père Bittremieux au sujet de la maternité de Tervuren, celle-ci serait une image de la propre mère d'un officiant et devin *nganga Diphomba*. Lors de danses cérémonielles devant les jeunes filles, ce célébrant emporte avec lui la *phemba* qu'il dépose dans un tissu spécial destiné à porter les enfants. Durant la danse, il confie la statuette aux jeunes filles qui sont d'abord trop effrayées pour regarder ce fétiche en bois jusqu'à ce que l'une d'elles murmure : « *Tuala Mama Phemba* donne-moi Madame *Phemba* afin que je la porte dans le tissu d'enfant ». La protagoniste la tient sur ses genoux ou la porte comme un enfant, tandis que le devin tourbillonne à l'instar d'un homme possédé ; un esprit de compétition anime les filles afin de pouvoir câliner la belle *phemba*.³⁰ Ce rituel de caresser les maternités pourrait expliquer la belle patine polie des maternités Bittremieux, Malcolm, de Briey et Hohlmann.

Datation des *phemba*

Il convient désormais d'examiner la chronologie des premières *phemba*. Les dates de certaines collectes les plus anciennes de *phemba* du Maître de Kasadi sont situées entre 1898 et 1935.

Les plus anciennes dates de collecte de maternités kongo d'autres mains se situent entre 1884 et 1899. La date la plus ancienne d'acquisition pour une *phemba* est A.D. 1884, statuette qui fut donnée en 1896 au musée de Berlin par l'explorateur allemand Wilhelm Joest. Soulignons que sur un ensemble de vingt-huit statuettes kongo rapportées lors de l'expédition

These blends of pigments, oils, and waxes, to which other substances were added, were intended to make the statues "stronger and more alive."²⁹ Patinas bearing witness to long veneration are visible on three Kasadi maternity figures—those from the Ross, Scharf, and Washington collections—whose surfaces carry layers left by repeated handling and ritual offerings.

A rarely cited account of the use of *phemba* may explain the strikingly different patinas of the Master of Kasadi's four other maternity figures. According to information given to Father Bittremieux about the Tervuren figure, it represented the mother of an officiant and diviner, the *nganga Diphomba*. During ceremonial dances before young girls, the officiant carried the *phemba* in a special cloth used for carrying children. As the dance unfolded, he handed the figure to the girls, who were at first too frightened even to look at the wooden fetish, until one whispered: "*Tuala Mama Phemba*—give me Madame *Phemba*, so that I may carry her in the child's cloth." The girl held the figure on her lap or carried it like a child, while the diviner whirled like a man possessed; the girls vied with one another for the chance to cradle the beautiful *phemba*.³⁰ This ritual caressing of the maternity figures may explain the fine polished patina of the Bittremieux, Malcolm, de Briey, and Hohlmann examples.

Dating the *phemba*

We may now turn to the chronology of the earliest *phemba*. The earliest recorded collection dates for certain maternity figures by the Master of Kasadi fall between 1898 and 1935.

The earliest collection dates for Kongo maternity figures by other hands fall between 1884 and 1899. The earliest documented acquisition of a *phemba* dates to 1884; the figure was donated to the Berlin museum in 1896 by the German explorer Wilhelm Joest. Significantly, the group of twenty-eight Kongo figures brought back from Adolf Bastian's expedition to the

²⁹ Viviane Baeke, « Hembra. Un si long regard », in : Serge Schoffel, *Arts premiers. Afrique noire, Philippines, Amérique*, Bruxelles, 2022, p. 14 et Pol Gossiaux, *Babembe. L'art funéraire*, Liège, Éditions Anthropos, 2016, pp. 230-239 et p. 94

³⁰ Ma traduction du texte flamand de Leo Bittremieux dans Maes, *op. cit.*, 1939, p. 179

³⁰ My translation from Leo Bittremieux's Flemish text in Maes, *op. cit.*, 1939, p. 179

sur la Côte du Loango menée entre 1872 et 1874 par Adolf Bastian déposées au musée Ethnographique de Berlin, on ne retrouve aucune maternité kongo (Ill. 29).³¹ Cette absence significative peut être expliquée comme une preuve de l'apparition tardive, sans doute vers 1860, de ce type de figures par rapport aux statuettes *nkisi* classiques illustrées sur cette même planche et dont l'ancienneté est avérée comme « fétiches » depuis 1500.

Loango Coast between 1872 and 1874, and deposited in Berlin's Ethnological Museum, includes no Kongo maternity figure (Ill. 29).³¹ This meaningful absence may be taken as evidence that the type appeared relatively late, probably around 1860, by comparison with the classic *nkisi* figures illustrated on the same plate, whose existence as "fetishes" is documented from 1500 onwards.



Ill. 29 - Ensemble de statuettes Kongo récoltées lors de la Loango expédition de 1873-74 et dans les collection du Musée d'ethnographie de Berlin en 1874 / A collection of Kongo statuettes gathered during the 1873-74 Loango expedition and held in the collections of the Berlin Museum of Ethnography in 1874

Soulignons que la tradition de statuaire en bois des royaumes kongo remonte en tout cas au XV^e siècle. En effet, dès 1491, les premiers visiteurs européens mentionnent des « idoles ». ³² De plus, deux sculptures kongos en bois de style relativement naturaliste datées au C14 entre 1460 et 1620 constituent des preuves matérielles évidentes de la profondeur historique de l'art de la sculpture dans ce royaume. ³³

Notons par ailleurs que la multiplication soudaine des figures de maternité entre 1840 et 1880 peut être mise en relation avec l'effondrement des structures

The tradition of wood sculpture in the Kongo kingdoms reaches back at least to the fifteenth century. The first European visitors mentioned "idols" as early as 1491.³² Moreover, two relatively naturalistic Kongo wood sculptures, radiocarbon-dated between 1460 and 1620, provide clear material evidence of the deep history of sculpture in the kingdom.³³

The sudden proliferation of maternity figures between 1840 and 1880 may also be linked to the collapse of centralised political structures across the Kongo kingdoms, under pressure from colonial powers eager

³¹ Adolf Bastian, *Die deutsche Expedition an der Loango-Küste, nebst älteren Nachrichten über die zu erforschenden Länder*, zweiter Band, Léna, 1875, Tafel, p. 355

³² LaGamma, *op. cit.*, 2015, p. 24, citant Rui de Pina, « Baptismo do Rei do Congo, 3 de Maio de 1491 », in : António Brásio (dir.), *Monumenta Missionaria Africana. África Ocidental (1471-1531)*, vol. I, Lisbonne, Agência Geral do Ultramar, 1952, pp. 124-125

³³ de Grunne, *op. cit.*, 2022, p. 16, fig. 11-12

politiques centralisées des différents royaumes kongo, sous l'effet des pressions exercées par les puissances coloniales désireuses d'exploiter les abondantes ressources naturelles du Congo, notamment l'ivoire, le caoutchouc, l'huile de palme et le bois. La compétition entre les empires coloniaux détruisit les structures du commerce traditionnel qui finançaient royaumes et chefferies. À ces profondes mutations politiques et économiques s'ajoutèrent plusieurs épisodes de sécheresse et de famine, qui entraînèrent une recrudescence des maladies et une baisse de la natalité. Les autorités politiques et religieuses kongo cherchèrent de nouveaux mécanismes afin de maintenir leurs intérêts et l'ordre public. C'est dans ce contexte de crise que semble s'inscrire l'essor des figures *phemba*.

Enfin pour expliquer la multiplication de maternités dans l'art Kongo,³⁴ il faut rappeler une information de l'explorateur Eduard Pechuël-Loesche qui rapporta l'existence lors de sa visite dans le Loango entre 1873 et 1876 d'un culte appelé *mpemba*, créé par une sage-femme. Le village de Lubu recelait une fameuse sculpture d'une femme appelée « Mkissi Mpemba », qui était conservée dans un sanctuaire servant à la fois de lieu de pèlerinage et de clinique. La réputation d'efficacité de cette statuette en matière de problèmes de fertilité était si forte que les femmes venaient de loin pour la vénérer. L'ethnologue souligne que la renommée de la statuette de Lubu était telle que de multiples copies ont été sculptées afin de disséminer sa puissance thérapeutique.³⁵ Cette indication précieuse pourrait expliquer l'apparition plus tardive de ce nouveau culte et de ses statuettes *phemba*.

to exploit the Congo's abundant natural resources, particularly ivory, rubber, palm oil, and timber. Competition among colonial empires destroyed the traditional trading networks that financed kingdoms and chiefdoms. These profound political and economic changes were compounded by repeated episodes of drought and famine, leading to an upsurge in disease and a falling birth rate. Kongo political and religious authorities sought new mechanisms to preserve their interests and maintain public order. The rise of the *phemba* appears to belong to this climate of crisis.

To explain the multiplication of maternity figures in Kongo art,³⁴ we should also recall an account by the explorer Eduard Pechuël-Loesche. During his visit to Loango between 1873 and 1876, he recorded a cult known as *mpemba*, founded by a midwife. The village of Lubu possessed a celebrated sculpture of a woman called "Mkissi Mpemba," kept in a shrine that served both as a place of pilgrimage and as a clinic. The figure's reputation for helping with fertility problems was so great that women travelled from afar to venerate it. The ethnologist noted that its fame was such that numerous copies were carved to spread its healing power.³⁵ This valuable testimony may explain the relatively late appearance of this new cult and its *phemba* figures.

³⁴ Il est difficile d'établir le nombre exact de maternités kongo. Dans la banque de données AHDRC, j'ai pu en sélectionner plus de cent soixante de qualité, tandis que le site des résultats de ventes publiques Artkhade en recense environ quatre-vingts. Par ailleurs, Raoul Lehuard estimait déjà, à la fin de son ouvrage, qu'il pouvait en exister plus de six cents. Cf. Raoul Lehuard, *Les phemba du Mayombe. Les figures sculptées dites phemba du Mayombe*, Arnouville, Arts d'Afrique Noire, 1977, p. 104

³⁵ Un nombre important de ces statuettes fut détruit par des membres masculins d'une communauté voisine. Cf. Pechuël-Loesche, *op. cit.*, 1907, pp. 385-386, cité par LaGamma, *op. cit.*, 2015, p. 173

³⁴ It is difficult to establish the exact number of Kongo maternity figures. I was able to select more than 160 works of quality in the AHDRC database, while the Artkhade auction-results website records around eighty. At the end of his study, Raoul Lehuard estimated that more than six hundred might exist. See Raoul Lehuard, *Les phemba du Mayombe. Les figures sculptées dites phemba du Mayombe*, Arnouville, Arts d'Afrique Noire, 1977, p. 104

³⁵ A significant number of these figures were destroyed by male members of a neighbouring community. See Pechuël-Loesche, *op. cit.*, 1907, pp. 385-386, cited by LaGamma, *op. cit.*, 2015, p. 173

Cette explosion d'images de dévotion de « maternités » chez les Yombe rappelle l'efflorescence du thème de la Madone à l'Enfant dans l'art religieux de la Renaissance italienne, dont Raphaël fut l'un des plus remarquables représentants. Ce phénomène fut favorisé par le regain de piété qui suivit la pandémie de peste noire (1347-1352), laquelle fit plusieurs millions de victimes en Europe. Encouragées par les ordres mendiants, ces images de dévotion étaient investies d'un pouvoir protecteur et intercesseur face à la catastrophe.³⁶ C'est ainsi que le motif de la Madone à l'Enfant devint si populaire comme image de dévotion dans la sphère publique et privée en Occident.

Le remarquable talent du travail du Maître de Kasadi que l'on peut admirer à travers ses maternités rappelle la série des tableaux de la Vierge à l'Enfant de Raphaël admirés pour leur clarté de forme et leur facilité de composition. Considéré comme l'un des plus grands artistes de tous les temps, son expérience est jugée comme profondément innovante pour ses nombreuses œuvres emblématiques et pour la manière dont elles ont été produites en utilisant un atelier très structuré et composé par de nombreux professionnels d'excellent niveau. La « manière » de Raphaël est d'une importance vitale pour le développement du langage artistique des siècles suivants à la fois pour l'émulation à travers ses collaborateurs qui ont perpétué son langage pendant des décennies à travers l'Europe.

Bien sûr, on peut également citer le sculpteur Polyclète comme un pionnier défenseur du principe de symétrie, « la commensurabilité des parties » en art. Il écrit un traité, le *Canon*, dans lequel il tenta de démontrer que des qualités philosophiques telles que « le parfait », « le bon ou le beau », ne pouvaient s'exprimer dans des formes sculpturales que grâce à une harmonie entre leurs composants et leurs proportions géométriques. Il décomposait ainsi organiquement le corps humain en torse, membres et parties de membres et essayait ensuite de déterminer comment ces parties se rattachaient les unes aux autres pour former un tout. Comme Pollitt l'explique : « Le but du principe de symétrie chez Polyclète était de montrer la marque d'une nature idéale dans l'homme (...) Il s'efforçait également d'harmoniser des forces opposées »³⁷. Quoiqu'il ne subsiste pas d'œuvres de la main même de

This flourishing of devotional “maternity” images among the Yombe recalls the efflorescence of the Madonna and Child in the religious art of the Italian Renaissance, of which Raphael was among the most remarkable exponents. The phenomenon was fostered by the resurgence of piety that followed the Black Death (1347–1352), which claimed millions of lives in Europe. Encouraged by the mendicant orders, these devotional images were invested with protective and intercessory power in the face of catastrophe.³⁶ The Madonna and Child thus became one of the most popular devotional images in both the public and private spheres of the West.

The remarkable talent revealed in the Master of Kasadi's maternity figures recalls Raphael's paintings of the Madonna and Child, admired for their clarity of form and effortless composition. Regarded as one of the greatest artists of all time, Raphael was profoundly innovative, both in the creation of his many iconic works and in the way they were produced through a highly structured workshop staffed by numerous accomplished professionals. His “manner” was vital to the development of artistic language in the centuries that followed: through emulation, his collaborators perpetuated it for decades across Europe.

We might also invoke the sculptor Polykleitos, a pioneering advocate of symmetry — the “commensurability of parts” — in art. He wrote a treatise, the *Canon*, in which he sought to demonstrate that philosophical qualities such as “the perfect,” “the good,” or “the beautiful” could find sculptural expression only through harmony among the parts and their geometric proportions. He analysed the human body organically into torso, limbs, and parts of limbs, then sought to determine how they related to one another to form a whole. As Pollitt explains: “The aim of Polykleitos's principle of symmetry was to reveal the imprint of an ideal nature in man (...) He also sought to harmonise opposing forces.”³⁷ Although no work by Polykleitos himself survives, his principles were applied so successfully that the presence of his concept of harmony can readily be “felt” in the many Roman-period reproductions of his work.

³⁶ Stefania Girometti, « Divinely Painted. On the Origins and Meaning of the Madonna and Child in Italian Painting of the Fifteenth Century », in : Andreas Henning et alii, *Raphael and the Madonna*, Munich, Staatliche Kunstsammlungen Dresden et Hirmer Verlag, 2020, p. 64

³⁷ Jerome Jordan Pollitt, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven, Yale University Press, 1974

Polyclète, ses principes étaient si bien appliqués qu'on peut aisément « sentir » la présence de son concept d'harmonie dans maintes reproductions de son travail exécutées à l'époque romaine.

Depuis l'aube de la création artistique avec la Vénus de Willendorf (24.000-22.000 A.C.N.) jusqu'aux *Nanas* de Niki de Saint Phalle (les années 1960-70), la représentation de la femme a été un sujet de prédilection dans de nombreuses civilisations dans lesquelles elle est honorée pour sa fertilité, sa beauté, sa sensualité, et sa divinité.

Les *phemba* yombe du Maître de Kasadi font partie des icônes les plus remarquables et admirées du musée imaginaire de la sculpture mondiale. Un artiste aussi talentueux que le Maître de Kasadi soumet toujours son sujet à des choix personnels et originaux qui respectent les canons de la tradition kongo tout en témoignant au plus haut degré d'une approche formelle singulière.

From the dawn of artistic creation with the Venus of Willendorf (24,000–22,000 BCE) to Niki de Saint Phalle's *Nanas* of the 1960s and 1970s, the representation of women has been a favoured subject across many civilisations, honouring them for fertility, beauty, sensuality, and divinity.

The Master of Kasadi's Yombe *phemba* rank among the most remarkable and admired icons in the imaginary museum of world sculpture. An artist as gifted as the Master of Kasadi invariably approaches his subject through personal and original choices, respecting the canons of Kongo tradition while revealing, at the highest level, a singular formal vision.

VII.1

Seated phemba maternity figure, Kongo-Yombe, Democratic Republic of the Congo by the Master of Kasadi

H. 27.5 cm; Wood, metal

Provenance :

Collected by Colonel Chaltin before 1898

Jean-Pierre Leemans, 1973

Willy Mestach, Brussels, 1973–1974

Pierre Darteville Gallery, Brussels

Count Baudouin de Grunne, 1974

François Pinault, Paris, 1995

Alain de Monbrison, Paris

James Ross Collection, New York

Publications :

Roger Marijnissen, *Sculptures africaines – Nouveau regard sur un héritage*, Antwerp, Marcel Peeters Centrum, 1975, p. 46, cat. 48

Roger Vokaer, *La Maternité dans les Arts Premiers*, Brussels, 1977, p. 61, cat. 47

Raoul Lehuard, *Les phemba du Mayombe*, Arnouville, Arts d'Afrique Noire, 1977, p. 35, fig. 109

Philippe Guimiot & Lucien Van de Velde, *Arts Premiers d'Afrique Noire*, Brussels, 1977, p. 127, cat. 87

Ezio Bassani, "Due grandi artisti Yombe : il 'Maestro della maternità Roselli-Lorenzini' e il 'Maestro della maternità de Briey'", *Critica d'Arte*, no. 46, July–September 1981

Luc de Heusch (ed.), *Utotombo. Kunst uit Zwart-Afrika in Belgisch privé-bezit*, Brussels, 1988, p. 202, fig. 158

Jacques Kerchache, Jean-Louis Paudrat & Lucien Stephan, *L'art africain*, Paris, Mazenod, 1988, p. 345, fig. 233

Raoul Lehuard, *Art Bakongo – Les centres de style*, vol. II, Arnouville, Arts d'Afrique Noire, 1989, p. 461, fig. J 1-1-4

Ezio Bassani, *La grande scultura dell'Africa Nera*, Florence, Artificio, 1989, fig. 94



Ezio Bassani, *Le grand héritage. Sculptures de l'Afrique Noire*, Paris, Musée Dapper, 1992, fig. 196

Bernard de Grunne (ed.), *Mains de Maîtres – À la découverte des sculptures d'Afrique*, Brussels, Espace Culturel BBL, 2001, p. 165, pl. 18

Alisa LaGamma (ed.), *Kongo: Power and Majesty*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015, pp. 166–167, fig. 125

Bernard de Grunne, *Kongo Phemba*, Brussels, Galerie Bernard de Grunne, 2022, cat. 62



VII.2

Seated phemba maternity figure, Kongo-Yombe, Democratic Republic of the Congo by the Kasadi Master

H. 27 cm; Wood, metal

Provenance :

Collected by Léo Bittremieux in the village of Kasadi, Mayombe, between 1907 and 1925

AfricaMuseum, Tervuren, 1937,
inv. no. E.O.0.0.37964

Publications :

Joseph-Marie Jadot, "L'Art nègre au Congo Belge",
in: Ligue Coloniale Belge, no. 1, 1940, p. 8

Albert Maesen *et al.*, *The Arts in Belgian Congo
and Ruanda-Urundi*, Brussels, CID, 1950, cat. 1

Frans M. Olbrechts *et al.*, *Les Arts Plastiques.
L'Art Congo Belge*, Brussels, Les Carnets du
Séminaire des Arts, 1951, p. 4, fig. 1

Albert Maesen, *Umbangu. Art du Congo au
Musée Royal du Congo Belge*, Brussels, Cultura,
1960, pl. 1

Raoul Lehuard, *Art Bakongo - Les centres de
style*, vol. II, Arnouville, Arts d'Afrique Noire, 1989,
p. 459, fig. J 1-1-1

Bernard de Grunne (ed.), *Mains de Maîtres -
À la découverte des sculptures d'Afrique*, Brussels,
Espace Culturel BBL, 2001, p. 172, pl. 45

Milène Rossi, *Les Phemba*, Saint-Maur, Sépia,
2014, p. 23, ill. 5

Alisa LaGamma (ed.), *Kongo: Power and Majesty*,
New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015,
pp. 176-177, fig. 120

Julien Volper, "The Man Behind the Art:
A Question of Style", *in: Tribal Art Magazine*,
Special Issue no. 8, 2018, p. 49, fig. 3

Bernard de Grunne, *Kongo Phemba*, Brussels,
Galerie Bernard de Grunne, 2022, cat. 64





VII.3

**Seated phemba maternity figure,
Kongo-Yombe,
Democratic Republic of the Congo
by the Kasadi Master**

H. 29 cm; Wood, glass

Provenance :

Acquired by Count Jacques Antoine Charles
Gobert de Briey between 1911 and 1913

AfricaMuseum, Tervuren, inv. no. EO.0.0.24662

Publications :

Philippe Soupault, "L'Art Africain au Congo Belge",
in: Le Miroir du Congo belge, vol. II, Brussels &
Paris, Société Nationale d'Éditions Artistiques,
1929, p. 206

Albert Maesen et al., *The Arts in Belgian Congo
and Ruanda-Urundi*, Brussels, CID, 1950, fig. 2
Jacqueline Delange, *Arts et peuples de l'Afrique
noire : Introduction à l'analyse des créations
plastiques*, Paris, Gallimard/NRF, 1967, fig. 117

Ezio Bassani, *La grande scultura dell'Africa Nera*,
Florence, Artificio, 1989, fig. 93

Raoul Lehuard, *Art Bakongo – Les centres de
style*, vol. II, Arnouville, Arts d'Afrique Noire, 1989,
p. 460, fig. J 1-1-2

Gustaaf Verswijver et al., *Trésors cachés du musée
de Tervuren*, Tervuren, 1995, p. 59, fig. 23

Bernard de Grunne (ed.), *Mains de Maîtres –
À la découverte des sculptures d'Afrique*, Brussels,
Espace Culturel BBL, 2001, p. 165, pl. 21

Alisa LaGamma (ed.), *Kongo: Power and Majesty*,
New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015,
pp. 182–183, fig. 123

Herbert Cole, *Maternity. Mothers and Children in
the Arts of Africa*, Brussels, Mercatorfonds, 2017,
p. 212, fig. 214

Bernard de Grunne, *Kongo Phemba*, Brussels,
Galerie Bernard de Grunne, 2022, cat. 66





VII.4

**Seated phemba maternity figure,
Kongo-Yombe,
Democratic Republic of the Congo
by the Kasadi Master**

H. 28 cm; Wood, glass

Provenance :

H. Hohlmann, Germany

Dieter Bacher, Bad Sulza

Hans-Dietrich Kahlke, Weimar, 1954

By descent

Christie's, Paris, *Arts d'Afrique et d'Océanie*,
3 décembre 2025, lot 51

Private collection



Femme Yombe, avec le cordon
au-dessus de la poitrine muni
d'une perle oblongue /
Yombe woman, with a cord
across her chest adorned
with an oblong bead
(cf. III. 28)





VII.5

Seated Phemba Figure, Kongo, Democratic Republic of the Congo

H. 33 cm; H. 33 cm; Wood, metal, glass

Provenance :

Arman, Vence and New York, before 1967
The Arman Marital Trust, New York

Christie's Paris, *Shape(s). L'Univers des formes*,
3 December 2020, lot 49

Collection Lindemann, New York

Publications :

Marcel Evrard, *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, Paris, Société des Amis du Musée de l'Homme, 1967, ill. 103

Frank Willett, *African Art – An Introduction*, New York, Praeger, 1971, p. 245, ill. 241

Raoul Lehuard, *Les phemba du Mayombe*, Arnouville, Arts d'Afrique Noire, 1977, p. 77, cat. 26

Christian Duponcheel, *Masterpieces of the People's Republic of the Congo*, New York, The African-American Institute, 1980, p. 20, ill. 9

William Rubin & Jean-Louis Paudrat (eds.), *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Éditions Flammarion, 1987, p. 15

Jacques Kerchache, Jean-Louis Paudrat & Lucien Stephan, *L'art africain*, Paris, Mazenod, 1988, p. 345, ill. 236

Raoul Lehuard, *Art Bakongo – Les centres de style*, vol. II, Arnouville, Arts d'Afrique Noire, 1989, p. 574

Alain Nicolas (ed.), *Arman et l'art africain*, Marseille, Musée de Marseille, 1996, p. 135, cat. 108

Alisa LaGamma (ed.), *Kongo: Power and Majesty*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015, pp. 40–41, fig. 15

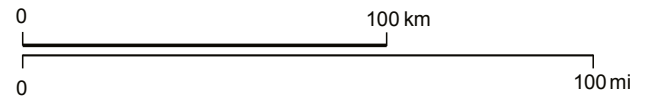
Bernard de Grunne, *Kongo Phemba*, Brussels, Galerie Bernard de Grunne, 2022, cat. 3



Ill. 22 - Marc Felix (ed.),
*Kongo Kingdom Art. From Ritual
to Cutting Edge*, Taiwan,
Kaohsiung Museum of Fine Arts,
2005, p. 65, ill. 1.27



République démocratique du Congo



La main inspirée du Maître de Lusangay

par Bernard de Grunne

Le territoire songye s'étend au cœur de la République démocratique du Congo. Il est délimité par les rivières Sankuru et Lubilash à l'ouest et par le fleuve Lualaba à l'est. On y distingue deux ensembles culturels — l'un occidental (Belande, Eki, Sanga, Tempa), l'autre oriental (Kiofwe, Milembwe, Ebombo, Bena Mwo, Kalebwe) — réunis par une langue et un fonds culturel communs sous le nom de Songye. Leur statuaire compte parmi les créations les plus puissantes et les plus originales de l'Afrique centrale, tant par sa diversité formelle que par l'importance des fonctions religieuses et sociales qu'elle assume. Le regretté François Neyt, dont les recherches font aujourd'hui autorité sur l'art songye, a consacré de nombreux travaux à ce peuple, qui constituent la meilleure introduction à son histoire, sa culture et à sa production artistique.

La société songye repose sur une cosmogonie dans laquelle l'être humain n'est qu'une des forces qui composent l'univers — corps (*mbidi*), esprit (*kikudi*), ombre (*mweshieshi*) et conscience (*mushima*).¹ Elle s'organise aussi autour du *bukishi*, société initiatique née chez les Eki puis adoptée par plusieurs groupes voisins, qui rythme le passage à l'âge adulte par deux degrés successifs : la terre blanche, ouverte à tous à la puberté, puis la poudre rouge, réservée à une minorité appelée à jouer un rôle dans la vie publique ou religieuse.²

C'est dans ce contexte rituel que s'inscrit la statuaire songye, dont la fonction première demeure thérapeutique et protectrice : consulté, le *nganga* façonne un charme, le *nkishi*, dont l'anthropomorphisme distingue nettement cette statuaire des traditions voisines. Les grandes figures communautaires,

The Master of Lusangay's Inspired Hand

by Bernard de Grunne

The Songye territory lies in the heart of the Democratic Republic of the Congo. It is bounded by the Sankuru and Lubilash rivers to the west and by the Lualaba River to the east. There are two distinct cultural groups—one in the west (Belande, Eki, Sanga, Tempa) and one in the east (Kiofwe, Milembwe, Ebombo, Bena Mwo, Kalebwe)—united by a common language and cultural heritage under the name Songye. Their statuary ranks among the most powerful and original creations in Central Africa, both in terms of its formal diversity and the significance of the religious and social functions it fulfills. The late François Neyt, whose research is now considered authoritative on Songye art, devoted numerous works to this people, which constitute the best introduction to their history, culture, and artistic production.

Songye society is based on a cosmogony in which human beings are just one of the forces that make up the universe—body (*mbidi*), spirit (*kikudi*), shadow (*mweshieshi*), and consciousness (*mushima*).¹ It is also organized around the *bukishi*, an initiatory society that originated among the Eki and was later adopted by several neighboring groups, which marks the transition to adulthood through two successive stages: the white earth, open to all at puberty, and then the red powder, reserved for a minority destined to play a role in public or religious life.²

It is within this ritual context that Songye statuary finds its place, its primary function remaining therapeutic and protective: when consulted, the *nganga* crafts a charm, the *nkishi*, whose anthropomorphism clearly distinguishes this statuary from neighboring traditions. Large community figures, often over a meter tall, watch

¹ Viviane Baeke, « La mort n'est pas une fin : le rôle de la statuaire songye dans le cycle de la vie », in : Serge Schoffel, *Finalité sans fin/Finality without End*, Bruxelles, BRUNEF, 2017, p. 100

² François Neyt & Anne Van Cutsem-Vanderstraete (ed.), *L'Univers Songye*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2024, pp. 9-10

souvent hautes de plus d'un mètre, veillent sur le village ou le clan ; les statuettes personnelles ou familiales répondent à des besoins plus individuels — protection, guérison, fécondité ou prospérité. Toutes tirent cependant leur efficacité des *bishimba*, les charges magiques préparées par le *nganga*, sans lesquelles le bois sculpté ne serait qu'une simple effigie.

over the village or clan; personal or family statuettes address more individual needs—protection, healing, fertility, or prosperity. All, however, derive their power from the *bishimba*, the magical charges prepared by the *nganga*, without which the carved wood would be nothing more than a simple effigy.



Ill. 1 - Kalembe community nkishi, 1932. Photo: W.F.P. Burton.

Witwatersrand Art Museum, III, ref. BPC 04 19 /

Figure nkishi de la communauté Kalembe. Photographie de W.F.P. Burton, 1932.

Witwatersrand Art Museum, III, réf. BPC 04 19,

in: Dunja Hersak, « Reviewing Power, Process, and Statement: The Case of Songye Figures », *African Arts*, vol. 43, no. 2, spring 2010, p. 40

La conception de l'effigie est le plus souvent frontale et se limite à un seul personnage, généralement masculin ou hermaphrodite, parfois janiforme ; les oreilles, les mains et les pieds sont rendus avec soin, tandis que les jambes restent dissimulées sous une jupe en fibres ou des peaux animales, et l'abdomen, souvent proéminent, traduit le souci de pérennisation de la lignée. La gestuelle des mains, qui enserrant la région ombilicale abritant les matières magiques (*bishimba*), rappelle celle des statues Luba, Kusu et Hemba, tandis

The effigy is most often depicted in a frontal view and is limited to a single figure, generally male or hermaphroditic, sometimes Janus-like; the ears, hands, and feet are rendered with care, while the legs remain concealed beneath a skirt made of fibers or animal skins, and the abdomen—often prominent—reflects a concern for the continuity of the lineage. The gesture of the hands, which clasp the umbilical region housing the magical materials (*bishimba*), is reminiscent of that of Luba, Kusu, and Hemba statues,

que le volume des mains et des pieds — associé au pouvoir et à la possession territoriale — trouve un parallèle du côté des figures Chokwe.³

Le choix du bois répondait à des critères de dureté et de durabilité, mais également, selon Albert Maesen, à des considérations d'ordre spirituel.⁴ Roger Dechamps a identifié quarante-huit essences différentes dans les collections du MRAC, dont l'emploi variait selon les régions songye.⁵ La fabrication elle-même relevait d'un rituel précis : l'arbre était abattu selon un cérémonial particulier, de préférence à la nouvelle lune ; le sculpteur façonnait ensuite l'effigie avant que le *nganga* n'y introduise les *bishimba* dans les cavités prévues à cet effet. Enfin, diverses adjonctions — cornes, Calebasses, coquillages, poils ou clous — achevaient la consécration de l'image.⁶

Le sens de ces sculptures reste débattu : François Neyt y voit des « représentations d'ancêtres » nommées, tandis que Jacqueline Delange souligne la prédominance de la charge magique sur le culte ancestral, une lecture que nuance Hans Himmelheber en réservant cette fonction ancestrale aux pièces dépourvues d'agrégat rituel.⁷

Cette statuaire, tout en révélant une âme commune aux peuples songye, exprime aussi une immense diversité liée au contexte culturel propre à chaque groupe, parfois nourrie des coutumes des voisins Luba.⁸ Au fil du temps se sont ainsi précisés des ateliers et des styles distincts selon les ethnies.

Les sculpteurs songye restent le plus souvent anonymes — à une exception près : celle de Kongolo, féticheur réputé que le futur souverain kuba Kot aPe appela à Nsheng, en 1902, pour conjurer le sort qui s'était acharné sur ses deux prédécesseurs. Il y passa deux années, durant lesquelles il produisit quatre statues que l'expédition de l'ethnologue hongrois Emil Torday photographia sur place.⁹ De tels cas nommés

while the size of the hands and feet—associated with power and territorial possession—finds a parallel in Chokwe figures.³

The choice of wood was based on criteria of hardness and durability, but also, according to Albert Maesen, on spiritual considerations.⁴ Roger Dechamps identified forty-eight different species in the MRAC collections, the use of which varied across Songye regions.⁵ The crafting process itself followed a precise ritual: the tree was felled according to a specific ceremony, preferably during the new moon; the sculptor then shaped the effigy before the *nganga* inserted the *bishimba* into the cavities provided for that purpose. Finally, various additions—horns, calabashes, seashells, hairs, or nails—completed the consecration of the image.⁶

The meaning of these sculptures remains a subject of debate: François Neyt sees them as “representations of named ancestors,” while Jacqueline Delange emphasizes the predominance of magical charge over ancestral cult, an interpretation that Hans Himmelheber qualifies by reserving this ancestral function for pieces lacking ritual accoutrements.⁷

While this statuary reveals a common spirit shared by the Songye peoples, it also expresses immense diversity linked to the specific cultural context of each group, sometimes influenced by the customs of their Luba neighbors.⁸ Over time, distinct workshops and styles have thus emerged according to the various ethnic groups.

Songye sculptors remain mostly anonymous—with one exception: Kongolo, a renowned ritual specialist whom the future Kuba ruler Kot aPe summoned to Nsheng in 1902 to ward off the curse that had plagued his two predecessors. He spent two years there, during which he produced four statues that the expedition led by Hungarian ethnographer Emil Torday photographed on site.⁹ Such named cases remain rare: it is primarily

³ François Neyt, *La grande statuaire hema du Zaïre*, Louvain-la-Neuve, Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1977 ; *Luba. Aux sources du Zaïre*, Paris, Musée Dapper, 1993

⁴ Citation rapportée par Lucien Stéphan, in : Christiane Falgayrettes-Leveau & Lucien Stéphan, *Formes et couleurs. Sculptures de l'Afrique noire*, Paris, Musée Dapper, 1993, p. 113

⁵ La richesse de la xylothèque du MRAC en matière d'essences d'Afrique subsaharienne est notoire

⁶ Herman Burssens, « Le sculpteur sur bois en Afrique noire », in : Luc de Heusch et al., *Objets-signes d'Afrique*, Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995, p. 34

⁷ François Neyt, *Songye. La redoutable statuaire songye d'Afrique centrale*, Anvers, Fonds Mercator, 2004, p. 341 ; Jacqueline Delange, *Arts et peuples de l'Afrique noire. Introduction à une analyse des créations plastiques*, Paris, Éditions Gallimard, 1967, p. 145 ; Hans Himmelheber, *Negerkunst und Negerkünstler*, Brunswick, Klinkhardt & Biermann, 1960, pp. 404-406

⁸ Neyt & Van Cutsem-Vanderstraete (ed.), *op. cit.*, 2024, p. 12

⁹ Neyt & Van Cutsem-Vanderstraete (ed.), *op. cit.*, 2024, p. 13

restent rares : c'est surtout par l'analyse stylistique du corpus — traitement de la tête, de la bouche, des mains, choix des matériaux — que l'on peut aujourd'hui isoler et reconnaître, derrière l'anonymat, des mains et des ateliers distincts.

François Neyt a été le premier à définir les grands axes stylistiques du vaste territoire songye. Il propose dix larges zones : trois grands styles occidentaux, plusieurs styles de l'expansion vers les Kuba ou les Nsapo-Nsapo, les styles du Sankuru et de la Lubefu, les styles de Tshofa, les styles au cou annelé, les styles septentrionaux de la région de Senteriy et enfin ceux de la Moyenne-Lomami.

Dans le prolongement de cette classification, l'examen comparé des œuvres permet de distinguer plusieurs personnalités artistiques dont le style est suffisamment cohérent pour être attribué à un même atelier ou à un même sculpteur. En raison du manque de données précises concernant la provenance géographique de la majorité de ces œuvres, et à la suite de plusieurs échanges avec François Neyt, j'ai choisi de désigner ces artistes d'après des villages situés dans leur aire probable de production.

Parmi ces groupements stylistiques, le Maître de Lusangay mérite une attention particulière. J'ai pu retrouver la trace de douze statues pouvant lui être attribuées ou provenant de son atelier. Deux caractéristiques permettent de reconnaître immédiatement sa production : une tête presque sphérique, dépourvue du menton carré propre à de nombreux styles songye, un nez long et épaté, ainsi qu'une bouche en forme de huit couché, véritable marque de cet artiste. Les œuvres les plus abouties se distinguent également par leurs orbites profondément creusées, chacune ornée d'un cauri, un visage recouvert de lamelles et de têtes de clous en cuivre ainsi qu'une multiplication des charges magiques sur la tête et l'abdomen, qui accentue encore leur puissance expressive.

through stylistic analysis of the corpus—the treatment of the head, mouth, and hands, as well as the choice of materials—that we can now identify and recognize, behind the anonymity, distinct artisans and workshops.

François Neyt was the first to define the major stylistic trends across the vast Songye territory. He proposes ten broad zones: three major western styles, several styles associated with the expansion toward the Kuba or the Nsapo-Nsapo, the styles of Sankuru and Lubefu, the styles of Tshofa, the styles with ringed necks, the northern styles of the Senteriy region, and finally those of the Middle Lomami.

Building on this classification, a comparative study of the works makes it possible to identify several distinct artistic personalities whose styles are sufficiently consistent for the works to be attributed to the same workshop or sculptor. Given the lack of precise information regarding the geographical provenance of most of these works, and following several discussions with François Neyt, I have chosen to name these artists after villages located within their probable areas of production.

Among these stylistic groups, the Master of Lusangay deserves particular attention. I have traced twelve statues that may be attributed either to him or to his workshop. His production is immediately recognizable by two distinctive features: an almost spherical head, lacking the square chin characteristic of many Songye styles and marked by a long, broad nose; and a horizontal figure-of-eight-shaped mouth, the artist's true hallmark. The most accomplished works are also distinguished by deeply recessed eye sockets, each set with a cowrie shell; a face covered with copper strips and copper nailheads; and a proliferation of magical charges on the head and abdomen, further heightening their expressive power.



III. 2 - Bouche forme de '8 couché', ou 'infini', typique du Maître de Lusangay
A "lying 8" or "infinity" shape, typical of the Master of Lusangay

**Voici une liste des œuvres du Maître de Lusangay
et de son atelier par taille :**

**Here is a list of works by the Master of Lusangay
and his workshop in chronological order of
provenance and/or publication:**

- 1 Statuette (h. 53 cm), collection Ernest Winizki, Zurich, acquise en 1961 ; collection Maria Wyss, Bâle ; collection Cobb, Seattle. **(Cat. VIII.1)**
[Figurine \(h. 53 cm\), Ernest Winizki collection, Zurich, acquired in 1961 ; Maria Wyss collection, Bâle ; Cobb collection, Seattle. \(Cat. VIII.1\)](#)
2. Statue (h. 76,8 cm) achetée à Kinshasa vers 1965 ; collection James M. Silberman, Washington, DC.¹⁰
[Figure \(h. 76.8 cm\) purchased in Kinshasa around 1965; James M. Silberman collection, Washington, D.C.¹⁰](#)
3. Statuette (h. 48 cm) vendue par Matthias Lemaire, Amsterdam à Max Köfler-Erni, Bâle-Riehen, en 1968. **(Cat. VIII.2)**
[Figurine \(h. 48 cm\) sold by Matthias Lemaire, Amsterdam to Max Köfler-Erni, Bâle-Riehen, en 1968. \(Cat. VIII.2\)](#)

¹⁰ Sotheby's, New York, *African, Oceanic and Pre-Columbian Art*, 17 mai 2007, lot 150

4. Statue (h. 102 cm), Collected in situ by Joseph-Hans Christiaens, in 1969. **(Cat. VIII.3)**
Figure (h. 102 cm), Collected in situ by Joseph-Hans Christiaens, in 1969 **(Cat. VIII.3)**
5. Statue (h. 92 cm hors corne), Henri Kamer, 1970 ; collection Jan et Anita Lundberg, Stockholm, 1983 ; Galerie Montagut, Barcelone, 2016.¹¹
Figure (h. 92 cm, excluding the horn), Henri Kamer, 1970; Jan and Anita Lundberg collection, Stockholm, 1983; Galerie Montagut, Barcelona, 2016.¹¹
6. Statue (h. 97,5 cm), collection Armand Arman, Paris/Vence, avant 1972. **(Cat. VIII.4)**
Figure (h. 97,5 cm), Armand Arman collection, Paris/Vence, before 1972. **(Cat. VIII.4)**
7. Statue (h. 85 cm), Georges Vidal, Paris ; collection Baudouin de Grunne, 1974 ; Adrian Schlag, 2008. **(Cat. VIII.5)**
Figure (h. 85 cm), Georges Vidal, Paris ; Baudouin de Grunne collection, 1974 ; Adrian Schlag, 2008. **(Cat. VIII.5)**
8. Grande statue (h. 81 cm), collection Bronson, Los Angeles, vers 1975.¹²
Large statue (h. 81 cm), Bronson collection, Los Angeles, circa 1975.¹²
9. Statue (h. 73 cm hors corne) récoltée par les Pères spiritains, Louvain ; collection Marie Caremans, Anvers. **(Cat. VIII.6)**
Statue (h. 73 cm hors corne) collected by the Spiritains Fathers, Louvain ; collection Marie Caremans, Anvers. **(Cat. VIII.6)**
10. Statuette (h. 46 cm), Didier Claes, 2005 ; collection Richard Carchon, Bruxelles, 2007. **(Cat. VIII.7)**
Figurine (h. 46 cm), Didier Claes, 2005 ; Richard Carchon collection, Brussels, 2007. **(Cat. VIII.7)**
11. Statue (h. 63 cm), Harrison Eiteljorg (inv. n° E72.147) ; Indianapolis Museum of Art, inv. 1989, n° 1989.1195.¹³
Figure (h. 63 cm), Harrison Eiteljorg (inv. no. E72.147); Indianapolis Museum of Art, inv. 1989, no. 1989.1195.¹³
12. Statue (h. 92 cm) vendue par Henri Kamer à Allan Stone, New York, le 12 juin 1965.¹⁴
Figure (h. 92 cm) sold by Henri Kamer to Allan Stone, New York, on June 12, 1965.¹⁴
12. Statue (h. 97 cm), collection Gaston de Havenon, New York, avant 1970 ; collection Richard et Nancy Bloch, Santa Fe ; collection Lindner, Munich, 2004 ; collection Frum, Toronto.¹⁵
Statue (h. 97 cm), Gaston de Havenon collection, New York, before 1970; Richard and Nancy Bloch collection, Santa Fe; Lindner collection, Munich, 2004; Frum collection, Toronto.¹⁵

L'ensemble de ce corpus peut être rattaché à une région située à l'ouest de la Lubefu et au nord de Tshofa, au cœur du pays songye. La seule œuvre dont l'origine géographique soit, même approximativement, connue est collectée par des Pères spiritains (Cat. VIII.6) qui étaient établis notamment à Lubao (ancien Sentery) et

This entire corpus can be traced to a region located west of the Lubefu River and north of Tshofa, in the heart of Songye country. The only work whose geographical origin is known—even approximately—is the statuette collected by Les Pères spiritains (Cat. VIII.6) based notably in Lubao (formerly Sentery) and

¹¹ Henri Kamer, *Magic African Art*, New York, Galerie Kamer, 1971, n° 61 ; Lars Berglund et Katia Samaltanos-Stenström, *African Art. A Source of Inspiration for Modern Art*, Malmö, Kunsthall, 1986, p. 151, n° 182

¹² Joseph-Aurélien Cornet, *A Survey of Zairian Art. The Bronson Collection*, Raleigh, North Carolina Museum of Art, 1978, cat. 160

¹³ Neyt & Van Cutsem-Vanderstraete (ed.), *op. cit.*, 2024, fig. 188

¹⁴ Sotheby's, New York, *The Collection of Allan Stone: Oceanic and Indonesian Art, Volume One*, 15 novembre 2013, lot 131

¹⁵ National Museum of African Art, *African Art. The De Havenon Collection*, Washington, D.C., 1971, p. 235 ; Sotheby's, Paris, *Collection Andreas et Katherine Lindner*, 8 juin 2007, lot 250 ; Sotheby's, Paris, *Arts d'Afrique et d'Océanie*, 2 décembre 2015, lot 26

à Kasongo.¹⁶ Les onze premières statues de cette liste présentent une parenté stylistique particulièrement étroite et semblent relever d'un même atelier.

Les statues des collections Stone et de Havenon sont probablement d'une autre main, bien qu'elles demeurent stylistiquement très proches de la production de cet artiste. Elles s'en distinguent toutefois par le traitement de la tête, la présence d'un menton carré et de gros clous de fer en lieu et place des coquillages insérés dans les orbites.

Kasongo.¹⁶ The first ten statues on this list share a particularly close stylistic resemblance and appear to have come from the same workshop.

The statues in the Stone and Havenon collections were likely created by a different artist, although they remain stylistically very close to this artist's work. They differ, however, in the treatment of the head, the presence of a square chin, and large iron nails in place of the shells inserted into the eye sockets.



¹⁶ Voir *Guide du voyageur au Congo belge et au Ruanda-Urundi*, 3^e éd., Bruxelles, 1954, p. 427

À côté du Maître de Lusangay, d'autres groupements stylistiques ont été identifiés parmi lesquels les quatre suivants : le Maître de Muyemba, le Maître de Lubao, le Maître de Lusambo et le Maître des Tempa, définis par des caractéristiques stylistiques distinctes.¹⁷

L'identification de ces différents ateliers conduit naturellement à s'interroger sur le statut du sculpteur, *sea* ou *seshi*, dans la société songye et sur ses relations avec le spécialiste rituel, le *nganga*. Toute statue songye résulte de la collaboration de ces deux intervenants. Hersak souligne que le choix du sculpteur répondait avant tout à des critères esthétiques fondés sur son talent de concepteur et d'exécutant.

Le choix de l'essence répondait d'abord à des critères de dureté, de durabilité et de résistance aux insectes xylophages, même si les propriétés médicinales ou magiques de certaines espèces entraient également en ligne de compte. Selon les informateurs de Hersak, le sculpteur travaillait soit dans le secret, soit de manière semi-publique devant la case du chef, en présence des anciens, des chefs de lignage et de quelques membres choisis de la communauté.¹⁸

Le sculpteur part du volume cylindrique du tronc d'arbre qu'il divise en trois sections qui définissent les proportions de la tête, du corps et du socle. Après avoir sculpté l'ensemble du corps, l'artiste en creuse les cavités abdominales et/ou la tête pour permettre l'insertion des charges magiques. La surface de l'œuvre est ensuite polie et légèrement teintée avec des applications d'huile de palme. Une fois la sculpture terminée, le travail du *nganga* commence de manière très secrète durant la nuit. L'ajout des *bishimba* est sans doute la partie rituelle la plus importante pour achever une statue afin qu'elle puisse être consacrée et activée. Enfin, les nombreux ajouts qui ornent ces figures comme les pagnes de tissu, les peaux de léopard, les coiffures de plumes, les colliers de perles, les pointes de fer fichées dans le front, les clochettes sont autant de symboles rappelant l'alliance mythique ancienne des personnages importants liés à la chefferie comme le chasseur, le forgeron et le féticheur, *nganga*.

La remarquable diversité de cette statuaire témoigne de l'extraordinaire créativité des sculpteurs songye qui, en moins de deux siècles, ont su renouveler un canon formel pourtant relativement restreint. La statuaire songye est une esthétique de l'équilibre entre le

Alongside the Master of Lusangay, several other stylistic groups have been identified, including the following four : the Master of Muyemba, the Master of Lubao, the Master of Lusambo et le Maître des Tempa, each defined by distinct stylistic characteristics.¹⁷

Identifying these different workshops naturally leads to questions about the status of the sculptor—*sea* or *seshi*—in Songye society and about his relationship with the ritual specialist, the *nganga*. Every Songye statue is the result of collaboration between these two figures. Hersak points out that the choice of sculptor was based primarily on aesthetic criteria grounded in his talent as a designer and craftsman.

The choice of wood species was primarily based on criteria of hardness, durability, and resistance to wood-boring insects, although the medicinal or magical properties of certain species were also taken into account. According to Hersak's informants, the sculptor worked either in secret or in a semi-public setting in front of the chief's hut, in the presence of elders, lineage chiefs, and a few select members of the community.¹⁸

The sculptor begins with the cylindrical shape of the tree trunk, which he divides into three sections that define the proportions of the head, body, and base. After carving the entire body, the artist hollows out the abdominal cavities and/or the head to allow for the insertion of magical charms. The surface of the work is then polished and lightly stained with applications of palm oil. Once the sculpture is complete, the *nganga*'s work begins in strict secrecy during the night. The addition of the *bishimba* is undoubtedly the most important ritual step in completing a statue so that it can be consecrated and activated. Finally, the numerous adornments that decorate these figures—such as cloth loincloths, leopard skins, feather headdresses, beaded necklaces, iron spikes embedded in the forehead, and small bells—are all symbols recalling the ancient mythical alliance of important figures associated with the chieftaincy, such as the hunter, the blacksmith, and the ritual specialist, or *nganga*.

The remarkable diversity of this statuary attests to the extraordinary creativity of the Songye sculptors, who, in less than two centuries, were able to revitalize a formal canon that was, nevertheless, relatively limited. Songye sculpture embodies an aesthetic of balance between

¹⁷ Neyt & Van Cutsem-Vanderstraete (ed.), *op. cit.*, 2024

¹⁸ Dunja Hersak, *Songye Masks and Figure Sculpture*, Londres, *Ethnographica*, 1986, p. 126

raffinement soigné de détails du corps humain comme la bouche, la coiffure, les yeux, les mains et les pieds auquel s'ajoute la notion d'objet sacrificiel, carrefour des offrandes de matières magiques, avec un fort accent mis sur la tête. Lieu de l'intelligence, elle est amplifiée et devient la partie la plus importante et la plus travaillée qui, par de nombreuses imprégnations huileuses, permettra de renforcer son pouvoir intercesseur. À la différence des Baoulé, qui ont dissocié beauté idéale et puissance magique en développant deux traditions sculpturales distinctes — les blolo bian et les figures gbékéré — les Songye sont parvenus à fondre ces deux dimensions dans une même œuvre, à la fois image anthropomorphe et véritable objet-force. Comme l'a montré Viviane Baeke, les matières ajoutées aux statues songye relèvent d'une logique à la fois métaphorique et métonymique. Les plumes de hibou ou les dents de lion évoquent les qualités attendues du *nganga* — la clairvoyance et la force — tandis que les cheveux ou les ongles des habitants du village orientent l'action protectrice de la statue vers ces mêmes personnes.¹⁹

L'identification progressive de ces quelques maîtres montre que derrière l'apparente unité de la statuaire songye se révèle une remarquable diversité de mains, d'ateliers et de traditions régionales, dont l'étude contribue à renouveler notre compréhension de cet art majeur d'Afrique centrale.

the meticulous refinement of details of the human body—such as the mouth, hairstyle, eyes, hands, and feet—and the concept of a sacrificial object, a focal point for offerings of magical materials, with a strong emphasis on the head. As the seat of intelligence, the head is emphasized and becomes the most important and most intricately crafted part; through numerous applications of oil, its power of intercession is strengthened. Unlike the Baoulé, who separated ideal beauty from magical power by developing two distinct sculptural traditions—the blolo bian and the gbékéré figures—the Songye have succeeded in fusing these two dimensions into a single work, which is both an anthropomorphic image and a true object of power. As Viviane Baeke has shown, the materials added to Songye statues follow a logic that is both metaphorical and metonymic. Owl feathers or lion's teeth evoke the qualities expected of the *nganga*—clairvoyance and strength—while the hair or nails of the villagers direct the statue's protective power toward these very people.¹⁹

The gradual identification of these few masters reveals that behind the apparent unity of Songye statuary lies a remarkable diversity of artisans, workshops, and regional traditions, the study of which helps to renew our understanding of this major art form of Central Africa.

¹⁹ Viviane Baeke, in : Baeke, Bouttiaux et Dubois, *op. cit.*, 2004, p. 35

VIII.1

Statue *Nkishi*, Songye, Democratic Republic of the Congo by the Master of Lusangay

H. 53 cm; Wood, horn, plant fibres, forged nails, copper, cowrie shells, beads and ritual agglomerate

Provenance :

Ernst Winizki Collection, Zurich, before 1961

Maria Wyss Collection, Basel

Oliver & Pamela Cobb Collection, Seattle

GA&M Collection, Miami

Publications :

Paul Selyaz, *Afrique Noire. Sculptures des collections privées suisses*, La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts, 1971, no. 40

Ernst Winizki, *Gesichter Afrikas. Visages d'Afrique. Faces of Africa*, Lucerne, Kunstreis, 1972, pp. 140–141

Bernard de Grunne & Gigi Pezzoli (eds.), *Sacri spiriti / Sacred Spirits. Songye*, Milan, Silvana Editoriale, 2022, cat. 52

François Neyt & Anne Vanderstraete-Van Cutsem (eds.), *The World of Songye*, Brussels, Mercatorfonds, 2025, p. 240





VIII.2

Statue *Nkishi*, Songye, Democratic Republic of the Congo by the Master of Lusangay

H. 48 cm; Wood, feathers, plant fibres, nails,
cowrie shells, metal, glass beads and ritual
agglomerate

Provenance :

Galerie Mathias L. J. Lemaire (1892-1979),
Amsterdam

Dr Max and Berthe Kofler-Erni Collection, Basel

Passed down by descent

Cornette de Saint Cyr, Paris, *Art d'Asie: Art tribal;
Documentation*, 24 March 2017, lot 148

GA&M Collection, Miami

Publications :

René. S. Wassing, *African Art: Its Background
and Traditions*, New York, Harry N. Abrams, 1968,
p. 27, pl. 7

Bernard de Grunne & Gigi Pezzoli (eds.),
Sacri spiriti / Sacred Spirits. Songye, Milan,
Silvana Editoriale, 2022, cat. 54

François Neyt & Anne Vanderstraete-Van
Cutsem (eds.), *The World of Songye*, Brussels,
Mercatorfonds, 2025, Vol. I, fig. 117





VIII.3

Statue *Nkishi*, Songye, Democratic Republic of the Congo By the Master of Lusangay

H. 102 cm; Wood, horn, feathers, plant fibres, iron, tacks, forged nails, copper, animal skins, gourd and ritual agglomerate

Provenance :

Collected in situ by Joseph-Hans Christiaens, in 1969

Galerie Pierre Dartevelle, Brussels

Dorotheum, Vienna, *African and Oceanic Art*, 21 June 2018, lot 109

GA&M Collection, Miami

Publications :

Valérie Dartevelle & Valentine Plisnier, *Pierre Dartevelle et les arts premiers: Mémoire et continuité*, Milan, 5 Continents, 2020, vol. II, p. 438, fig. 554

Bernard de Grunne & Gigi Pezzoli (eds.), *Sacri spiriti / Sacred Spirits. Songye*, Milan, Silvana Editoriale, 2022, cat. 55

François Neyt & Anne Vanderstraete-Van Cutsem (eds.), *The World of Songye*, Brussels, Mercatorfonds, 2025, Vol. I, fig. 114





VIII.4

Statue *Nkishi*, Songye, Democratic Republic of the Congo by the Master of Lusangay

H. 97,5 cm; Wood, feathers, horn, forged nails, copper, iron, glass beads, leopard teeth, animal skin and ritual agglomerate

Provenance

Arman (Armand Fernandez) Collection,
Paris/New York

Loudmer – Poulain – Cornette de Saint Cyr,
Hôtel Drouot, Paris, *Collection Arman*,
Arts primitifs, Paris, 18 décembre 1972, lot 106

Alice & Henri Dupont collection, Lille

By descent, 2021-2024

GA&M Collection, Miami

Publication :

Arts d'Afrique Noire, n° 4, 1972, p. 48

François Neyt & Anne Vanderstraete-Van
Cutsem (eds.), *The World of Songye*, Brussels,
Mercatorfonds, 2025, Vol. I, fig. 1





VIII.5

Statue *Nkishi*, Songye, Democratic Republic of the Congo by the Master of Lusangay

H. 85 cm ; Wood, horn, animal skins, plant fibres,
forged nails, copper, cowrie shells, glass beads,
iron and ritual agglomerate

Provenance :

Georges Vidal Collection, Paris, 1972

Baudouin de Grunne Collection,
Wezembeek-Oppem, until 1975

Sotheby's, London, *Primitive Art*, 15 July 1975,
lot 172

Private collection, Austria

Galerie Adrian Schlag, Brussels

GA&M Collection, Miami

Publications :

Adrian Schlag, *Tribal Art Classics IV*, Brussels,
2008, pp. 26–27

Bernard de Grunne & Gigi Pezzoli (eds.),
Sacri spiriti / Sacred Spirits. Songye, Milan,
Silvana Editoriale, 2022, cat. 51

François Neyt & Anne Vanderstraete-Van
Cutsem (eds.), *The World of Songye*, Brussels,
Mercatorfonds, 2025, Vol. I, fig. 32 & 189





VIII.6

Statue *Nkishi*, Songye, Democratic Republic of the Congo by the Master of Lusangay

H. 73 cm; Wood, horn, animal skin, plant fibres,
forged nails, copper, cowrie shells, glass beads
and ritual agglomerate

Provenance :

Congregation of the Fathers of the Holy Spirit,
Leuven

Maria Caremans Collection, Antwerp

Private collection, Antwerp

Native Auction, Brussels, African and Oceanic Art,
21 January 2012, lot 48

GA&M Collection, Miami

Publications :

Bernard de Grunne & Gigi Pezzoli (eds.),
Sacri spiriti / Sacred Spirits. Songye, Milan,
Silvana Editoriale, 2022, cat. 50

François Neyt & Anne Vanderstraete-Van
Cutsem (eds.), *The World of Songye*, Brussels,
Mercatorfonds, 2025, Vol. I, fig. 33 & 186/ Vol. II,
fig. 86





VIII.7

Statue *Nkishi*, Songye, Democratic Republic of the Congo by the Master of Lusangay

H. 46 cm ; Wood, horn, feathers, animal skin,
plant fibres, forged nails, copper, cowrie shells,
glass beads, seeds and ritual agglomerate

Provenance :

Collected by Joseph-Hans Christiaens, 1965

Sotheby's, 1970

Richard Carchon Collection, Brussels

Galerie Didier Claes, Brussels

GA&M Collection, Miami

Publications :

Patric Didier Claes, *Musonge*, Brussels,
Galerie Didier Claes, 2006, pp. 56-61

Bettina von Lintig, Hughes Dubois & Didier Claes
(ed.), *African Impressions: Tribal Art and Currents
of Life / Empreintes d'Afrique: L'art tribal au fil
des fleuves*, Milan, 5 Continents, 2011, pp. 12,
26-27, fig. 4

XXVII^e Biennale des Antiquaires, Brussels,
Galerie Didier Claes, 2014, pp. 50-54, fig. 23

Bernhard von Lintig & Hélène Dubois, *African
Impressions. Tribal Art and Currents of Life.
Empreintes d'Afrique. L'art tribal au fil des fleuves*,
Milan, 5 Continents, 2011, pp. 12, 26-28, no. 4

Bernard de Grunne & Gigi Pezzoli (eds.),
Sacri spiriti / Sacred Spirits. Songye, Milan,
Silvana Editoriale, 2022, cat. 53

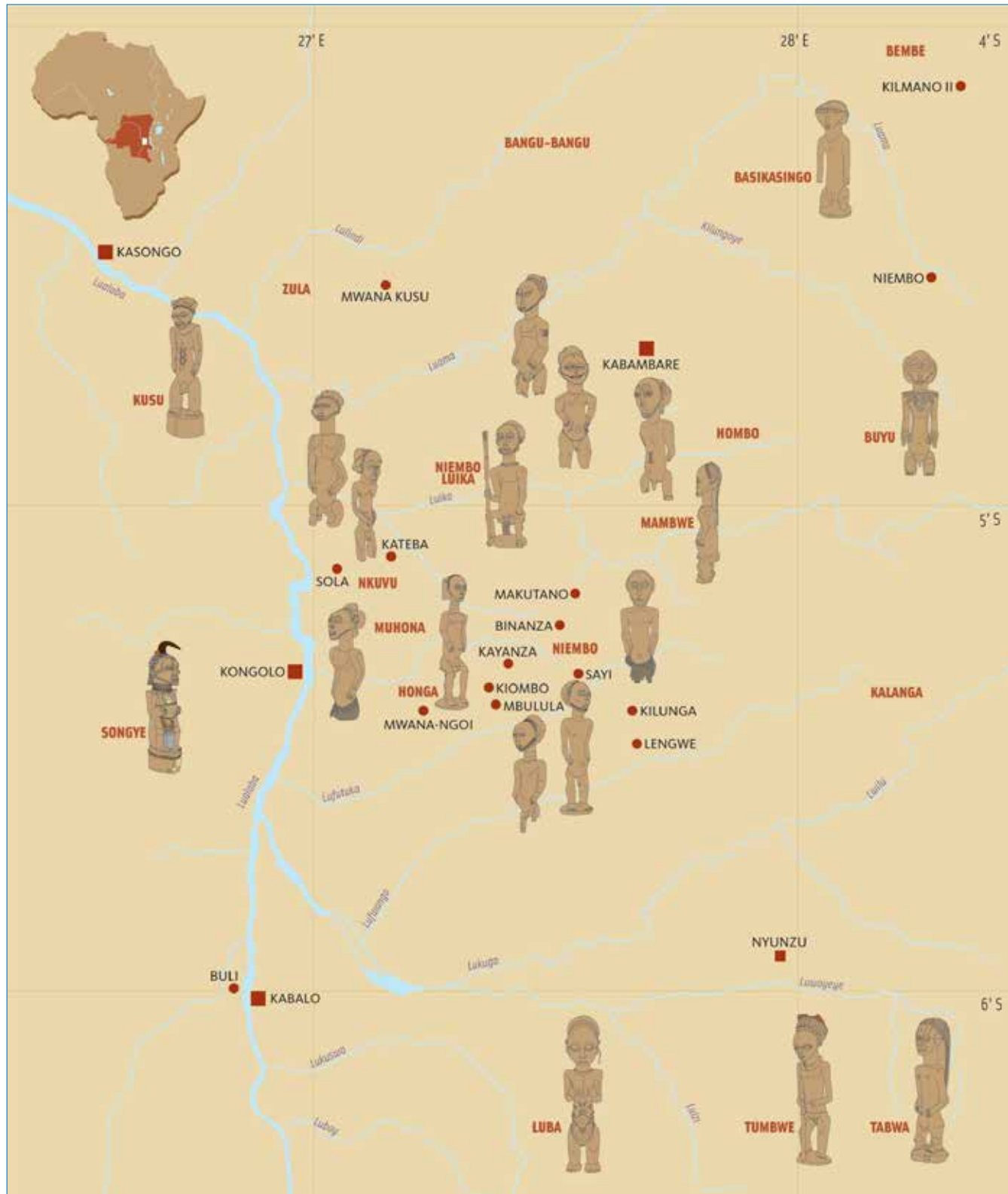
François Neyt & Anne Vanderstraete-Van
Cutsem (eds.), *The World of Songye*, Brussels,
Mercatorfonds, 2025, Vol. I, fig. 187/ Vol. II,
fig. 95 fig. 187





HEMBA

République démocratique du Congo



Distribution géographique des styles majeurs de la statuaire Hamba./
Geographic Distribution of the Main Styles of Hamba Sculpture. Bernard de Grunne, 2012

Le Style du Maître de Sayi

par Bernard de Grunne

Les statues ancestrales hemba comptent parmi les représentations les plus *aristocratiques* de la statuaire anthropomorphe d'Afrique. Sculptées avec une grande sensibilité, ces effigies humaines se distinguent par la pureté de leurs formes, la simplicité de leurs lignes, l'équilibre de leurs volumes, ainsi que par l'expression méditative de leur visage et la sérénité de leur regard. Elles incarnent un idéal classique qui a souvent suscité des comparaisons avec la sculpture de la Grèce antique, notamment certains *kouroi*.¹

Cette remarquable tradition sculpturale s'est développée chez les Hemba, établis à l'est du fleuve Congo, au nord de la rivière Lukuga, entre le Maniema méridional et le nord de l'actuelle province du Haut-Katanga. Le nom « Hemba », exonyme d'origine luba, désigne en réalité une mosaïque de clans et de chefferies relativement autonomes. La sculpture hemba s'inscrit dans le vaste foyer artistique du sud-est de la République démocratique du Congo. Tout en affirmant une identité stylistique forte, elle entretient des liens avec les traditions sculpturales luba et songye, ainsi qu'avec celles des Tumbwe, des Tabwa et des peuples dits « prébembe », établis jusqu'aux rives du lac Tanganyika. C'est dans ce contexte artistique que s'inscrit le style Sayi, l'un des ensembles les plus cohérents et les plus raffinés de la statuaire hemba.

La dénomination de ce style, dit « Sayi », repose sur les informations recueillies sur le terrain en 1975 par Louis de Strycker.² Grâce à ses informateurs locaux, celui-ci put identifier la provenance de plusieurs

The Style of the Sayi Master

by Bernard de Grunne

Hemba ancestor figures rank among the most *aristocratic* representations in African anthropomorphic sculpture. Carved with great sensitivity, these human effigies are distinguished by the purity of their forms, the simplicity of their lines, the balance of their volumes, the meditative expression of their faces and the serenity of their gaze. They embody a classical ideal that has often invited comparisons with ancient Greek sculpture, particularly with certain *kouroi*.¹

This remarkable sculptural tradition developed among the Hemba, whose territory lies east of the Congo River and north of the Lukuga River, between southern Maniema and the north of the present-day Haut-Katanga province. The name "Hemba," an exonym of Luba origin, in fact refers to a mosaic of relatively autonomous clans and chiefdoms. Hemba sculpture belongs to the vast artistic sphere of the southeastern Democratic Republic of the Congo. While asserting a strong stylistic identity, it maintains links with Luba and Songye sculptural traditions, as well as those of the Tumbwe, Tabwa, and so-called "pre-Bembe" peoples, whose territories extend to the shores of Lake Tanganyika. The Sayi style belongs within this artistic context and constitutes one of the most coherent and refined bodies of Hemba statuary.

The designation of this style as "Sayi" is based on information gathered in the field by Louis de Strycker in 1975.² With the help of local informants, he was able to identify the provenance of several figures now regarded as major works of the style. The figure formerly in the de

¹ Constantine Petridis, « Méditations sur les statues d'ancêtres Hemba. » in Luigi Spina, *Hemba*, Milan, 5 continents, 2017, p. 125 évoquant Werner Schmalenbach, « Force et mesure » in Werner Schmalenbach, ed., *Art de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller*, Paris, Nathan, 1988, pp. 22-23

² Louis de Strycker a été missionné sous l'égide du Frère Joseph Cornet, directeur résident des Musées nationaux du Zaïre (MNZ), pour enquêter sur la statuaire hemba. Il put séjourner dans le village de Sayi et explora cette région pendant six mois en 1975. François Neyt le rejoignit durant une semaine pour parcourir avec lui la route de Kongolo à Makutano (communication personnelle, 16 juillet 2026).

² Louis de Strycker was commissioned, under the aegis of Brother Joseph Cornet, resident director of the National Museums of Zaire (MNZ), to investigate Hemba statuary. He was able to stay in the village of Sayi and explored the region for six months in 1975. François Neyt joined him for a week to travel the road from Kongolo to Makutano (personal communication, 16 July 2026).

statues aujourd'hui considérées comme les œuvres majeures de ce style. La statue de l'ancienne collection de Grunne (Cat. IX.1) appartenait au chef Liemwe, du clan Baga Mbele, dans le village de Lubundi, situé sur la route reliant Kasingu à Mbulula. Celle de l'ancienne collection Blanpain (Cat. IX.3) fut localisée avec précision dans le village de Mbeya (ou Sibeya). Enfin, lorsque de Strycker présenta à ses informateurs des photographies de la statue de la collection du comte Boël, ceux-ci l'attribuèrent au village de Kahongo, situé à six kilomètres de Sayi sur la route de Kibele. D'autres sculptures relevant de ce style ont également été recensées à Kundu, Kitenge-Tenge et Kahinda. Fort de ces différentes localisations, de Strycker estimait que la dénomination de style « Sayi » était tout aussi légitime que celle, désormais bien établie, du style « Buli ».³

La caractéristique plastique la plus remarquable du style Sayi réside dans le traitement inhabituel des yeux. Aux paupières closes ou mi-closes qui démarquent la plupart des statues hamba se substituent ici de larges yeux en amande, soulignés par une paupière supérieure saillante et une pupille sculptée qui dirige le regard droit devant soi.⁴ La bouche, aux lèvres finement modelées, est encadrée d'un large collier de barbe composé de cinq ou six rangées de petits rectangles soigneusement sculptés.

La coiffure en croix (*kaposhi*) constitue un autre trait distinctif de ce style (Ill. 1). Vue de profil, elle répond harmonieusement au volume du visage et rejoint, par son équilibre, les exemples les plus accomplis du style Niombo. Elle se compose de quatre lobes élégamment découpés, se prolongeant légèrement vers la nuque ou sur les côtés. Parmi les quelque cent vingt statues ancestrales hamba publiées par François Neyt, nonante-deux arborent l'une ou l'autre variante de cette coiffure. Celle-ci ne relève pas seulement d'un choix esthétique : lors des migrations, les chefs conservaient sous ces tresses croisées les semences destinées à être plantées sur leurs nouveaux territoires.⁵

Grunne collection (Cat. IX.1) belonged to Chief Liemwe, of the Baga Mbele clan, in the village of Lubundi, on the road from Kasingu to Mbulula. The figure formerly in the Blanpain collection (Cat. IX.3) was precisely traced to the village of Mbeya (or Sibeya). Finally, when de Strycker showed his informants photographs of the figure in the collection of Count Boël, they attributed it to the village of Kahongo, six kilometres from Sayi on the road to Kibele. Other sculptures belonging to this style have also been recorded at Kundu, Kitenge-Tenge, and Kahinda. On the strength of this geographical evidence, de Strycker considered the designation "Sayi style" just as legitimate as the now well-established term "Buli style."³

The most remarkable formal characteristic of the Sayi style lies in the unusual treatment of the eyes. The closed or half-closed eyelids characteristic of most Hamba figures are replaced here by large almond-shaped eyes, emphasised by a projecting upper eyelid and a carved pupil that directs the gaze straight ahead.⁴ The mouth, with its finely modelled lips, is framed by a broad, collar-like beard composed of five or six rows of carefully carved small rectangles.

The cruciform hairstyle (*kaposhi*) is another distinctive feature of this style (Ill. 1). In profile, it harmoniously echoes the volume of the face and, through its balanced composition, matches the finest examples of the Niombo style. It consists of four elegantly delineated lobes, extending slightly towards the nape or to either side. Of the approximately 120 Hamba ancestor figures published by François Neyt, ninety-two display one or another variation of this hairstyle. It was not merely an aesthetic choice: during migrations, chiefs stored beneath these crossed braids the seeds that were to be planted in their new territories.⁵

³ Louis de Strycker, *La statuaire Hamba du culte des ancêtres*, mémoire de licence en catéchèse et pastorale, Lumen Vitae, 1975, pp. 84-86 ; François Neyt, *La grande statuaire Hamba du Zaïre*, Louvain-la-Neuve, 1977, p. 437 ; François Neyt & Louis de Strycker, « Approche des arts Hamba », in *Arts d'Afrique Noire*, supplément au tome 11, automne 1974, p. 61, note 12.

⁴ François Neyt & Louis de Strycker, *op. cit.*, 1974, p. 22. Sur les 121 figures hamba publiées par Neyt en 1977, 62 présentent les yeux ouverts, 32 les yeux mi-clos et 27 les paupières fermées. Voir également Viviane Baeke, « Hamba. Un regard si long », dans Serge Schoffel, *Art Premier. Afrique noire. Philippines. Amériques*, catalogue TEFAF 2022, p. 14.

⁵ Viviane Baeke, « Hamba. Un regard si long », dans Serge Schoffel, *Art Premier. Afrique noire. Philippines. Amériques*, catalogue TEFAF 2022, p. 10.

⁴ François Neyt and Louis de Strycker, *op. cit.*, 1974, p. 22. Of the 121 Hamba figures published by Neyt in 1977, 62 have open eyes, 32 half-closed eyes, and 27 closed eyelids. See also Viviane Baeke, "Hamba. Un regard si long," in Serge Schoffel, *Art Premier. Afrique noire. Philippines. Amériques*, TEFAF 2022 catalogue, p. 14.



III. 1 - Coiffure, Hemba Cat. IX.5

Une caractéristique récurrente de plusieurs de ces sculptures réside dans le modelé particulièrement soigné du haut du torse. Les clavicules dessinent une ample ligne qui se prolonge jusqu'au cou, sous la pomme d'Adam, et mettent en valeur le creux sus-sternal par le contraste entre les volumes arrondis et les plans concaves.

Dans la grande statuaire hemba, le style classique par excellence est le style Niembo, notamment dans sa variante à cou annelé. Étroitement apparenté à ce noyau stylistique se développe le style dit « Sayi ». Ces deux ensembles comptent parmi les expressions les plus accomplies de l'art hemba, caractérisées par des formes dépouillées, la simplicité des lignes et l'équilibre des proportions. François Neyt considère le style Niembo comme le *primus inter pares*, la statue du Musée d'Ethnographie d'Anvers constituant, selon lui, son expression la plus accomplie. Il souligne toutefois que le style Sayi correspond lui aussi à un atelier de tout premier ordre dans la statuaire hemba. D'après son analyse, la technique propre à cet atelier paraît antérieure à celle des grandes réalisations du style Niembo. À propos de la statue de la collection du comte Boël, maintenant dans les collections de l'AfricaMuseum à Tervuren (Cat. IX.4), il écrit qu'elle témoigne d'une époque ancienne dont le degré de culture et d'organisation sociale a permis, au terme d'une longue maturation artistique, l'émergence d'un tel chef-d'œuvre.⁶

A recurring feature of several of these sculptures is the particularly careful modelling of the upper torso. The clavicles form a broad line that extends to the neck, beneath the Adam's apple, and accentuate the supra-sternal notch through the contrast between rounded volumes and concave planes.

In monumental Hemba statuary, the quintessential classical style is the Niembo style, particularly in its ringed-neck variant. The style known as "Sayi" developed in close relation to this central Niembo tradition. These two groups rank among the most accomplished expressions of Hemba art, characterised by spare forms, simplicity of line, and balanced proportions. François Neyt regards the Niembo style as *primus inter pares*, with the figure in the Ethnographic Museum of Antwerp constituting, in his view, its most accomplished expression. He nevertheless emphasises that the Sayi style likewise corresponds to a workshop of the highest order within Hemba statuary. In his analysis, the technique specific to this workshop appears to predate that of the great achievements of the Niembo style. Writing of the figure in Count Boël's collection, now in the collections of the AfricaMuseum, Tervuren (Cat. IX.4), he states that it bears witness to an early period whose level of cultural and social organisation made possible, after a long process of artistic maturation, the emergence of such a masterpiece.⁶

⁶ François Neyt, *op. cit.*, 1977, p. 438.

Comme dans tout grand courant stylistique, plusieurs sculpteurs semblent avoir partagé les mêmes canons tout en les interprétant selon leur propre sensibilité. Certains demeurent très proches de ce qui paraît constituer la formulation la plus accomplie du style, tandis que d'autres s'en écartent par le traitement de la tête, des clavicules ou de certains détails anatomiques, parfois sous l'influence du style Niembo ou d'autres traditions voisines. Ces variations ne remettent pas en cause leur appartenance au style Sayi, mais invitent à distinguer le style de la main individuelle du sculpteur.

Analysons maintenant plus précisément le corpus du Maître de Sayi. François Neyt rattache neuf statues au style Sayi, mais il convient, au sein de cet ensemble, de distinguer la production d'un maître de celle d'autres sculpteurs travaillant dans le même style. Pour ma part, j'attribue quatre statues au « Maître du style Sayi », provenant des régions sud-orientales des Niembo, Mahundu et Seba. Aux trois œuvres présentées à la Galerie Gradiva (Cat. IX.1-3)⁷ s'ajoute une quatrième statue, conservée à l'Israel Museum de Jérusalem (Ill. 2), que Neyt ne connaissait pas lors de la publication de son ouvrage en 1977.

As in any major stylistic current, several sculptors seem to have shared the same canons while interpreting them according to their own sensibilities. Some remain very close to what appears to be the style's most accomplished formulation, while others depart from it in their treatment of the head, clavicles, or certain anatomical details, sometimes under the influence of the Niembo style or other neighbouring traditions. These variations do not call the sculptures' attribution to the Sayi style into question; rather, they underscore the need to distinguish between a style and the hand of an individual sculptor.

Let us now examine the corpus of the Master of Sayi more closely. François Neyt associates nine figures with the Sayi style, but within this group it is necessary to distinguish the work of a single master from that of other sculptors working in the same style. For my part, I attribute four figures to the "Sayi Master", originating in the south-eastern Niembo, Mahundu, and Seba regions. In addition to the three works presented at Galerie Gradiva (Cats. IX.1-3)⁷, the fourth is held by the Israel Museum in Jerusalem (Ill. 2) and was unknown to Neyt when his book was published in 1977.



Ill. 2 - Statue Hemba ; h. 54 cm ; wood
Jerusalem, The Israël Museum, inv. n° 175.84

⁷ *Ibid.*, III n°1, 2, 4.

Les autres sculptures rattachées par Neyt au groupe stylistique Sayi ne me paraissent pas relever de la même main, tout en demeurant inscrites dans ce courant stylistique. Ainsi, la statue de l'AfricaMuseum à Tervuren (Cat. IX.4)⁸, malgré ses clavicules remarquablement dessinées, présente un traitement de la tête et de l'anatomie qui s'écarte de celui du Maître. De même, les statues reproduites par Neyt (Cat. IX.5 et Ill. 3)⁹, dont les visages évoquent davantage le style Niembo, témoignent d'une autre interprétation des canons du style Sayi. Elles se rapprochent également d'une figure d'ancêtre aujourd'hui conservée dans une collection privée, autrefois dans la collection Porré (Ill. 4).¹⁰

The other sculptures assigned by Neyt to the Sayi stylistic group do not, in my view, seem to be by the same hand, while still belonging to this stylistic current. Thus, the figure in the AfricaMuseum, Tervuren (Cat. IX.4)⁸, despite its remarkably delineated clavicles, displays a treatment of the head and anatomy that differs from that of the Master. Also, the figures illustrated by Neyt (Cat. IX.5 and Ill. 3)⁹ are more reminiscent of the Niembo style, represent a different interpretation of the canons of the Sayi style. They are also stylistically close to an ancestor figure now in a private collection, formerly in the Porré collection (Ill. 4).¹⁰



Ill. 3 - Statue, Hemba,
h. 56 cm

Provenance :
Emile Deletaille, 1973
Gilleman Collection, Brussels
Galerie Bernard Dulon
Private collection



Ill. 4 - Statue, Hemba,
h. 75,5 cm

Provenance :
Jo Christiaens, Bruges,
circa 1974
Collection Guy Porré,
Paris, 1997
Galerie Bernard Dulon Paris
Private collection



Cat. IX.4



Cat. IX.5

⁸ *Ibid.*, III n°5.

⁹ *Ibid.*, III n°3 ('Style Sayi') & IV n°6 ('Style Niembo et Sayi').

¹⁰ François Neyt & Hughes Dubois, *Une effigie d'ancêtre Hemba d'exception*, Paris, Galerie Bernard Dulon, 2004.

Le schéma présenté page 201 retrace l'évolution historique et stylistique de la grande statuaire hembra. Il permet de replacer le style Sayi comme un style « nucléaire » dans l'histoire artistique de cette aire culturelle, l'une des plus fécondes du bassin du Congo.

L'identification d'une même main suppose également de replacer ces effigies ancestrales dans leur contexte de création, tant du point de vue de leur fonction que de leur mode d'élaboration. Les artistes hembra travaillaient le plus souvent à partir d'un modèle, qu'il s'agisse d'une statue plus ancienne ou d'une personne vivante, la famille proposant « un de ses membres ressemblant le plus au défunt que l'on veut honorer ».¹¹

La société hembra était organisée en clans et en lignages formant des chefferies (Niembo, Mambwe, Yambula, Muhona, etc.), sans autorité centrale unificatrice. Dans cette organisation socio-politique, le chef de lignage cherchait moins à affirmer un rang hiérarchique qu'à légitimer les droits de son groupe sur un territoire face aux autres lignages. Chaque chef conservait ainsi une série de statues ancestrales liées entre elles par une généalogie connue, chacune portant le nom d'un ancêtre précis. Généralement bienveillants, les défunts qu'elles incarnaient étaient censés protéger leurs descendants, préserver leur santé, assurer la fécondité des femmes, la fertilité des champs et l'abondance du gibier.

C'est précisément la fonction de cet art funéraire qui explique l'importance accordée à ces statues ancestrales. Conservées dans la pénombre d'un sanctuaire érigé près de la résidence du chef de lignage, elles matérialisaient la profondeur généalogique du groupe et légitimaient son droit sur le territoire, en rappelant que les défunts qu'elles incarnaient en avaient été les premiers occupants. Ces sanctuaires, cabanes en forme de ruche, solidement ancrées dans le sol et hautes d'environ 1,50 m, sont consacrés aux mânes des ancêtres du chef, aussi bien à ceux de ses parents immédiats qu'à ceux de ses aïeux. Ces cases se trouvent habituellement au centre de la cour des chefs et les chefs défunts étaient enterrés sous celles-ci.¹²

Un témoignage précieux sur le culte des ancêtres chez les Buyu (Boyo), peuple voisin qui habite au nord-ouest des Hembra, est fourni par Luc de Heusch, sous le pseudonyme Luc Zangrie. Il découvrit de nombreuses statues d'ancêtres dans des huttes funéraires (Ill. 5). Luc de Heusch distingue les statues de particuliers

The diagram on page 199 traces the historical and stylistic evolution of monumental Hembra statuary. It situates the Sayi style as a "core" style within the artistic history of this cultural area, one of the most prolific in the Congo Basin.

The identification of a single hand also requires situating these ancestor figures within the context of their creation, both in terms of their function and how they were made. Hembra artists most often worked from a model, whether an older figure or a living person, with the family putting forward "one of its members who most closely resembles the deceased person to be honoured."¹¹

Hembra society was organised into clans and lineages forming chiefdoms (Niembo, Mambwe, Yambula, Muhona, etc.), without any central authority truly unifying them. Within this sociopolitical system, the lineage chief sought not so much to assert hierarchical rank as to legitimise his group's territorial rights in relation to other lineages. Each chief thus kept a series of ancestor figures linked by a known genealogy, each bearing the name of a specific ancestor. Generally benevolent, the deceased embodied by these figures were believed to protect their descendants, preserve their health, and ensure women's fertility, the fertility of the fields, and an abundance of game.

It is precisely the funerary function of this art that explains the importance attached to these ancestor figures. Kept in the half-light of a shrine erected near the residence of the lineage chief, they gave material form to the genealogical depth of the group and legitimised its right to the territory by recalling that the deceased they embodied had been its first occupants. These shrines—beehive-shaped huts, firmly anchored in the ground and approximately 1.50 metres high—were dedicated to the spirits of the chief's ancestors, both his immediate kin and more distant forebears. They usually stood in the centre of the chief's courtyard, and deceased chief were buried beneath them.¹²

Particularly valuable testimony regarding ancestor worship among the Buyu (Boyo), a neighbouring people living to the north-west of the Hembra, was provided by Luc de Heusch (under the pseudonym Luc Zangrie). He discovered numerous ancestor figures in funerary huts (Ill. 5). Luc de Heusch distinguishes between

¹¹ François Neyt & Louis de Strycker, *op. cit.*, 1974, p. 14.

¹² François Neyt & Louis de Strycker, *op. cit.*, 1974, p. 90.

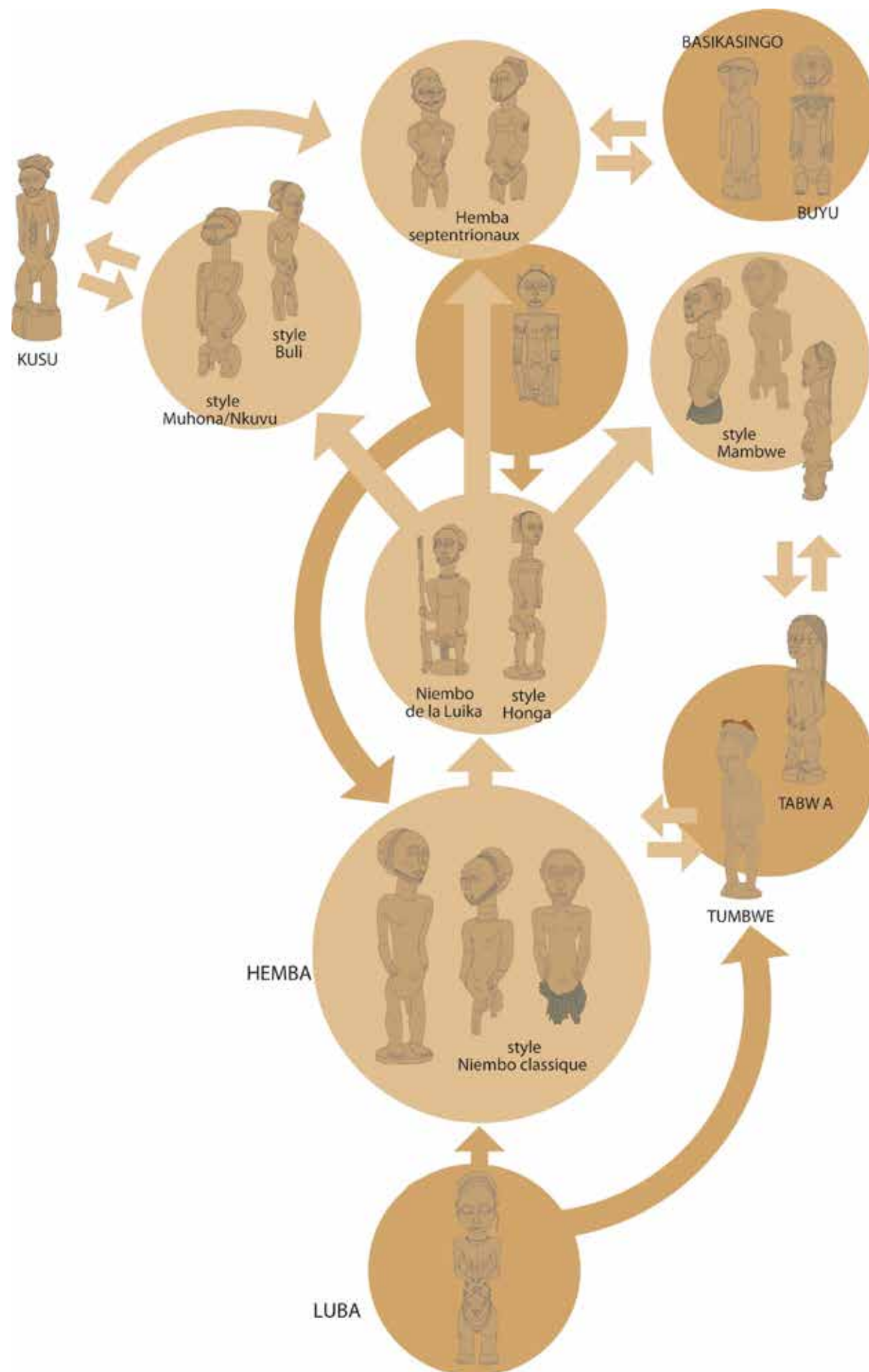


Tableau des influences stylistiques dans la statuaire d'ancêtres de l'Est du Congo. /
Table of Stylistic Influences in Ancestor Statues from Eastern Congo.



III. 5 - Statues d'ancêtres dans leur autel à Kimano / Statues of ancestors on their altar
in Kimano, Boyo /Kisikasingo, RDC - Photo Agence Internationale
Francois Neyt, Tabwa A. F. Roberts, E. M. Maurer, *Tabwa The Rising a new Moon :
A Century of Tabwa Art*, The University of Michigan Museum of Art, Michigan, 1985, p. 72.



III. 6 - Groupe de statues d'ancêtres Basikasingo-Bembe-Buyu /
Group of Basikasingo-Bembe-Buyu Ancestor Statues
EO.0.0. 7382.-1, H. 75,5 cm , récolté par Roufflard ; EO.0.0. 14797, H. 67cm, récolté par Pilette, 1913 ;
EO.0.0.14798, H. 64 cm, récolté par Pilette, 1913, Torse EO.0.0.73822-2, H. 47 cm, récolté par Roufflard -
collection et photo MRAC Tervuren



III. 7 - Statues d'ancêtres du clan royal des Kunda, peuple Boyo, R.D.C./
Ancestral Statues of the Kunda Royal clan, Buyu People, D.R.C. -
Photo : Luc de Heusch, 1949, archives Bernard de Grunne



III. 9 - Statues d'Ancêtre du Chef / Ancestor Statues of
the Chief Kimano II, Boyo-Hutshwe, Kiru-Maniema, R.D.C. -
Photo : Henri Goldstein, Congopress Mai 1956 neg. n° 31. 514/5



III. 8 - Groupe de cinq Statues / Group of five Statues,
Central Tabwa, Manda Clan No. 1, 4, 5 Collection M.R.A.C., Tervuren;
No. 2, 3 Collection Privée, Belgique



III. 10 - Kimano II Chef des Bahutshwe-Boyo montrant les figures de
ses ancêtres en 1956, Territoire de Kabambara, RDC/ Kimano II,
Chief of the Bahutshwe-Boyo, showing
the figures of his ancestors in 1956, Kabambara Territory, DRC - Photo
Henri Goldstein, Congopresse, 1956

(Ill. 6), simples bûches sommairement dégrossies, des statues royales, seules à bénéficier du « privilège de la beauté ». Seules ces dernières sont conservées dans les mausolées, dont le chef est l'unique gardien. À la mort du chef, ses ossements sont déposés dans un récipient conservé dans une hutte. J. Wijnants, administrateur territorial durant de nombreuses années auprès des Bahutschwe du chef Kimano, rapporta à Louis de Strycker avoir été autorisé à pénétrer dans la hutte funéraire. Il y observa, au pied d'une vingtaine de statues, un crâne rendu luisant par les nombreuses libations d'huile qui lui avaient été offertes.¹³ Cette documentation est d'autant plus précieuse que le chef Kimano autorisa Henri Goldstein à photographier l'ensemble de ses statues ancestrales buyu. (Ill. 9 & 10)

Soulignons que la taille des statues est directement liée à l'ancienneté de l'ancêtre représenté. Ce principe se retrouve dans la statuaire des groupes établis à l'est des Hemba, notamment chez les Tabwa et les Buyu, où la hauteur des effigies est proportionnelle à l'importance généalogique de la personne incarnée. Il est clairement illustré par un groupe de statues provenant du clan tabwa du chef Manda. La plus grande (Ill. 8) représente Manda I^{er}, fondateur du clan. Les deux suivantes incarnent les chefs subalternes Zongwe et Mulilo, tandis que les deux dernières correspondent probablement à d'autres chefs de rang inférieur.¹⁴ De même, les cinq statues ancestrales du chef buyu Kimano représentent cinq ancêtres successifs (Ill. 9 & 10), la plus haute représentant l'ancêtre le plus ancien de la lignée.¹⁵

Les rites accomplis devant ces effigies comprenaient des libations de vin et d'huile de palme, notamment lors de cérémonies de la nouvelle lune, célébrées de nuit, au cours desquelles les statues étaient enduites d'huile. Un informateur hemba mentionne également des sacrifices accompagnés de libations de sang, pratiqués au lever du jour. Les statues pouvaient être sorties du mausolée une fois par mois afin de recevoir ces offrandes de vin ou d'huile de palme ; des chèvres et des poules étaient alors sacrifiées.¹⁶

figures belonging to ordinary individuals (Ill. 6), little more than roughly hewn logs, and royal figures, which alone enjoyed the "privilege of beauty." Only the latter were kept in mausoleums, of which the chief was the sole guardian. Upon the chief's death, his bones were placed in a container kept inside a hut. J. Wijnants, who served for many years as territorial administrator among the Bahutschwe under Chief Kimano, told Louis de Strycker that he had been allowed to enter the funerary hut. At the foot of some twenty figures, he saw a skull gleaming from the repeated libations of oil it had received.¹³ This documentation is all the more valuable because Chief Kimano allowed Henri Goldstein to photograph the complete group of his Buyu ancestor figures (Ills. 9 and 10).

It should be emphasised that the size of the figures is directly linked to the seniority of the ancestor represented. This principle is also found in the statuary of groups living east of the Hemba, particularly among the Tabwa and Buyu, where the height of an effigy is proportional to the genealogical importance of the person embodied. It is clearly illustrated by a group of figures from the clan of the Tabwa chief Manda. The largest figure (Ill. 8) represents Manda I, founder of the clan. The next two embody the subordinate chiefs Zongwe and Mulilo, while the last two probably represent other chiefs of lesser rank.¹⁴ Similarly, the five ancestor figures of the Buyu chief Kimano represent five successive ancestors (Ills. 9 and 10), the tallest representing the earliest ancestor in the lineage.¹⁵

The rites performed before these effigies included libations of wine and palm oil, notably during new-moon ceremonies held at night, during which the figures were anointed with oil. A Hemba informant also mentions sacrifices accompanied by libations of blood, performed at daybreak. The figures could be taken out of the mausoleum once a month to receive these offerings of wine or palm oil; goats and chickens were then sacrificed.¹⁶

¹³ *Ibid.*, p. 110, note 38.

¹⁴ On dénombre au moins quinze figures relevant du style « Manda ». Verhulpen situe l'apparition du premier chef Manda vers 1760 ; Colle le situe vers 1800, tandis que Vansina le situe vers 1840. On compte six chefs Manda jusqu'en 1910 : Manda I Kyonga Cilonda ; Manda II Lobe ; Manda III Kilengwe ; Manda IV Mykeya ; Manda V Kaombe ; Manda VI Kabunda (d'après Vleugels, 1973:38, Colle, 1910:67, Vansina (1965:135) et Verhulpen, 1936:384-385)

¹⁵ Daniel Biebuyck, *Statuary from the Pre-Bembe Hunters*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 1981, p. 35.

¹⁶ Louis de Strycker, *op. cit.*, 1975, p. 109.

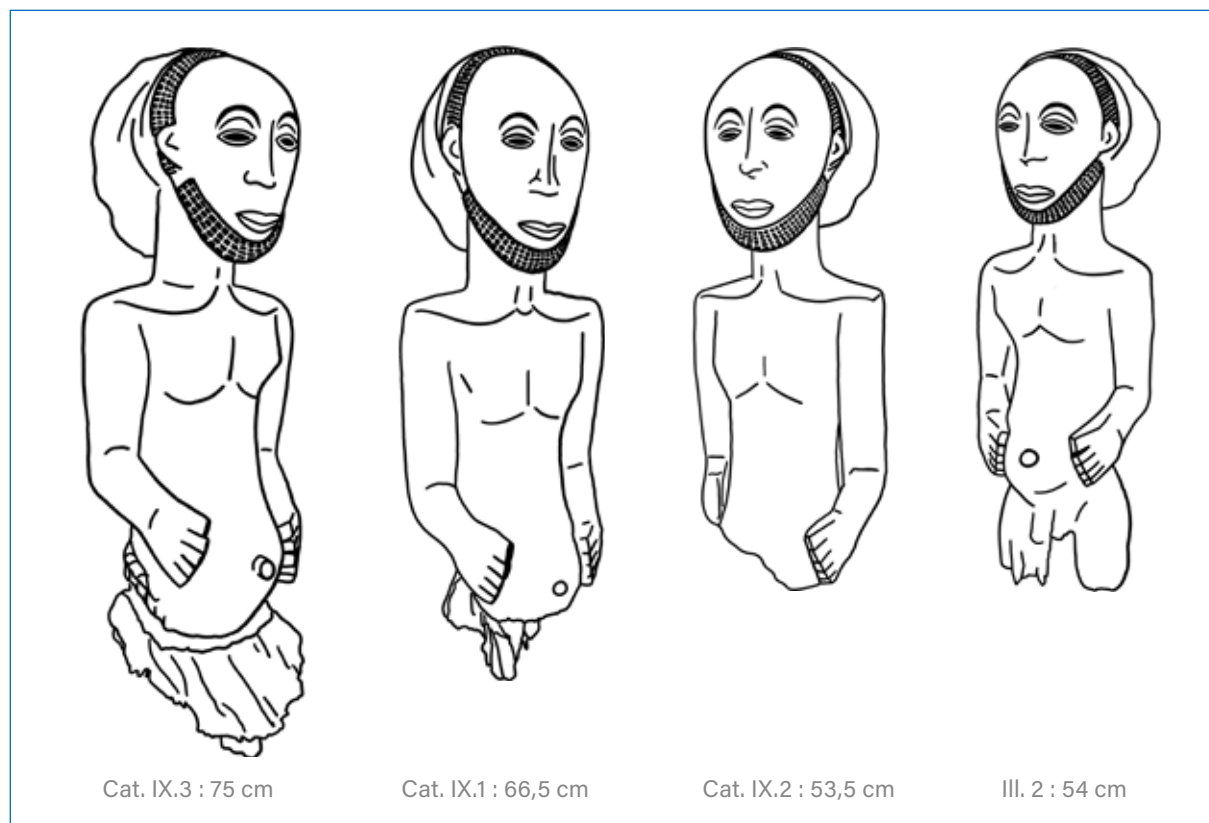
¹⁴ At least fifteen figures in the "Manda" style have been identified. Verhulpen dates the accession of the first Chief Manda to around 1760; Colle places it around 1800, while Vansina dates it to around 1840. Six Manda chiefs are recorded up to 1910: Manda I Kyonga Cilonda; Manda II Lobe; Manda III Kilengwe; Manda IV Mykeya; Manda V Kaombe; Manda VI Kabunda (after Vleugels, 1973:38; Colle, 1910:67; Vansina, 1965:135; and Verhulpen, 1936:384-385).

La statuaire hembra était rarement montrée en public, démerant habituellement remisee dans le sanctuaire, à l'abri des regards. Ces effigies, destinées au seul culte privé des ancêtres cheffaux, occupent une place fixe et ne sont déplacées qu'à l'occasion des rites qui leur sont consacrés. Comme le souligne Louis de Strycker, trois principes fondamentaux caractérisent cette statuaire : le secret, l'autonomie et l'immobilité.¹⁷

Les Hemba conservaient jusqu'à une vingtaine de statues ancestrales dans un même sanctuaire, la hauteur de chacune étant directement proportionnelle à sa place dans la généalogie du clan.¹⁸ Cette hiérarchie se retrouve également dans le style Sayi. La statue de la collection Mouradian (Cat. IX.3), haute de 75 cm dans son état actuel, représente vraisemblablement l'ancêtre le plus ancien ; vient ensuite celle de l'ancienne collection de Grunne (Cat. IX.1), 66,5 cm, puis celle de la collection Henau (Cat. IX.2), 53,5 cm. Contrairement aux trois autres, la statue de l'Israel Museum de Jérusalem (Ill. 2) a conservé en partie ses jambes. Si l'on s'en tient au uniquement au buste, elle est la plus petite du groupe.

Hemba statuary was rarely displayed in public; it was usually kept inside the shrine, out of sight. Intended exclusively for the private cult of chiefly ancestors, these effigies occupied fixed positions and were moved only for the rituals devoted to them. As Louis de Strycker emphasises, three fundamental principles characterise this statuary: secrecy, autonomy, and immobility.¹⁷

The Hemba kept as many as twenty ancestor figures in a single shrine, the height of each being directly proportional to its position in the clan genealogy.¹⁸ This hierarchy is also reflected in the Sayi style. The statue from the Mouradian collection (Cat. IX.3), measuring 75 cm in its present state, likely represents the earliest ancestor; it is followed by the example formerly in the de Grunne collection (Cat. IX.1), 66.5 cm, and then by the statue from the Henau collection (Cat. IX.2), 53.5 cm. Unlike the other three, the statue in the Israel Museum, Jerusalem (Ill. 2), has partially preserved its legs. If only the torso is taken into account, it is the smallest of the group.



Ill. 11 - Hiérarchie généalogique hypothétique de quatre statues du Maître de Sayi / Hypothetical genealogical hierarchy of four statues by the Master of Sayi.

¹⁷ *Ibid.*, p. 95.

¹⁸ François Neyt, *op. cit.*, 1977, p. 481.

Selon les renseignements recueillis sur place par François Neyt, un *kabeja mukua* (Ill. 12), une statuette janiforme, était placée à côté de la statue ancestrale.¹⁹ Contrairement à la grande effigie, dont l'usage rituel requiert l'intervention d'un officiant, le *kabeja* agit directement au sein de la sphère domestique, où sa puissance protectrice est sollicitée dans la vie quotidienne.²⁰ L'analyse stylistique montre que les sculpteurs de ces statuettes se sont inspirés de la grande statuaire ancestrale, essentiellement dans le traitement des visages. Ces *kabeja* représentent deux personnages de sexe différent, accolés dos à dos. Les deux têtes, également soudées, sont surmontées d'une ouverture destinée à recevoir des charmes. Selon Neyt, cette figure janiforme symboliserait un être anormal, ne possédant qu'un seul tronc, mais doté de deux têtes, quatre jambes et quatre bras. Les deux *kabeja* présentés dans ce catalogue en offrent une bonne illustration. Le premier (Cat. IX.6) se rattache au style Niembo, caractérisé par un grand visage bien ovale, un modelé particulièrement subtil et des lignes d'une grande élégance. Le second (Cat. IX.7) relève du style Muhona-Nkuvu, caractérisé par un visage aux contours ovales, parfois légèrement triangulaires. Tous deux témoignent de la remarquable cohérence de la tradition sculpturale hembra, les mêmes principes plastiques se retrouvant aussi bien dans les grandes effigies ancestrales que dans les *kabeja*.²¹

According to information gathered locally by François Neyt, a *kabeja mukua* (Ill. 12), a janiform statuette, was placed beside the ancestor figure.¹⁹ Unlike the large effigy, whose ritual use required the intervention of an officiant, the *kabeja* acted directly within the domestic sphere, where its protective power was called upon in everyday life.²⁰ Stylistic analysis shows that the sculptors of these statuettes drew inspiration from monumental ancestor statuary, mainly in their treatment of the faces. These *kabeja* depict two figures of opposite sexes, joined back-to-back. The two heads, which are also fused together, are topped by an opening designed to hold charms. According to Neyt, this Janiform figure symbolizes an abnormal being with a single torso but two heads, four legs, and four arms. The two *kabeja* presented in this catalogue illustrate this clearly. The first (Cat. IX.6) belongs to the Niembo style, characterised by a large, markedly oval face, particularly subtle modelling, and lines of great elegance. The second (Cat. IX.7) belongs to the Muhona-Nkuvu style, characterised by a face with oval, sometimes slightly triangular contours. Together, they attest to the remarkable coherence of the Hembra sculptural tradition, the same formal principles being found in both monumental ancestor figures and *kabeja*.²¹



Ill. 12 - Ensemble de Statuette Kabeja / Group of Kabeja Statuettes – Bernard de Grunne Archives

¹⁹ François Neyt, *op. cit.*, 1977, pp. 481-486.

²⁰ Louis de Strycker, *op. cit.*, 1975, pp. 109-110.

²¹ Bernard de Grunne, *Kabeja. La redoutable statuaire des Hembra*, Bruxelles, Bernard de Grunne, 2012, pp. 8-12.

Les Hemba affirment que le visage d'une statue d'ancêtre doit idéalement exprimer les traits d'une personne polie, raffinée, respectueuse, courtoise, attentionnée et, de surcroît, désireuse d'engager le dialogue. La vue, et plus particulièrement le regard, occupent une place prépondérante dans leur conception des relations humaines. Lorsqu'on s'adresse à quelqu'un, la norme de conduite veut que l'on soutienne longuement son regard, avec calme, sans hâte et sans ciller. À l'inverse, éviter le regard d'autrui, ne lui accorder qu'un bref coup d'œil ou détourner trop rapidement les yeux constituent des attitudes grossières qui peuvent être perçues comme des affronts, voire des insultes. Au sommet de cette perception visuelle se situe le verbe *ùbatizha*, qui signifie « regarder quelqu'un ou quelque chose jusqu'à en acquérir une profonde connaissance ». Cette manière de regarder s'apparente à une contemplation empreinte de dignité.²²

Les statues du Maître de Sayi dégagent une fascinante puissance tranquille qui n'est pas sans rappeler les observations formulées par Luc de Heusch (sous le pseudonyme Luc Zangrie) à propos de la statuaire boyo : « l'art de ces sculpteurs atteint la majesté des grandes civilisations. Les grandes paupières closes des ancêtres abritent un lourd sommeil dont les vivants n'aiment pas les tirer. Nous sommes en présence d'un grand art du sommeil par le désir d'assoupir à jamais les ancêtres sous le poids de la beauté ».²³

The Hemba maintain that the face of an ancestor figure should ideally convey the character of a person who is polite, refined, respectful, courteous, attentive, and, moreover, eager to engage in dialogue. Sight—and, more specifically, the gaze—holds a pre-eminent place in their conception of human relations. When addressing someone, proper conduct requires holding the other person's gaze at length, calmly, without haste or blinking. Conversely, avoiding another's gaze, giving them no more than a fleeting glance, or looking away too quickly are considered rude and may be perceived as affronts or even insults. At the apex of this visual perception is the verb *ùbatizha*, meaning “to look at someone or something until acquiring a profound knowledge of that person or thing.” This way of looking is akin to a contemplation imbued with dignity.²²

The figures by the Master of Sayi emanate a fascinating quiet power that recalls the observations made by Luc de Heusch—writing under the pseudonym Luc Zangrie—on Boyo statuary: “the art of these sculptors attains the majesty of great civilisations. The ancestors' large, closed eyelids shelter a deep sleep from which the living are reluctant to rouse them. We stand before a great art of sleep, born of the desire to lull the ancestors forever beneath the weight of beauty.”²³

²² Viviane Baeke, *op. cit.*, 2022 ; Thomas Blakely & Pamela Blakely, « So'o Masks and Hemba Funerary Festival », *African Arts*, vol. XXI, n° 1, novembre 1987, pp. 31-32.

²³ Luc Zangrie, « Les Institutions, la Religion et l'Art des Ba Buye (groupes Ba Sumba, Ma Nyema, Congo Belge) », *L'Ethnographie*, nouvelle série, n° 45, 1947-1950, p. 74.

IX.1

Ancestor figure, Hemba, Democratic Republic of the Congo Sayi style

H. 66,5 cm; Wood

Provenance :

Chief Liemwe of the Baga Mbele clan,
Kisingu region

Emile Deletaille, 1972

Count Baudouin de Grunne Collection,
Wezembeek-Oppem

Private Collection

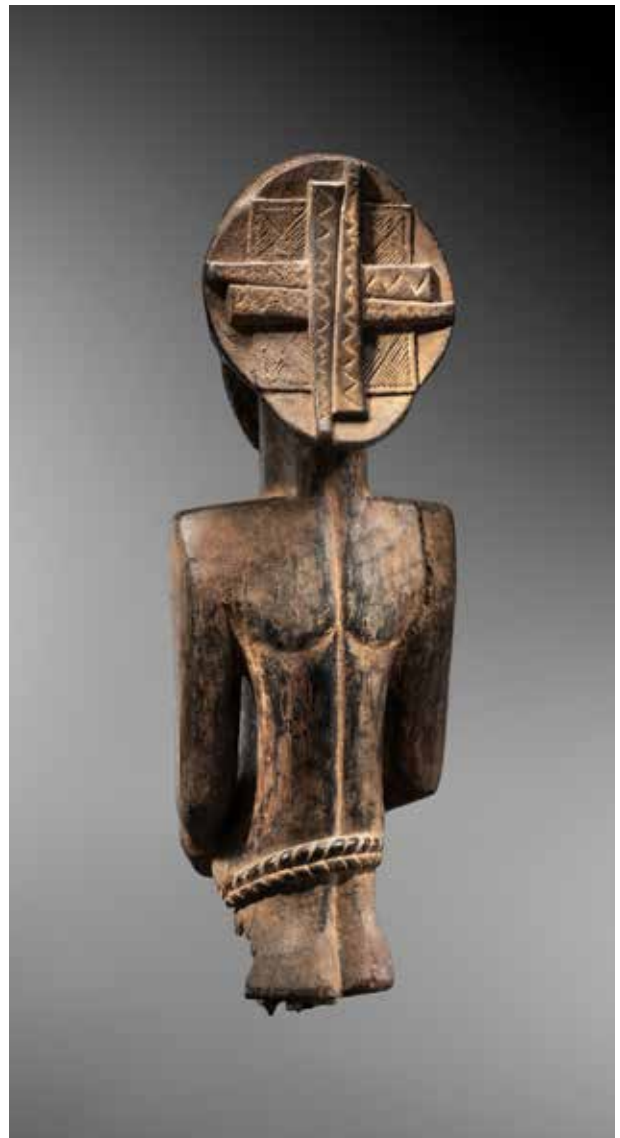
Publications :

François Neyt & Louis de Stricker, "Approche des arts Hemba", *Arts d'Afrique Noire*, supplément au tome 11, Villiers-le-Bel, 1975, pp. 21-22, ill. 14-16

François Neyt, *La Grande Statuaire Hemba du Zaïre*, Louvain-la-Neuve, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1977, pp. 132-135

André Bayer et al., *Oude Kunst uit Afrika en Oceanië*, Sint-Niklaas, Rotary Club, 1979, cat. 21

Alisa LaGamma (ed.), *Heroic Africans: Legendary Leaders, Iconic Sculpture*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2012, pp. 233, 246, fig. 210





IX.2

Ancestor figure, Hemba, Democratic Republic of the Congo Style Sayi

H. 53.5 cm; Wood

Provenance :

Jean-Pierre Jernander, Brussels, 1972

Lucien and Mariette Van de Velde Collection

Henau Collection, Antwerp

Publications :

André Bayer *et al.*, *Oude Kunst uit Afrika en Oceanië*, Sint-Niklaas, Rotary Club, 1979, cat. 21

François Neyt, *La Grande Statuaire Hemba du Zaïre*, Louvain-la-Neuve, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1977, pp. 140–141

Toos van Kooten & Gerard van den Heuvel, *Sculptuur uit Afrika en Oceanië / Sculpture from Africa and Oceania*, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, 1990, cat. 75

Bernard de Grunne, *Hemba - Buli*, Brussels, Bernard de Grunne, 2025, cat. 42





IX.3

Ancestor figure, Hemba, Democratic Republic of the Congo Style Sayi

H. 75 cm; Wood

Provenance :

Chief Ilonda Kasinga Mukelo, chief of Kundu village
Pierre Dartevelle, Brussels, 1975

Lee Bronson Collection, Los Angeles, 1978

Baron Frédéric "Freddy" Rolin, Brussels/New York

Arnold & Lucille Alderman Collection, New Haven,
1988

Sotheby's, New York, *Arts of Africa, Oceania &
the Americas*, 17 May 2002, lot 15

Blanpain Collection, Waterloo

Mouradian Collection

Publications :

François Neyt & Louis de Stricker, "Approche des
arts Hemba", in: *Arts d'Afrique Noire*, supplement
to vol. 11, autumn 1974, Villiers-le-Bel, 1975, p. 20,
ill. 11-13

François Neyt, *La Grande Statuaire Hemba
du Zaïre*, Louvain-la-Neuve, Institut Supérieur
d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1977,
pp. 136-137

Joseph Cornet, *A Survey of Zairian Art: The Bronson
Collection*, Raleigh, 1978, fig. 297

Bernard de Grunne, *Rêves de beauté. Sculptures
africaines de la collection Blanpain*, Bruxelles,
Banque Générale du Luxembourg, 2005, p. 70

Alisa LaGamma (ed.), *Heroic Africans: Legendary
Leaders, Iconic Sculpture*, New York, The
Metropolitan Museum of Art, 2012, p. 247, fig. 211

Didier Claes, *Uzuri wa Dunia. Belgian Treasures*,
Bruxelles, BRUNEAF, 2015, p. 163

Valérie Dartevelle, Valentine Plisnier, *Pierre
Dartevelle et les Arts Premiers. Mémoire et
Continuité*, vol. II, Milan, 5 Continents Editions,
2021, p. 247, fig. 287 ; p. 267, n° 328-330

Kevin Conru, Bernard de Grunne, Shaouli Shorkar,
Collection Baron Freddy Rolin, Bruxelles,
Conru Editions, 2021, p. 171, n° 140





IX.4

Ancestor figure, Hemba, Democratic Republic of the Congo Sayi Workshop

H. 79 cm; Wood

Provenance :

Kahongo village, 6 km from Sayi on the road
to Kibele

Emile Deletaille, Brussels

Count and Countess Yves Boël, 1974

Africa Museum, Tervuren, inv. no. EO.1992.28.1
(gift of Countess Boël, 1992)

Publications :

Albert Maesen, "Une statue d'ancêtre hemba",
Africa-Tervuren, XX, 1974, pp. 22-24

François Neyt & Louis de Stricker, "Approche
des arts Hemba", *Arts d'Afrique Noire*, supplément
au tome 11, Villiers-le-Bel, 1975, p. 23, ill. 17-18

François Neyt, *La Grande Statuaire Hemba
du Zaïre*, Louvain-la-Neuve, Institut Supérieur
d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1977,
pp. 142-143





IX.5

Ancestor figure, Hemba, Democratic Republic of the Congo Style Sayi

H. 69 cm; Wood

Provenance :

Jo Christaens, Bruges

Pierre Darteville, Brussels

Jan Baum & Iris Silverman, Los Angeles

Private collection, Los Angeles

Private collection, Brussels

Publications :

François Neyt, *La Grande Statuaire Hemba du Zaïre*, Louvain-la-Neuve, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1977, pp. 138–139

African Arts, 1979, vol. XII, no. 4, p. 7

Bernard de Grunne, *Hemba - Buli*, Brussels, Galerie Bernard de Grunne, 2025, cat. 43





IX.6

Statuette Kabeja, Hemba, Democratic Republic of the Congo Style Niembo

H. 28.6 cm; Wood

Provenance :

Pierre Darteville, Brussels, 1970

Former Ezio Bassani Collection, Varese

B. de Grunne Collection, Brussels

Publications :

Bernard de Grunne, *Kabeja, La redoutable statue des Hemba*, Brussels, Galerie Bernard de Grunne, 2012, pp. 16–17, cat. 2

Bernard de Grunne, *Hemba - Buli*, Brussels, Galerie Bernard de Grunne, 2025, p. 113





IX.7

**Statuette Kabeja, Hemba,
Democratic Republic of the Congo**
Style Muhona / Nkuvu

H. 28 cm; Wood

Provenance :

Pierre Darteville, Brussels, 1974

Collection Daniele Grassi, Brussels

Galerie Jean-Baptiste Bacquart, Brussels

B. de Grunne Collection, Brussels

Publications :

Daniele Grassi, *Structure*, Milan, Vanni Scheiwiller, cover

Luc de Heusch (ed.), *Utotoombo. L'art africain dans les collections privées belges*, Brussels, 1988, p. 238, no. 232

Bernard de Grunne, *Kabeja, La redoutable statuaire des Hemba*, Brussels, Galerie Bernard de Grunne, 2012, pp. 22–23, cat. 5

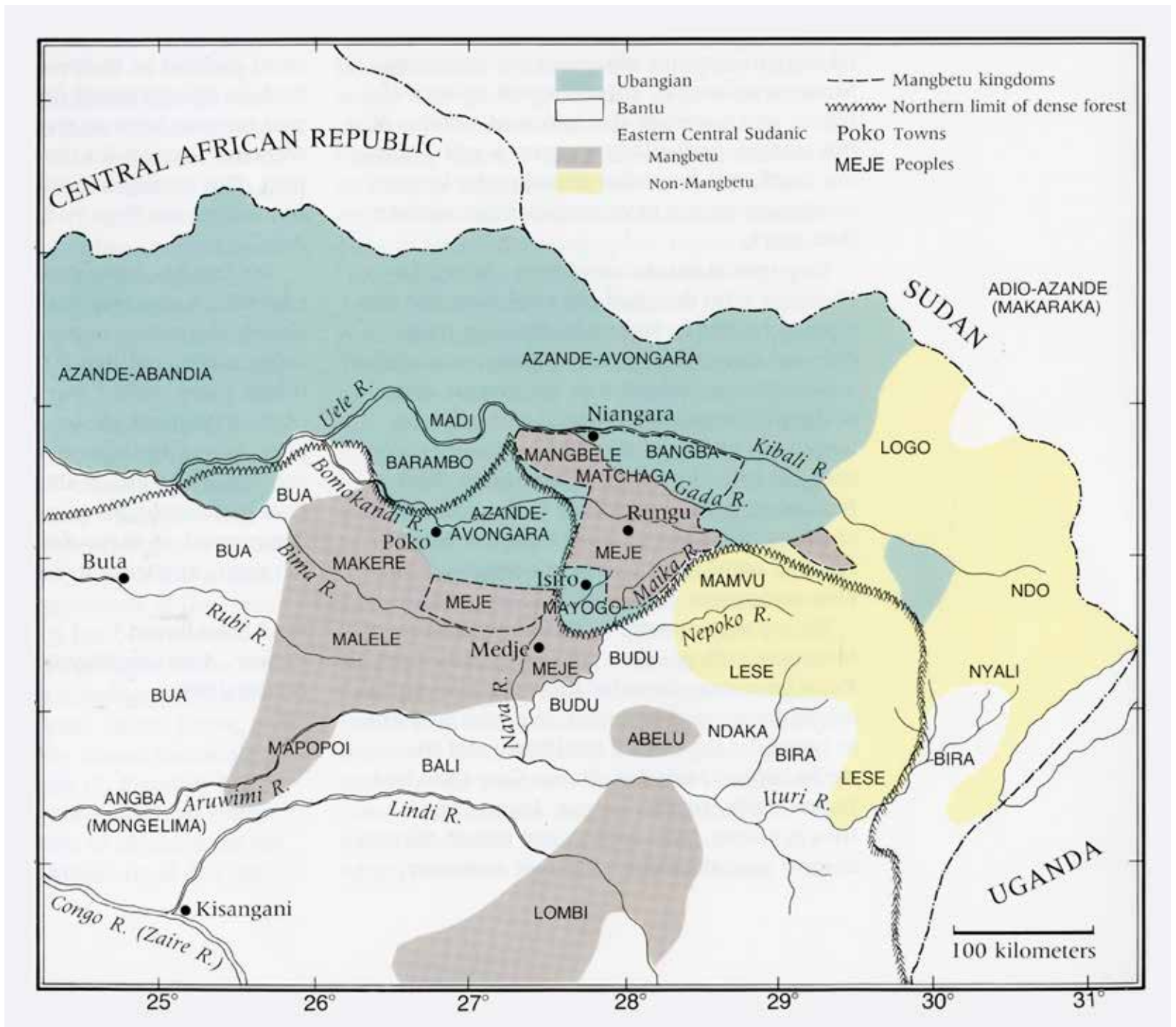
Bernard de Grunne, *Hemba - Buli*, Brussels, Galerie Bernard de Grunne, 2025, p. 113





MANGBETU

République démocratique du Congo



Language Families of Northeastern Congo
Schildkrout and Keim (eds.), 1990, p. 12

The Master of Chief Zebuandra

by Ethan Rider

In Mangbetu culture, there was no early tradition of adorning objects of utility such as blades, pottery, or musical instruments with anthropomorphic elements. However, that tradition was well-documented in the mid-nineteenth century among the neighboring Azande (Niam-Niam), Barombo, and Bongo, albeit still an uncommon practice. Another early tradition among the Azande was the use of ceremonial blades as presentation and prestige objects among kings, members of the king's court, and even distinguished subjects.¹ While blades had long conveyed status and comprised an important element of royal regalia among the Mangbetu (Ill. 1), they historically did not incorporate anthropomorphic carvings. However, that changed in the late-nineteenth century, possibly as the result of exposure and trade with the Azande.

Le Maître du Chef Zebuandra

par Ethan Rider

Dans la culture mangbetu, il n'existait pas de tradition ancienne consistant à orner d'éléments anthropomorphes des objets utilitaires tels que les lames, les poteries ou les instruments de musique. Cette tradition est toutefois bien attestée au milieu du XIX^e siècle chez les peuples voisins — Azande (Niam-Niam), Barombo et Bongo —, même si elle demeurait peu courante. Une autre tradition ancienne chez les Azande était l'usage de lames cérémonielles comme objets de présentation et de prestige parmi les rois, les membres de leur cour et même les sujets distingués.¹ Si les lames exprimaient depuis longtemps le statut et constituaient un élément important des insignes royaux chez les Mangbetu (Ill. 1), elles ne comportaient historiquement pas de sculptures anthropomorphes. Cela changea cependant à la fin du XIX^e siècle, peut-être sous l'effet des contacts et des échanges commerciaux avec les Azande.



Ill. 1 - "King Munza in Full Dress." Frontispiece from Georg Schweinfurth, *Artes africanæ: Abbildungen und Beschreibungen von Erzeugnissen des Kunstfleisses Centralafrikanischer Völker*, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1874.

¹ John Mack, "Art, Culture, and Tribute among the Azande," in: Enid Schildkrout and Curtis A. Keim (eds.), *African Reflections: Art from Northeastern Zaire*, Seattle/New York, University of Washington Press/American Museum of Natural History, 1990, p. 221.

The obscurity and thus importance of anthropomorphic blades is well illustrated by Herbert Lang's field collecting. Of the first 800 objects he acquired in the northeastern Congo during the first year of his leadership of the 1909–1915 American Museum Congo Expedition, he found only one anthropomorphic piece from the Mangbetu and three from the Azande. However, in 1910, Lang was presented with a collection of ninety-nine objects that were the prerogative of a "big Mangbetu chief" and gifts given to a European executive.² Among these were several anthropomorphic carvings, and Lang found many more when he subsequently sought out other gifts from chiefs. This is a clear indication that early anthropomorphic carvings by the Mangbetu were not made for sale to European buyers but rather as tribute objects for local elites.

The first anthropomorphic carving collected by Lang, a Mangbetu knife, is significant, both because it exhibits extensive signs of wear and handling, and because it was the only such Mangbetu object he encountered in the field. While the name of the artist who carved it is now lost to us, the name of the chief for whom he worked is remembered: Zebuandra. Hence this knife and the others related to it have come to be known as the Zebuandra daggers.

Chief Zebuandra (also Zebuandea or Zébwandra) was a Mangbetu-Medje chief in the Haut-Uele region of the Congo during the Belgian colonial period. He reigned from 1885 to 1927. While his tenure was long and he was reportedly an important chief, his historical record is incomplete. He initially resisted colonial incursion but eventually capitulated to the authority of the Congo Free State.³ He attempted to bring the Lombi people of the Opienge region under his authority, but failed.⁴ He possessed lavish court objects, including a large ivory oliphant with attached supernatural objects, among them, a piece of skin from a White man.⁵ He is also remembered for his support of the Nebeli secret society, which used traditional belief systems to help

La rareté, et par conséquent l'importance, des lames anthropomorphes est bien illustrée par les collectes de terrain d'Herbert Lang. Parmi les 800 premiers objets qu'il acquit dans le nord-est du Congo au cours de la première année où il dirigea l'expédition de l'American Museum au Congo (1909–1915), il ne trouva qu'une seule pièce anthropomorphe mangbetu et trois azande. En 1910, cependant, Lang reçut un ensemble de quatre-vingt-dix-neuf objets qui avaient été la prerogative d'un « grand chef mangbetu » et avaient été offerts à un administrateur européen.² Cet ensemble comprenait plusieurs sculptures anthropomorphes, et Lang en trouva bien davantage lorsqu'il rechercha ensuite d'autres présents provenant de chefs. Cela indique clairement que les premières sculptures anthropomorphes mangbetu n'étaient pas destinées à être vendues à des acheteurs européens, mais constituaient plutôt des objets de tribut réservés aux élites locales.

La première sculpture anthropomorphe collectée par Lang, un couteau mangbetu, est importante, à la fois parce qu'elle présente d'importantes traces d'usage et de manipulation et parce qu'il s'agit du seul objet mangbetu de ce type qu'il ait rencontré sur le terrain. Si le nom de l'artiste qui l'a sculptée nous est aujourd'hui inconnu, celui du chef pour lequel il travaillait a été conservé : Zebuandra. C'est pourquoi ce couteau et les autres qui lui sont apparentés sont désormais connus sous le nom de poignards Zebuandra.

Le chef Zebuandra (également appelé Zebuandea ou Zébwandra) était un chef mangbetu-medje de la région du Haut-Uele, au Congo, durant la période coloniale belge. Il régna de 1885 à 1927. Malgré la longueur de son règne et l'importance qui lui est attribuée, son histoire demeure incomplètement documentée. Il résista d'abord à l'avancée coloniale, avant de se soumettre finalement à l'autorité de l'État indépendant du Congo.³ Il tenta de placer sous son autorité les Lombi de la région d'Opienge, mais échoua.⁴ Il possédait de somptueux objets de cour, dont un grand olifant en ivoire auquel étaient attachés

² Enid Schildkrout, "Collecting in the Congo: The American Museum of Natural History Congo Expedition, 1909-1915," in: Enid Schildkrout and Curtis A. Keim (eds.), *op. cit.*, 1990, p. 64.

³ Enid Schildkrout, "The Craft of Power and the Art of Kings," in: Enid Schildkrout and Curtis A. Keim (eds.), *op. cit.*, 1990, p. 162.

⁴ Jean Omasombo Tshonda (dir.), *TSHOPO. Laborieuse construction politico-administrative coloniale muée en bastion du nationalisme congolais*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique Centrale, coll. « Monographies des provinces de la République démocratique du Congo », vol. 14, 2020, p. 148.

⁵ Enid Schildkrout, "Dealing with Destiny: Aspects of Mangbetu Thought," in: Enid Schildkrout and Curtis A. Keim (eds.), *op. cit.*, 1990, p. 187.

alleviate the massive social disruption caused by European colonialism.⁶

The Zebuandra dagger acquired by Lang, now in the collection of the American Museum of Natural History in New York, is significant not only because it is the work of a master hand, but also because it represents one of the few anthropomorphic carvings known to have existed before Mangbetu exposure to the demands of the Western art market. Once they came to understand the commercial implications, the Mangbetu pivoted heavily toward European tastes by embellishing objects with ivory and anthropomorphic carvings. Before this, in the late nineteenth century, blades with anthropomorphic handles were still primarily prestige objects given as tribute to and from chiefs. Enid Schildkrout succinctly describes this time:

Objects of beauty were valued and exchanged across ethnic boundaries before the foreign art market developed. Even art for art's sake may have existed before this time. Local rulers commissioned and exchanged fine knives, musical instruments, and pottery, and gifts of artwork were exchanged among powerful leaders in the area in diplomatic exchanges and as a form of tribute.⁷

Unlike many African cultures, the Mangbetu never assigned sacred meaning to their figurative carvings.⁸ This meant they were not bound to aesthetic traditions due to religious functionality, allowing them freedom for artistic innovation. In terms of Mangbetu blade handles, this resulted in a broad range of styles. While there are many examples that can be assigned to particular carvers or workshops, there are considerable inconsistencies even within these groups.

des objets surnaturels, parmi lesquels un morceau de peau d'un homme blanc.⁵ On se souvient également de son soutien à la société secrète Nebeli, qui s'appuyait sur les systèmes de croyances traditionnelles afin d'atténuer les bouleversements sociaux considérables provoqués par le colonialisme européen.⁶

Le poignard Zebuandra acquis par Lang, aujourd'hui conservé à l'American Museum of Natural History de New York, est important non seulement parce qu'il est l'œuvre d'une main de maître, mais aussi parce qu'il constitue l'une des rares sculptures anthropomorphes dont on sait qu'elles existaient avant que les Mangbetu ne soient confrontés aux exigences du marché de l'art occidental. Lorsqu'ils en comprirent les implications commerciales, les Mangbetu s'orientèrent résolument vers les goûts européens, enrichissant les objets d'ivoire et de sculptures anthropomorphes. Auparavant, à la fin du XIX^e siècle, les lames à poignée anthropomorphe étaient encore principalement des objets de prestige échangés entre chefs sous forme de tribut. Enid Schildkrout décrit cette époque avec concision :

Les objets de beauté étaient appréciés et échangés au-delà des frontières ethniques avant le développement du marché de l'art étranger. Il est même possible que l'art pour l'art ait existé avant cette époque. Les souverains locaux commandaient et échangeaient de beaux couteaux, des instruments de musique et des poteries ; des œuvres d'art circulaient aussi entre les puissants dirigeants de la région dans le cadre d'échanges diplomatiques et sous forme de tribut.⁷

Contrairement à de nombreuses cultures africaines, les Mangbetu n'attribuèrent jamais de signification sacrée à leurs sculptures figuratives.⁸ Ils n'étaient donc pas liés par des traditions esthétiques répondant à une fonction religieuse, ce qui leur laissait une grande liberté d'innovation artistique. Dans le cas des poignées de lames mangbetu, cela se traduit par une vaste diversité de styles. Si de nombreux exemples peuvent être attribués à des sculpteurs ou à des ateliers particuliers, des différences considérables apparaissent même au sein de ces groupes.

⁶ Ibid., p. 193.

⁷ Enid Schildkrout, "Changing Fashions and Aesthetic Continuities: One Hundred Years of Mangbetu Art," *Elvehjem Museum of Art Bulletin*, Madison, University of Wisconsin Press, 1994-1995, p. 69.

⁸ Ibid., p. 72.

This overall breadth of sculptural styles among the Mangbetu is why we can so confidently identify the blade handles carved by the Master of Chief Zebuandra, whose works are remarkably consistent. His masterworks represent the earliest documented anthropomorphic handles carved for Mangbetu blades.

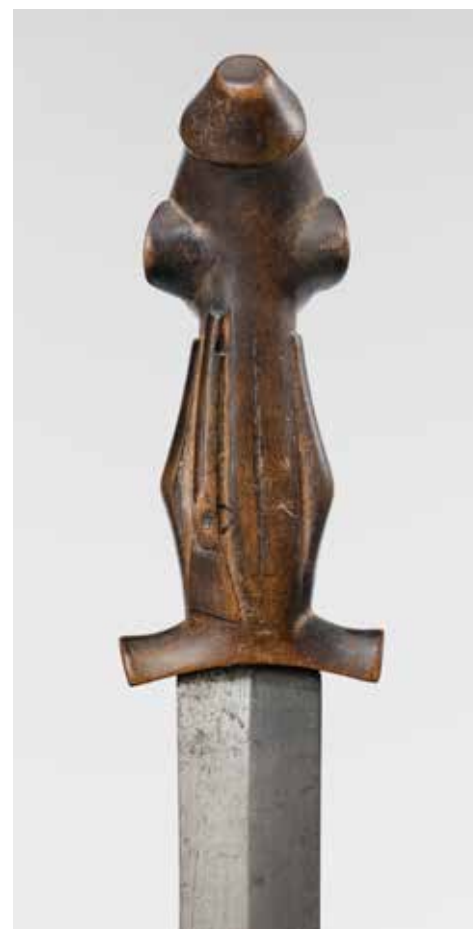
A number of aspects of the Master of Chief Zebuandra's blade handles are distinctive—the curvature of the face, the elongated head, the broad nose with prominent down-turned nostrils, and the articulation of the truncated legs that serve as quillons, to name just a few. On the four known female daggers, certain other details make the Zebuandra style even more distinctive—the detailed coiffure with carved designs, the curvature of the breasts, the scarification marks on the arms and body, the pierced ears, and the placement of the left hand over a small object on the front of the torso (Ill. 2). This is likely the *nogimwu*, the front part of the belt that supported the larger *negbe* back-piece, over which the females' right hand is depicted. A small cord on the lower torso also likely represents the *negbe* belt (Ill. 4). A nose-piercing on only one nostril was rendered with a brass tack of European manufacture. This survives on only one example, but traces of it are on the others. On the only Zebuandra dagger depicting a male, there is no body scarification save a column of lines that run down his forehead and nose. His hands rest on his waist, he wears no jewelry, and he carries a gun on his back (Ill. 3). Finally, the eyes on both male and female have round or widened grooves into which beads would have been set, again surviving intact on only one example.

C'est précisément cette grande diversité des styles sculpturaux mangbetu qui nous permet d'identifier avec autant d'assurance les poignées de lames sculptées par le Maître du chef Zebuandra, dont les œuvres présentent une remarquable cohérence. Ses chefs-d'œuvre constituent les plus anciennes poignées anthropomorphes, sculptées pour des lames Mangbetu, répertoriées.

Plusieurs aspects des poignées de lames du Maître du chef Zebuandra sont caractéristiques — la courbure du visage, la tête allongée, le nez large aux narines proéminentes orientées vers le bas, ainsi que l'articulation des jambes tronquées faisant office de quillons, pour n'en citer que quelques-uns. Sur les quatre poignards connus à figure féminine, d'autres détails rendent le style Zebuandra plus singulier encore — la coiffure élaborée ornée de motifs sculptés, la courbure des seins, les scarifications sur les bras et le corps, les oreilles percées et la position de la main gauche sur un petit objet placé à l'avant du torse (Ill. 2). Il s'agit vraisemblablement du *nogimwu*, la partie antérieure de la ceinture qui soutenait la grande pièce dorsale appelée *negbe*, sur laquelle repose la main droite de chaque figure féminine. Une petite corde sur la partie inférieure du torse représente probablement aussi la ceinture du *negbe* (Ill. 4). Un ornement nasal, placé dans une seule narine, était figuré par un clou en laiton de fabrication européenne. Celui-ci n'est conservé que sur un seul exemplaire, mais les autres en portent encore les traces. Sur l'unique poignard Zebuandra représentant un homme, le corps ne présente aucune scarification, à l'exception d'une colonne de lignes descendant le long du front et du nez. Ses mains reposent sur sa taille, il ne porte aucun bijou et une arme à feu est placée dans son dos (Ill. 3). Enfin, les yeux des figures masculines comme féminines présentent des rainures circulaires ou élargies dans lesquelles des perles devaient être enchâssées ; là encore, celles-ci ne sont demeurées intactes que sur un seul exemplaire.



III. 2 - Zebuandra daggers depicting two females and one male (Cat X. 1-3)



III. 3 - Zebuandra dagger depicting a male (Cat. X.3)



III. 4 - Photograph of a woman wearing a negbe, undated (1920s-30s), photo © Kazimir Ostoja Zagourski - Zebuandra dagger depicting a female (Cat. X.1)

Based on these detailed criteria, five daggers can be currently identified as originating from the hand of the Master of Chief Zebuandra: one acquired by Lang, now in the collection of the American Museum of Natural History (Ill. 7); two daggers formerly in the Demuynck collection and acquired in 1908 — one female and the only known male (Cat. X.2 & 3); one in the Musée Royal de l'Afrique Centrale in Tervuren (Ill. 8); and an example that recently came to light now owned by Jacques Billen (Cat. X.1). The Billen dagger has retained its nose decoration, its inlaid eyes and teeth, one earring, and its sheath, so it may be considered to be the most complete of the five surviving examples from the Master of Chief Zebuandra. As Schildkrout notes, "they were worn for display when new and used as utilitarian implements when old."⁹ The Billen dagger may have left the Mangbetu region before it was relegated to utilitarian use, hence its excellent state of preservation.

The handles carved by the Master of Chief Zebuandra exhibit a level of artistry and sophistication not found on other Mangbetu knife handles, but there are other old and refined styles. A number of these, carved in an elegant style, adorn blades made by the blacksmith of Chief Okondo, who reigned from 1902 to 1915. They show an elongated head with exacting facial scarification patterns and do not depict the body below the shoulders. Their faces are elegantly rounded, and their gender can only be inferred from the direction in which their coiffure points, typically forward for female and backward for male. Another group of interrelated Mangbetu blades have handles with extreme abstraction and full-body scarification. These follow the remarkable example formerly in the collection of Leon and Fern Wallace. These scarification marks are less precise than those from Okondo's blacksmith, and the body is not depicted below the waist. Like the Master of Zebuandra, most examples in the Wallace style are female, demonstrated by their squared chests and pointed breasts. Some share the same placement of the hands with the Zebuandra style, but there is more variation, with the hands often being placed together in front. While there are some examples from the Okondo style with early provenance, I am not aware of any in the Wallace style with such provenance.

À partir de ces critères détaillés, cinq poignards peuvent aujourd'hui être attribués à la main du Maître du chef Zebuandra : celui acquis par Lang, aujourd'hui conservé à l'American Museum of Natural History (Ill. 7); deux poignards autrefois dans la collection Demuynck et acquis en 1908 — un féminin et le seul masculin connu (Cat. X.2 & 3); un exemplaire au Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren (Ill. 8); et un exemplaire récemment révélé, aujourd'hui propriété de Jacques Billen (Cat. X.1). Le poignard Billen a conservé son ornement nasal, ses yeux et ses dents incrustés, une boucle d'oreille ainsi que son fourreau; il peut donc être considéré comme le plus complet des cinq exemplaires subsistants du Maître du chef Zebuandra. Comme le note Schildkrout, "they were worn for display when new and used as utilitarian implements when old."⁹ Le poignard Billen a peut-être quitté la région mangbetu avant d'être relégué à un usage utilitaire, ce qui expliquerait son excellent état de conservation.

Les poignées sculptées par le Maître du chef Zebuandra témoignent d'un niveau de maîtrise artistique et de raffinement que l'on ne retrouve pas sur les autres poignées de couteaux mangbetu, mais il existe d'autres styles anciens et raffinés. Plusieurs d'entre elles, sculptées dans un style élégant, ornent des lames réalisées par le forgeron du chef Okondo, qui régna de 1902 à 1915. Elles présentent une tête allongée aux motifs de scarification faciale exécutés avec précision et ne figurent pas le corps au-dessous des épaules. Les visages sont élégamment arrondis et le sexe ne peut être déduit que de la direction de la coiffure, généralement orientée vers l'avant pour les femmes et vers l'arrière pour les hommes. Un autre groupe de lames mangbetu apparentées possède des poignées d'une abstraction extrême, portant des scarifications sur l'ensemble du corps. Elles se rattachent à l'exemplaire de référence autrefois conservé dans la collection de Leon et Fern Wallace. Ces scarifications sont moins précises que celles du forgeron d'Okondo et le corps n'est pas représenté au-dessous de la taille. Comme chez le Maître de Zebuandra, la plupart des exemplaires du style Wallace sont féminins, ainsi que l'indiquent leurs poitrines carrées et leurs seins pointus. Certains reprennent la disposition des mains propre au style Zebuandra, mais les variations sont plus nombreuses, les mains étant souvent réunies sur

⁹ Ibid., p. 72.

⁹ "Ils étaient portés comme objets d'apparat lorsqu'ils étaient neufs, puis utilisés comme outils lorsqu'ils étaient vieux.", Ibid., p. 72.

This likely places the Wallace style chronologically third, behind Zebuandra and Okondo. But, overall, the sophistication of the carving of the Zebuandra daggers combined with their early creation is simply unmatched by other known examples.

le devant. S'il existe quelques exemplaires du style Okondo dotés d'une provenance ancienne, je n'en connais aucun du style Wallace bénéficiant d'une telle provenance. Cela placerait vraisemblablement le style Wallace en troisième position chronologique, après Zebuandra et Okondo. Mais, dans l'ensemble, le raffinement de la sculpture des poignards Zebuandra, conjugué à l'ancienneté de leur création, demeure tout simplement sans égal parmi les autres exemples connus.



III. 5 - Cephalomorphic prestige knife carved by the Master of Chief Okondo.
Field collected by Herbert Lang on the American Museum of Natural History Congo Expedition in 1910.
46 cm. Jacques Billen collection.
Photo © Ethan Rider



III. 6 - Anthropomorphic prestige knife carved by the Master of the Wallace Style. 45 cm.
Jacques Billen collection.
Photo © Nathalie and Alain Speltdoorn.

Although the Billen Zebuandra dagger (Cat. X.1) is a historically significant masterpiece, somehow its provenance was never recorded. Working backwards, we have been able to uncover a few details: It was owned by an old *nonna* (grandmother), who said it had been acquired by her Italian husband's father, who had been in the Congo building railways. This would probably place the collection date in the 1920s or 1930s, when planning and construction work took place for the Vicicongo railway line. It was built between 1924 and 1937 and extended to Mungbere in the northeastern Congo, near Medje country. While the Vicicongo was built by the Belgian colonial authorities, they also hired foreign specialists, engineers, and contractors, including Italians, Greeks, and Portuguese. This is speculative, but it makes a reasonable connection to the right time and place.

The dagger in the collection of the American Museum of Natural History (Ill. 7) was collected by Herbert Lang in 1910. Lang was a field collector and mammologist who authored *An Explorer's View of the Congo* in 1915. The male/female pair of daggers currently in the collection of Jacques Billen (Cat. X.2 & 3) were collected by Auguste Pierre Gustave Demuynck, an Artillery Lieutenant for Belgium, in 1908. Demuynck authored *Au Pays de Mahagi Région du Lac Albert et du Haut-Nil et les Pygmées du Haut-Ituri* in 1908. The dagger in the collection of the Musée Royal de l'Afrique Centrale (Ill. 8) was collected by Fernand Frédéric Wilmet, a Belgian colonial official, and donated to the museum in 1913. Wilmet authored *Funérailles d'une princesse Bakuba* in 1935.

By identifying the specific characteristics of the Master of Chief Zebuandra's style, we can confidently attribute five known pieces to his hand. However, the Billen dagger was only revealed at auction in 2025, which gives reason to hope that more examples from this master hand might still be uncovered.

Bien que le poignard Zebuandra de la collection Billen (Cat. X.1) soit un chef-d'œuvre d'une grande importance historique, sa provenance n'a curieusement jamais été consignée. En remontant le fil de son histoire, nous avons pu mettre au jour quelques éléments : il appartenait à une vieille *nonna* (grand-mère), qui affirmait qu'il avait été acquis par le père de son mari italien, lequel avait participé à la construction de chemins de fer au Congo. Cela situerait probablement sa date de collecte dans les années 1920 ou 1930, époque à laquelle eurent lieu les travaux de planification et de construction de la ligne ferroviaire du Vicicongo. Construite entre 1924 et 1937, celle-ci fut prolongée jusqu'à Mungbere, dans le nord-est du Congo, près du pays medje. Bien que le Vicicongo ait été construit par les autorités coloniales belges, celles-ci firent également appel à des spécialistes, ingénieurs et entrepreneurs étrangers, notamment italiens, grecs et portugais. Cette hypothèse demeure spéculative, mais elle établit un lien plausible avec le lieu et l'époque qui conviennent.

Le poignard conservé dans les collections de l'American Museum of Natural History (Ill. 7) fut collecté par Herbert Lang en 1910. Collecteur de terrain et mammalogiste, Lang publia *An Explorer's View of the Congo* en 1915. La paire de poignards (Cat. X.2 & 3) — l'un masculin, l'autre féminin — aujourd'hui conservée dans la collection Jacques Billen fut collectée en 1908 par Auguste Pierre Gustave Demuynck, lieutenant d'artillerie belge. Demuynck publia *Au Pays de Mahagi Région du Lac Albert et du Haut-Nil et les Pygmées du Haut-Ituri* en 1908. Le poignard conservé dans les collections du Musée royal de l'Afrique centrale (Ill. 8) fut collecté par Fernand Frédéric Wilmet, fonctionnaire colonial belge, puis donné au musée en 1913. Wilmet publia *Funérailles d'une princesse Bakuba* en 1935.

L'identification des caractéristiques propres au style du Maître du chef Zebuandra nous permet d'attribuer avec assurance cinq pièces connues à sa main. Toutefois, le poignard Billen n'a été révélé qu'en 2025, lors de sa mise aux enchères, ce qui permet d'espérer que d'autres œuvres de cette main de maître puissent encore être découvertes.



Ill. 7

Dagger with
Anthropomorphic
Handle (Female),
Mangbetu (Medje),
D.R. Congo

By the Master of
Chief Zebuandra

Iron, wood

H: 30 cm

Acquired in 1910 in the
Congo by Herbert Lang
(1879 – 1957) during the
American Museum Congo
Expedition (1909–1915).
American Museum
of Natural History,
inv. AMNH 90.1/2082.

Courtesy of the Division of
Anthropology, American
Museum of Natural History.



Cat. X.2

Dagger with
Anthropomorphic
Handle (Female),
Mangbetu (Medje),
D.R. Congo

By the Master of
Chief Zebuandra

Iron, wood

H: 40.8 cm

Ex Auguste Pierre Gustave
Demuynck (1876–1942)
(by 1908); by descent
(until 1999); Christine
Valluet, Paris; Galerie
Schoffel-Valluet, Paris,
France (by 2008–2023).
Jacques Billen collection.

Photo
© Frédéric Dehaen



Cat. X.3

Dagger with
Anthropomorphic
Handle (Male),
Mangbetu (Medje),
D.R. Congo

By the Master of
Chief Zebuandra

Iron, wood

H: 40.8 cm

Ex Auguste Pierre Gustave
Demuynck (1876–1942)
(by 1908); by descent
(until 1999); Christine
Valluet, Paris; Galerie
Schoffel-Valluet, Paris,
France (by 2008–2023).
Jacques Billen collection.

Photo
© Frédéric Dehaen



Ill. 8

Dagger with
Anthropomorphic
Handle (Female),
Mangbetu (Medje),
D.R. Congo

By the Master of
Chief Zebuandra

Iron, wood (Alstonia sp.),
pigment, hide, metal,
magical substances,
copper alloy, brass wire

H: 37 cm

Provenance: Ex Fernand
Frédéric Wilmet
(1882–1958), donated
in 1913. Musée Royal
de l'Afrique Centrale,
Tervuren, inv. EO.0.0.14996.

Photo
© Roger Asselberghs



Cat. X.1

Dagger with
Anthropomorphic
Handle (Female),
Mangbetu (Medje),
D.R. Congo

By the Master of
Chief Zebuandra

Iron, wood, brass, leather,
glass beads

H: 31.75 cm

Provenance undocumented
but likely associated with
the construction of the
Vicongo railway line in
the early 20th century.
Jacques Billen collection

Photo
© Frédéric Dehaen

X.1

**Knife (*sapi ou namambele*),
Mangbetu,
Democratic Republic of the Congo**

H. 32 cm ; Wood, iron

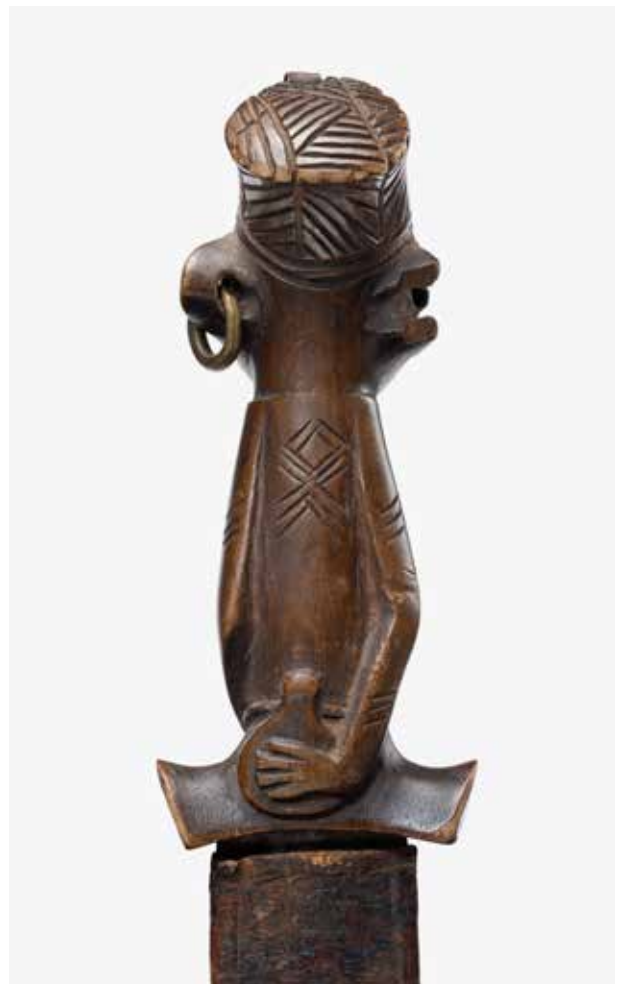
Provenance :

Former Italian Collection, assembled
in the 1920s–1930s

Jacques Billen Collection, Brussels

Publication :

Ethan Rider, *100 African Blades*.
From 55 Collections, vol. III, San Francisco,
J.-M. Fogel Media Inc., 2026, pp. 15–17, 24–25,
no. 56, pp. 138–139





X.2

**Knife (*sapi ou namambele*),
Mangbetu,
Democratic Republic of the Congo**

H. 40,8 cm; Wood, iron

Provenance :

Collected by Auguste Pierre Gustave
Demuynck (1876-1942), Artillery Lieutenant,
1908

by descent, 1999

Christie's, Amsterdam, 6 December 1999, lot 236

Christine Valluet, Paris

Galerie Schoffel-Valluet, Paris, 2008

Jacques Billen Collection, Brussels

Publications :

Parcours des Mondes, Paris,
Galerie Schoffel-Valluet, 2008

« Parcours des Mondes », in: *Le Journal des Arts*,
n° 286, 5 septembre 2008, p. 1

Jean-François Chavanne, *Clair-Obscur*, Paris,
Galerie Schoffel & Valluet, 2008, s.p.

Jean Billen, Bruno Claessens, *UNÛ. Prestigious
African Weapons*, Bruxelles, 2021, n° 68

Ethan Rider, *100 African Blades.
From 55 Collections*, vol. III, San Francisco,
J.-M. Fogel Media Inc., 2026, pp. 15-17





X.3

**Knife (*sapi ou namambele*),
Mangbetu,
Democratic Republic of the Congo**

H. 40,8 cm; Wood, iron

Provenance :

Collected by Auguste Pierre Gustave
Demuyenynck (1876–1942), artillery lieutenant,
1908

By descent, 1999

Christie's, Amsterdam, 6 December 1999, lot 236

Christine Valluet, Paris

Galerie Schoffel-Valluet, Paris, 2008

Jacques Billen Collection, Brussels

Publications :

Parcours des Mondes, Paris,
Galerie Schoffel-Valluet, 2008

"Parcours des Mondes", in: *Le Journal des Arts*,
no. 286, 5 September 2008, p. 1

Jean-François Chavanne, *Clair-Obscur*.
Galerie Schoffel & Valluet, Paris, 2008, s.p.

Jean Billen & Bruno Claessens, *UNÛ. Prestigious
African Weapons*, Brussels, 2021, no. 67

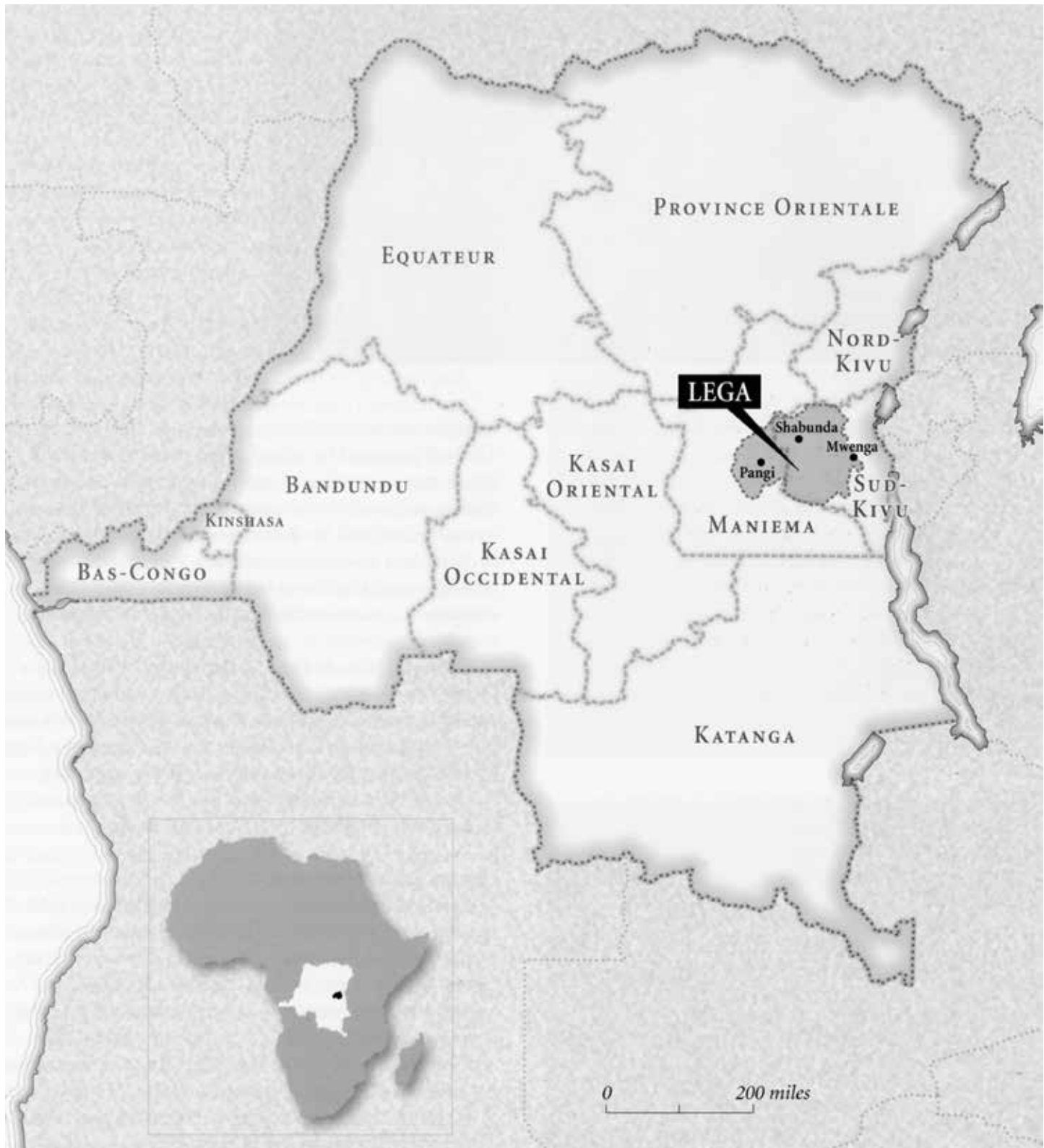
Ethan Rider, *100 African Blades*.
From 55 Collections, vol. III, San Francisco,
J.-M. Fogel Media Inc., 2026, pp. 15–17





LEGA

République démocratique du Congo



Lega region, R.D.C.

Elisabeth L. Cameron, *Art of the Lega*, Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History, 2001, 236 p. 35

Mains de Maîtres chez les Lega : le style « bibendum » et le style « géométrique »

par Bernard de Grunne

Master Hands among the Lega: The “Bibendum” and “Geometric” Styles

by Bernard de Grunne

Les Lega occupent les zones forestières de la région du Kivu, à l'est de la République démocratique du Congo. Vivant au cœur de cette dense forêt tropicale humide, ils ont été protégés des invasions extérieures grâce à leur repli vers les parties les moins accessibles de leur forêt. David Livingstone en 1870 et Verney Cameron en 1874 se sont tous deux plaints des difficultés rencontrées lors de leurs voyages sur le territoire des Lega : « un pays de grandes montagnes boisées jusqu'aux sommets et de vallées recouvertes d'une forêt si dense qu'ils ont voyagé quatre ou cinq jours d'affilée sans voir le soleil ».¹

Selon leur généalogie complexe, les peuples lega reconnaissent quatre groupes généalogiques de clans.² Bien que les Lega ne soient pas organisés en un système étatique, leur sentiment d'unité historique et culturelle est très fort. Il repose sur une langue, une histoire, des généalogies, ainsi qu'un ensemble d'institutions et de valeurs fondamentales, partagés par l'ensemble du groupe.

The Lega inhabit the forested areas of the Kivu region in the eastern Democratic Republic of the Congo. Living in the heart of this dense tropical rainforest, they were protected from incursions by outsiders by retreating to the least accessible parts of their forest. In 1870 and 1874, respectively, David Livingstone and Verney Cameron both complained of the difficulties they encountered while traveling through Lega territory: “a land of great mountains forested to their peaks, and valleys covered with such dense forest that they traveled four or five days straight without seeing the sun.”¹

In their complex genealogy, the Lega recognize four genealogical clan groups². Although the Lega are not organized as a state, their sense of historical and cultural unity is very strong. It rests on a shared language, history, genealogies, and a set of fundamental institutions and values.

¹ David Livingstone, *The Last Journals of David Livingstone in Central Africa*, New York, Harper and Brothers, 1875, p. 337, et Verney Cameron, *Across Africa*, New York, Harper and Brothers, 1877, p. 268.

² Les Lega du nord-est et de l'est, que l'on trouve dans certaines parties des territoires de Mwenga et de Shabunda, comprennent les chefferies BaMuzimu et BaSimwenda et leurs sous-groupes. Les Lega du sud, présents dans certaines parties des territoires de Pangî, Mwenga et Shabunda, comprennent les chefferies BaKabango de Kasambula et Kama. Les Lega de l'ouest comprennent les groupes Beia et BaBene de la zone de Pangî. Les Lega du nord comprennent les groupes BaKisi de Shabunda. Voir Daniel Biebuyck, *The Arts of Zaire. Volume II. Eastern Zaire*, University of California Press, 1986, p. 11.

² The northeastern and eastern Lega, found in parts of the Mwenga and Shabunda territories, include the BaMuzimu and BaSimwenda chiefdoms and their subgroups. The southern Lega, found in parts of the Pangî, Mwenga, and Shabunda territories, include the BaKabango chiefdoms of Kasambula and Kama. The western Lega include the Beia and BaBene groups of the Pangî area. The northern Lega include the BaKisi groups of Shabunda. See Daniel Biebuyck, *The Arts of Zaire. Volume II. Eastern Zaire*, University of California Press, 1986, p. 11.

Les Lega forment une société sans État, dépourvue de chefs héréditaires. Leur organisation repose sur un système de lignages segmentaires, complété par l'association initiatique hiérarchisée du *Bwami*, dont le rôle s'étend à l'ensemble de la vie sociale, politique et culturelle.³ Les sculptures, notamment les statuettes en ivoire étudiées ici, sont créées, détenues, utilisées et transmises par les membres du *Bwami*, selon leur grade. Les Lega réalisent un vaste répertoire de sculptures de petites dimensions en ivoire d'éléphant, en os, en bois, en argile, en résine ou en stéatite, ainsi que divers objets faisant appel à la peau ou aux dents de léopard. Destinées à accompagner les enseignements du *Bwami*, ces œuvres se distinguent par leur caractère portable et tactile, ainsi que par leurs formes fortement stylisées et abstraites. Comme l'a souligné Daniel Biebuyck, le *Bwami* constitue également un véritable cadre de création et de transmission artistiques, puisqu'il encadre la production, l'usage et l'interprétation de milliers de sculptures.⁴ Les figurines en ivoire étudiées ici sont détenues, individuellement ou collectivement, par les initiés du *kindi*, le grade le plus élevé du *Bwami*. Chacune est associée à un ou plusieurs aphorismes exprimant des principes moraux, sociaux ou philosophiques transmis au sein de cette institution. Dépositaires de la mémoire des générations précédentes, ces sculptures participent à la transmission des valeurs et des enseignements du *Bwami*. Comme la plupart des objets d'initiation, elles sont soumises au secret et ne doivent être ni présentées ni interprétées en dehors des contextes rituels auxquels elles sont destinées. Ce caractère ésotérique explique en grande partie le mystère qui entoure encore aujourd'hui la statuaire lega et la difficulté d'en appréhender pleinement les significations.

The Lega form a stateless society without hereditary chiefs. Their organization is based on a system of segmentary lineages, complemented by the hierarchical initiatory association known as the *Bwami*, whose role extends throughout social, political, and cultural life.³ Sculptures—particularly the ivory statuettes studied here—are created, owned, used, and transmitted by members of the *Bwami* according to their rank. The Lega produce a vast repertoire of small sculptures in elephant ivory, bone, wood, clay, resin, or soapstone, as well as various objects incorporating leopard skin or teeth. Intended to accompany the teachings of the *Bwami*, these works are distinguished by their portability and tactile qualities, as well as by their highly stylized and abstract forms. As Daniel Biebuyck observed, the *Bwami* also provides a genuine framework for artistic creation and transmission, governing the production, use, and interpretation of thousands of sculptures.⁴ The ivory figurines studied here are held, individually or collectively, by initiates of the *kindi*, the highest rank of the *Bwami*. Each is associated with one or more aphorisms expressing moral, social, or philosophical principles transmitted within this institution. As repositories of the memory of earlier generations, these sculptures help convey the values and teachings of the *Bwami*. Like most initiation objects, they are subject to secrecy and must not be displayed or interpreted outside the ritual contexts for which they are intended. This esoteric character largely explains the mystery that still surrounds Lega statuary and the difficulty of fully grasping its meanings.

³ Le *Bwami* a été décrit de manière remarquable par Daniel Biebuyck en 1973 et revêt de multiples facettes. Il présente la structure d'une association libre, mais entretient et renforce également les liens de parenté, de lignée et de clan. Les initiations visent la perfection morale, dont les principes sont expliqués en détail à travers des proverbes, des danses et des objets. Le *Bwami* est une philosophie morale.

⁴ Daniel Biebuyck, *Lega Culture. Art, Initiation, and Moral Philosophy among a Central African People*, Berkeley, University of California Press, 1973, p. 66.

³ Daniel Biebuyck provided a remarkable account of the multifaceted *Bwami* in 1973. It has the structure of a voluntary association, but it also maintains and strengthens ties of kinship, lineage, and clan. Initiations aim at moral perfection, whose principles are explained in detail through proverbs, dances, and objects. The *Bwami* is a moral philosophy.

J'ai pu recenser 565 figurines anthropomorphes en ivoire et en os conservées dans des musées et des collections privées, même si ce corpus ne représente probablement pas l'ensemble des figurines Lega. De petite taille, elles mesurent généralement entre 8 et 30 cm, bien que trois exemplaires connus atteignent 38 cm de hauteur. La taille moyenne, calculée à partir de ces 565 œuvres, est de 14,8 cm, et seules vingt-six d'entre elles dépassent 20 cm.⁵

L'ivoire étant un matériau précieux, la taille des figurines est généralement proportionnelle à leur importance. Certaines pièces, particulièrement grandes et anciennes, étaient considérées comme les « mères » ou les « maîtres » d'objets de moindre importance et ne pouvaient être conservées que par des initiés dotés d'une intelligence supérieure et d'une grande force morale. En raison de leur caractère exceptionnel, elles jouaient un rôle majeur au sein du Bwami, étaient conservées au nom de l'ensemble de la communauté rituelle et étaient toujours sculptées dans un ivoire ancien fortement patiné.⁶

En quittant l'atelier du sculpteur, une figurine en ivoire est considérée comme inachevée tant qu'elle n'a pas acquis sa patine brillante, aux teintes rougeâtres et jaunâtres, obtenue par des applications répétées d'huile, de poudre rouge et de parfum. Ce traitement, appelé *kubongia* (« apporter l'harmonie », « créer l'unisson »), est le même que celui appliqué par les initiés à leur propre corps. Pour les Lega, cette patine incarne l'idéal de beauté, tandis que l'ivoire constitue le matériau le plus prestigieux.⁷

Les figurines anthropomorphes en ivoire des Lega présentent une telle diversité formelle et stylistique qu'il est difficile de les rattacher à un style ou à un atelier. Elles se distinguent par la sobriété de leurs formes et la rareté des marqueurs stylistiques, tels que les coiffures,

I have cataloged 565 anthropomorphic ivory and bone figurines in museums and private collections, although this corpus probably does not encompass all Lega figurines. Small in scale, they generally measure between 8 and 30 cm, although three known examples reach 38 cm in height. The average height of these 565 works is 14.8 cm, and only twenty-six exceed 20 cm.⁵

Because ivory is a precious material, the size of the figurines is generally proportional to their importance. Certain particularly large and ancient pieces were regarded as the "mothers" or "masters" of objects of lesser importance and could be kept only by initiates endowed with superior intelligence and great moral strength. Owing to their exceptional status, they played a major role within the Bwami, were kept on behalf of the entire ritual community, and were invariably carved from old, heavily patinated ivory.⁶

Upon leaving the sculptor's workshop, an ivory figurine is considered unfinished until it has acquired a lustrous patina in reddish and yellowish hues through repeated applications of oil, red powder, and perfume. This treatment, called *kubongia* ("bringing harmony," "creating unison"), is the same as that applied by initiates to their own bodies. For the Lega, this patina embodies the ideal of beauty, while ivory is the most prestigious material.⁷

Lega anthropomorphic ivory figurines display such formal and stylistic diversity that it is difficult to assign them to a particular style or workshop. They are distinguished by the restraint of their forms and the scarcity of stylistic markers such as hairstyles, scarifications, gestures, or emblems of status. The heads may be round or flattened, and the faces may be concave and heart-shaped or flat, while other anatomical features are treated in a wide variety of ways. Decoration is generally absent or limited to a

⁵ Dans la dernière collection Jay, conservée au Fowler Museum de Los Angeles, j'ai dénombré 62 figurines en ivoire et en os d'une hauteur moyenne de 14,8 cm. Cf. Elisabeth Cameron, *Art of the Lega*, UCLA Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles, 2001, p. 200. Le M.R.A.C. de Tervuren compte 931 pièces Lega, dont 423 figurines en ivoire ou en os. Biebuyck, qui avait étudié toutes les figurines en ivoire et en os des collections du M.R.A.C., avait déjà noté que plus de la moitié des figurines (280) mesuraient entre 10 et 16,6 cm. Cf. Biebuyck, 1986, p. 41, et Aline Van Dam, *Étude des collections du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren concernant la société du Bwami chez les Lega*, Bruxelles, U.L.B., Mémoire de licence, Faculté de philosophie et lettres, 2001–2002, pp. 179–318. Dans mes propres archives, je possède 80 autres statuettes en ivoire.

⁶ Biebuyck, *op. cit.*, 1973, p. 172.

⁷ Biebuyck, *op. cit.*, 1973, p. 179.

⁵ In the Jay collection, held at the Fowler Museum in Los Angeles, I counted 62 ivory and bone figurines with an average height of 14.8 cm. See Elisabeth Cameron, *Art of the Lega*, UCLA Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles, 2001, p. 200. The M.R.A.C. in Tervuren holds 931 Lega objects, including 423 ivory or bone figurines. Biebuyck, who had studied all the ivory and bone figurines in the M.R.A.C. collections, had already noted that more than half (280) measured between 10 and 16.6 cm. See Biebuyck, 1986, p. 41; and Aline Van Dam, *Étude des collections du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren concernant la société du Bwami chez les Lega*, Brussels, U.L.B., mémoire de licence, Faculty of Philosophy and Letters, 2001–2002, pp. 179–318. My own archives contain 80 additional ivory statuettes.

les scarifications, les gestes ou les insignes de statut. Les têtes peuvent être rondes ou aplaties, les visages peuvent être concaves en forme de cœur ou plans, tandis que les autres traits anatomiques présentent une grande diversité de traitement. La décoration est généralement absente ou limitée à quelques motifs géométriques simples, composés de points, de cercles gravés et de lignes.

Ces caractéristiques formelles se retrouvent dans l'ensemble du territoire lega. Ainsi, Biebuyck a réuni auprès de seize initiés *kindi* appartenant à six des sept lignées du clan Mumwa, une communauté autonome de l'ouest du pays, un corpus de seize sculptures en ivoire et en os illustrant toute l'étendue des variations formelles de l'art lega. Cet ensemble montre que certains marqueurs stylistiques pouvaient apparaître localement avant de se diffuser dans d'autres régions grâce à la circulation des personnes, des sculptures et des rites. Les initiés pouvaient ainsi découvrir de nouveaux modèles et s'en inspirer.

Il est dès lors impossible de classer l'ensemble de la statuaire d'ivoire lega selon des critères strictement géographiques, chronologiques ou même par ateliers. Néanmoins, l'étude attentive du corpus permet d'isoler deux ensembles stylistiques particulièrement cohérents, que nous proposons de considérer comme deux ateliers ou traditions sculpturales majeurs, désignés par convention comme les styles « bibendum » et « géométrique ».

Le commandant Charles Delhaise, administrateur du territoire warega de 1906 à 1909 et surnommé *bwana muzuri* (« bon maître »)⁸, publia en 1909 une monographie intitulée *Les Warega*. Cet ouvrage est la première publication à illustrer des statuettes d'ivoire lega — sept exemplaires au total — et Delhaise y souligne déjà que les artistes lega sont peu nombreux.⁹

Dès les années 1920, les ivoires lega suscitèrent également l'intérêt de quelques grands marchands et collectionneurs. L'antiquaire Henri Pareyn joua un rôle majeur dans leur diffusion en Europe, notamment auprès des musées de Tervuren et d'Anvers. Il fut également la principale source de la remarquable collection constituée par Bela Hein, l'un des premiers amateurs à reconnaître les qualités esthétiques exceptionnelles de ces sculptures.

few simple geometric motifs composed of dots, incised circles, and lines.

These formal characteristics are found throughout Lega territory. Biebuyck assembled, from sixteen *kindi* initiates belonging to six of the seven lineages of the Mumwa clan—an autonomous community in the western part of Lega country—a group of sixteen ivory and bone sculptures illustrating the full range of formal variation in Lega art. This group shows that certain stylistic markers could emerge locally before spreading to other regions through the movement of people, sculptures, and rituals. Initiates could thus encounter new models and draw inspiration from them.

It is therefore impossible to classify all Lega ivory statuary according to strictly geographical or chronological criteria, or even by workshop. Nevertheless, close study of the corpus makes it possible to isolate two particularly coherent stylistic groups, which we propose to regard as two major workshops or sculptural traditions, conventionally designated the “Bibendum” and “geometric” styles.

Commander Charles Delhaise, administrator of Warega territory from 1906 to 1909 and nicknamed *bwana muzuri* (“good master”)⁸, published a monograph in 1909 entitled *Les Warega*. This was the first publication to illustrate Lega ivory statuettes—seven examples in all—and Delhaise already noted that Lega artists were few in number.⁹

From the 1920s onward, Lega ivories also attracted the interest of several prominent dealers and collectors. The dealer Henri Pareyn played a major role in their circulation in Europe, particularly to the museums in Tervuren and Antwerp. He was also the principal source for the remarkable collection assembled by Bela Hein, one of the first connoisseurs to recognize the exceptional aesthetic qualities of these sculptures.

⁸ Nicolas de Kun, « L'art Lega », dans *Africa Tervuren*, XII, 1966, nos 3–4, p. 73.

⁹ Charles Delhaise, *Les Warega (Congo Belge)*, Collection de monographies ethnographiques n° V, Bruxelles, Albert De Wit, 1909, ill. n° 103.

Charles Ratton manifesta lui aussi très tôt son intérêt pour les ivoires lega. Il décrivait ces statuettes comme de « petits bonshommes en pain d'épice »¹⁰ et se souvenait avoir admiré pour la première fois un masque et une statuette lega dans les vitrines du British Museum vers 1920.

Un demi-siècle plus tard, le chercheur belge Daniel Biebuyck ne put recueillir auprès des grands initiés lega que les noms de cinq sculpteurs dont la mémoire s'était conservée par la tradition orale : Kayokela, Lukelwa, Kilunga Itongwa, Kalimu et Lusungu.¹¹ Au-delà de cette précieuse documentation, Biebuyck fut également le premier à distinguer, au sein des centaines de figurines d'ivoire lega connues, deux styles ou ateliers particulièrement caractéristiques¹² :

- le « rounded style », ou style arrondi, aussi surnommé par les amateurs belges d'art lega le *style bibendum*
- le style « with a lozenge-shaped face », ou style géométrique surnommé par ces mêmes amateurs le style dit « aviateur » .
- La première publication illustrant ces deux styles est la monographie citée plus tôt de Charles Delhaise, *Les Warega*. Elle reproduit déjà deux statuettes de style « bibendum » et deux de style « géométrique » collectées en 1902 et publiées en 1909 (ill. 1 et 2).

Charles Ratton likewise took an early interest in Lega ivories. He described these statuettes as "little gingerbread men"¹⁰ and recalled first admiring a Lega mask and statuette in the display cases of the British Museum around 1920.

Half a century later, the Belgian scholar Daniel Biebuyck was able to learn from senior Lega initiates the names of only five sculptors whose memory had been preserved through oral tradition: Kayokela, Lukelwa, Kilunga Itongwa, Kalimu, and Lusungu.¹¹ Beyond this valuable documentation, Biebuyck was also the first to distinguish, among the hundreds of known Lega ivory figurines, two particularly distinctive styles or workshops¹²:

- the "rounded style," also known to Belgian connoisseurs of Lega art as the "Bibendum style"
- the "style with a lozenge-shaped face," known to the same connoisseurs as the "aviator" style or the "geometric style"
- The earliest publication to illustrate these two styles was Charles Delhaise's monograph *Les Warega*. It reproduced two statuettes in the "Bibendum" style and two in the "geometric" style, collected in 1902 and published in 1909 (Ill. 1 & 2).



Ill. 1 - Lega ivory statuettes (Geometric style) in Ch. Delhaise, 1909, pl. V n° 103-129.



Ill. 2 - Lega ivory statuettes (Bibendum Style) : in Ch. Delhaise, 1909, pl. V n° 103

¹⁰ Charles Ratton, « Introduction », dans Hôtel Drouot, *Tableaux modernes et Sculptures anciennes en ivoire des Warega*, Maître Alphonse Bellier, Paris, 24 janvier 1947, p. 14.

¹¹ Charles Delhaise, *Les Warega (Congo Belge)*, Collection de monographies ethnographiques n° V, Bruxelles, Albert De Wit, 1909, p. 275 et Daniel Biebuyck, *Lega. Éthique et beauté au cœur de l'Afrique*, KBC et Snoeck, 2002, p. 58.

¹² Daniel Biebuyck, *The Arts of Zaire, Volume II. Eastern Zaire*, University of California Press, Berkeley, 1986, p. 47.

Le qualificatif « bibendum », en référence au célèbre personnage créé en 1898 pour la firme de pneus Michelin¹³, fut employé pour la première fois afin de désigner ce style par André « Jo-Jo » Rasquin, collecteur d'art lega installé à Kindu dans les années 1960, René Vanderstraete, marchand, collectionneur et grand amateur d'art lega, ainsi que Jean-Pierre Lepage, marchand d'art africain de la rue de la Régence à Bruxelles.¹⁴

Les figurines rattachées au style « bibendum » se distinguent par la plénitude de leurs volumes. La tête, presque sphérique, s'accorde à un corps compact, aux bras et aux jambes massifs, souvent rythmés de bourrelets. Les yeux sont indiqués par des cercles-points, le nez est court et rectangulaire, tandis que la bouche entrouverte laisse parfois apparaître les dents. Les seins et le nombril, nettement saillants, accentuent encore la construction volumétrique de la figure.

Il est tentant de voir dans le style « bibendum » une représentation de l'idéal de beauté féminine chez les Lega. Selon Daniel Biebuyck, les qualités physiques traditionnellement valorisées comprennent un dos bien droit marqué par le léger creux de la colonne vertébrale, des fesses pleines et arrondies, des membres aux volumes généreux, accentués par le port de bracelets serrés aux bras et aux jambes, ainsi qu'un ventre plat. La posture idéale, notamment dans la marche ou la danse, se caractérise par des bras tombant naturellement le long du corps, les mains ouvertes et les doigts légèrement recourbés.¹⁵

Nous connaissons aujourd'hui au moins une trentaine de statuettes appartenant au style « bibendum ». Les deux plus grandes, conservées à l'Africa Museum de Tervuren et dans la collection Vandekerckhove, respectivement, peuvent être considérées comme les œuvres de référence de ce groupe, tant par leurs dimensions exceptionnelles que par la qualité remarquable de leur exécution. Les proportions y sont particulièrement harmonieuses, les yeux parfaitement symétriques et les motifs décoratifs d'une grande finesse.

The term "Bibendum," referring to the famous character created in 1898 for the Michelin tire company¹³, was first used to describe this style by André "Jo-Jo" Rasquin, a collector of Lega art based in Kindu in the 1960s; René Vanderstraete, a dealer, collector, and leading connoisseur of Lega art; and Jean-Pierre Lepage, an African art dealer on Rue de la Régence in Brussels.¹⁴

Figurines associated with the "Bibendum" style are distinguished by the fullness of their volumes. The almost spherical head is paired with a compact body, massive arms and legs, and often a succession of fleshy rolls. The eyes are indicated by dot-in-circle motifs, the nose is short and rectangular, and the slightly open mouth sometimes reveals the teeth. The distinctly projecting breasts and navel further emphasize the figure's volumetric construction.

It is tempting to see the "Bibendum" style as a representation of the Lega ideal of feminine beauty. According to Daniel Biebuyck, the physical qualities traditionally prized include a straight back marked by a slight hollow along the spine; full, rounded buttocks; generously proportioned limbs emphasized by tight bracelets worn on the arms and legs; and a flat stomach. The ideal posture, particularly when walking or dancing, is characterized by arms hanging naturally at the sides, open hands, and slightly curved fingers.¹⁵

Today, at least thirty statuettes in the "Bibendum" style are known. The two largest, held by the AfricaMuseum in Tervuren and the Vandekerckhove collection, respectively, may be regarded as the reference works for this group, both because of their exceptional dimensions and because of the remarkable quality of their execution. Their proportions are especially harmonious, their eyes perfectly symmetrical, and their decorative motifs exceptionally refined.

¹³ Michelin, « Comment est né Bibendum ? » dans *Art Présent*, numéro spécial 4-5, Présence de la publicité, 1947, p. 35. Je remercie Marcel De Toledo pour cette référence.

¹⁴ René Vanderstraete, communication personnelle, juillet 2007.

¹⁵ Biebuyck, 1986, p. 64.

¹⁴ René Vanderstraete, personal communication, July 2007.



III. 3 - Cinq statuettes de style bibendum, Lega. Collection du Musée royal de l'Afrique centrale /
Five Bibendum-style figurines, Lega. Collection of the Royal Museum for Central Africa, Tervuren.

Au sein du style bibendum, certains artistes lega ont développé une variante que j'ai appelée le style du Maître de Rahbeck (Cat. XI.5), d'après le lieutenant danois Alfred Rahbeck, alors au service de l'État indépendant du Congo, qui collecta en 1897 deux statuettes en ivoire sculptées dans ce sous-style. La figure collectée par Rahbeck en 1897 est la première statuette lega en ivoire connue à avoir été collectée en pays lega par un Occidental. Malgré des traces d'ancienneté et d'usure, elle a conservé sa teinte beige clair. Elle présente des yeux légèrement asymétriques ainsi que des scarifications caractéristiques sur le sommet du crâne. Trois, voire quatre statuettes peuvent être rattachées à cette variante. Leur style reste très proche du style bibendum, mais s'en distingue par plusieurs caractéristiques formelles : le corps est plus allongé et plus étroit, la tête davantage ovale que sphérique et les jambes plus longues. Le décor reprend en revanche les mêmes motifs de scarification, composés de rangées de petits points sur la tête et le torse, ainsi que des colliers à un ou deux rangs.

L'une des statuettes de l'ancienne collection Bela Hein (Cat. XI.7) constitue une remarquable œuvre de transition : le traitement déjà losangique du visage annonce l'émergence du style « géométrique ». Cette pièce démontre que la distinction entre les deux styles n'est pas absolue et qu'il existe des œuvres intermédiaires témoignant d'une évolution progressive des formes.

Within the Bibendum style, certain Lega artists developed a variant that I have named the Rahbeck Master style (Cat. XI.5), after the Danish lieutenant Alfred Rahbeck, then in the service of the Congo Free State, who collected two ivory statuettes carved in this substyle in 1897. The figure collected by Rahbeck in 1897 is the earliest known Lega ivory statuette collected by a Westerner in Lega territory. Despite signs of age and wear, it has retained its light beige color. It has slightly asymmetrical eyes and characteristic scarifications on the top of the head. Three, perhaps four, statuettes can be attributed to this variant. Their style remains very close to the Bibendum style but differs from it in several formal respects: the body is longer and narrower, the head more oval than spherical, and the legs longer. The decoration, however, repeats the same scarification motifs—rows of small dots on the head and torso—as well as necklaces of one or two strands.

One of the statuettes from the former Bela Hein collection (Cat. XI.7) is a remarkable transitional work: the already lozenge-shaped treatment of the face foreshadows the emergence of the "geometric" style. This piece shows that the distinction between the two styles is not absolute and that intermediate works bear witness to a gradual evolution of form.

Les statuettes en ivoire du style « géométrique »¹⁶ sont plus élancées et présentent un traitement plus anguleux de la tête, du torse et des jambes. La tête adopte systématiquement une forme losangique étirée vers le haut. Un cauri est parfois fixé au sommet du crâne avec de la gomme végétale noire. Une grande majorité des statuettes de ce style sont creuses au centre, sans doute sculptées dans un plus petit morceau d'ivoire et non dans l'extrémité de la défense de l'éléphant.

The ivory statuettes of the "geometric" style¹⁶ are more slender, with a more angular treatment of the head, torso, and legs. The head consistently takes the form of an upwardly elongated lozenge. A cowrie shell is sometimes attached to the top of the head with black plant resin. Most statuettes in this style are hollow at the center, probably because they were carved from a smaller piece of ivory rather than from the tip of an elephant tusk.



III. 4 - Sept statuettes de style géométrique, Lega. Collection du Musée royal de l'Afrique centrale. /
Seven geometric-style statuettes, Lega. Collection of the Royal Museum for Central Africa.

Le style « géométrique » a longtemps été considéré comme une évolution tardive de la statuaire d'ivoire lega. Cette hypothèse reposait notamment sur le fait que de nombreuses statuettes sont creuses, présentent peu de patine d'usage et portent souvent un cauri fixé au sommet du crâne à l'aide d'une gomme végétale, alors que, sur les exemplaires les plus anciens, ce cauri aurait été sculpté dans la masse de l'ivoire. Néanmoins, dans les collections de Tervuren, un exemplaire du style géométrique, défini comme prototype par Biebuyck, fut acheté à Pareyn par le M.R.A.C. en 1917.¹⁷

The "geometric" style was long regarded as a late development in Lega ivory statuary. This hypothesis was based in particular on the fact that many statuettes are hollow, show little patina from use, and often have a cowrie attached to the top of the head with plant resin, whereas on the oldest examples the cowrie would have been carved from the same piece of ivory. Nevertheless, an example in the Tervuren collections, described by Biebuyck as a prototype, was purchased from Pareyn by the M.R.A.C. in 1917.¹⁷ It is also worth recalling the two "geometric" style statuettes published

¹⁶ Souvent nommé « aviateur », néologisme dont nous n'avons pu retrouver l'origine. Notons que Ladislav Segy décrit dès 1951 ce groupe d'œuvres sous l'appellation de « Classical Warega Style ». Cf. Ladislav Segy, « Warega styles », dans Zaire, vol. V, n° 10, 1951, p. 2.

¹⁷ M.R.A.C., n° 19 983, don du Secrétaire général Nicolas Arnold. Le M.R.A.C. fit trois achats auprès de Pareyn en 1911, 1917 et 1924. L'achat de 1917 se fit sous le prête-nom d'Arnold pour éviter que l'objet ne passe aux mains des Allemands. Cf. P. van Schuylenbergh et F. Morimont, *Rencontres artistiques Belgique-Congo, 1920-1950*, Enquêtes et documents d'histoire africaine 12, 1995, Louvain-la-Neuve, p. 36, note 63.

¹⁶ Often called the "aviator" style, a neologism whose origin we have been unable to trace. Ladislav Segy described this group of works as early as 1951 under the name "Classical Warega Style." See Ladislav Segy, "Warega styles," in Zaire, vol. V, no. 10, 1951, p. 2.

¹⁷ M.R.A.C. no. 19 983, gift of Secretary-General Nicolas Arnold. The M.R.A.C. made three purchases from Pareyn, in 1911, 1917, and 1924. The 1917 purchase was made under Arnold's name to prevent the object from falling into German hands. See P. van Schuylenbergh and F. Morimont, *Rencontres artistiques Belgique-Congo, 1920-1950*, Enquêtes et documents d'histoire africaine 12, 1995, Louvain-la-Neuve, p. 36, note 63.

Rappelons également les deux statuettes de style « géométrique » publiées par Delhaise dès 1909. Le corpus actuellement connu du style « géométrique » apparaît plus important qu'on ne le supposait jusqu'à présent. Nous en avons identifié une vingtaine dans les collections privées et sept au musée de Tervuren (ill. 4).¹⁸ Par ailleurs, une statue de Tervuren offre une superbe patine rouge foncé et de très belles traces d'utilisation.¹⁹

En conclusion, nous avons présenté deux styles très spécifiques au sein de la statuaire d'ivoire lega. Tous deux peuvent être attribués au XIX^e siècle, comme en témoignent les dates de collecte anciennes de plusieurs de leurs représentants. À cette notion de style est étroitement lié le concept d'« objet premier », c'est-à-dire d'une création artistique importante ou d'une invention principale. Les grands maîtres ont créé de tels objets, dont dérive tout un système de répliques, de reproductions, de copies, de réductions, de transferts et de variantes, gravitant dans le sillage d'une œuvre d'art importante.

by Delhaise as early as 1909. The currently known corpus of the "geometric" style appears to be larger than previously assumed. We have identified about twenty examples in private collections and seven in the Tervuren museum.¹⁸ (Ill. 4). Furthermore, a statue in Tervuren has a superb dark red patina and pronounced signs of use.¹⁹

In conclusion, we have presented two highly distinctive styles within Lega ivory statuary. Both can be attributed to the nineteenth century, as demonstrated by the early collection dates of several examples. Closely linked to this notion of style is the concept of the "primary object," meaning an important artistic creation or principal invention. Great masters created such objects, from which arose an entire system of replicas, reproductions, copies, reductions, transfers, and variants, all following in the wake of a major work of art.

¹⁸ M.R.A.C. n° 19 983, 32 497, 32 498, 38 596, 44 692, 55.11.11 et 55.134.160 avec des tailles entre 14 et 16 cm.

¹⁹ M.R.A.C. n° 51.11.11, hauteur : 15 cm.

¹⁸ M.R.A.C. nos. 19 983, 32 497, 32 498, 38 596, 44 692, 55.11.11, and 55.134.160, with heights ranging from 14 to 16 cm.

¹⁹ M.R.A.C. no. 51.11.11, height: 15 cm.

XI.1

Statuette, Lega, Democratic Republic of the Congo Bibendum style

H. 18,5 cm ; Ivory

Provenance :

Collected in situ between 1920 and 1930

Camille Duyck, Brussels

Pierre Dartevelle, Brussels, 1983

Bernard de Grunne, Brussels

Michel Vandenkerckhove Collection, Brussels

Publications :

Daniel P. Biebuyck, *Lega. Éthique et beauté au cœur de l'Afrique*, Bruxelles, KBC Banque & Assurance/Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, 2002, p. 148, fig. 85

Bernard de Grunne, « Mains de maîtres chez les Lega : le style Bibendum et le style Aviateur », *Tribal Art Magazine*, n° 50, Bruxelles, hiver 2008, p. 132, fig. 2

Marc Leo Felix, *White Gold, Black Hands. Ivory Sculpture in Congo*, vol. 6, Heilongjiang, Gemini Sun Qiqihar, 2011, p. 196, fig. 40

Ezio Bassani, Gigi Pezzoli, *Ex Africa. Storie e identità di un'arte universale*, Milan, SKIRA, 2019, p. 172, fig. II.9

Valérie Dartevelle, Valentine Plisnier, *Pierre Dartevelle et les Arts Premiers. Mémoire et Continuité*, vol. II, Milan, 5 Continents Editions, 2021, p. 340, fig. 440

Didier Claes, ed., *Passion partagée. Anne et Michel Vandenkerckhove. Une collection du XXI^e siècle*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2023, p. 185, fig.102





XI.2

**Statuette, Lega,
Democratic Republic of the Congo**
Bibendum style

H. 16 cm ; Ivory

Provenance :

Mr. Javaux

AfricaMuseum, Tervuren, inv. no. EO.1948.28.1

Publication :

Gustave Verswijver et al., *Trésors d'Afrique*,
Tervuren, 1995, p. 250, no. 218.

Christiane Falgayrettes-Leveau (ed.), *Initiés.*
Bassin du Congo, Paris, Musée Dapper, 2013, p. 81



XI.3

Statuette, Lega, Democratic Republic of the Congo Bibendum Style

H. 13.5 cm ; Ivory ; 159 ± 23 BP
(QED Test 2209/C-0102)

Provenance:

Acquired by George Passau in 1909

Private collection, Paris

Pierre Bergé, Brussels, November 24, 2009,
lot 355

Pierre Darteville, Brussels

Private collection

Publication:

Bernard de Grunne, "On Lega Styles," in
Marc Leo Felix, *White Gold, Black Hands:
Ivory Sculpture in Congo*, vol. 6, Brussels,
Marc Leo Felix Editor, 2013, p. 185, fig. 20a.



Georges Passau, ingénieur diplômé de l'École des Mines
de Mons au Congo, vers 1910 / Georges Passau,
an engineer from l'Ecole des Mines de Mons,
in Congo, circa 1910



XI.4

**Statuette, Lega,
Democratic Republic of the Congo**
Bibendum Style

H. 13 cm ; Ivory

Provenance:

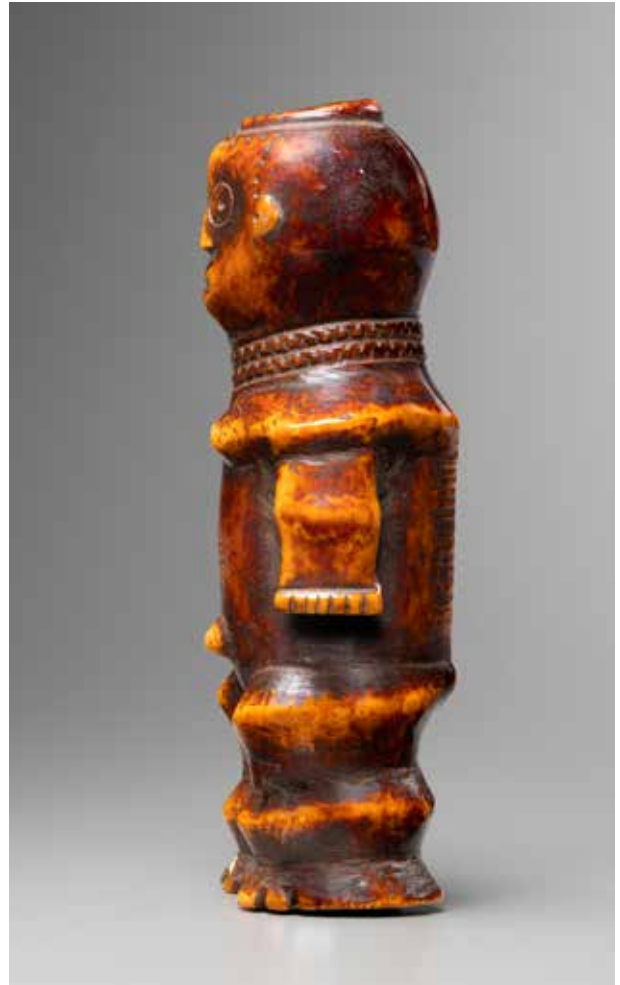
R.P. Antoine Verwilghen, S.J., 1967

Vanderstraete Collection, Lasne, 1968

Publications:

Joseph Cornet, *Art de l'Afrique noire, au pays du fleuve Zaïre*, Brussels, Arcade, 1972, pl. 149.

Daniel Biebuyck, *Lega. Éthique et beauté au cœur de l'Afrique*, KBC & Snoeck-Ducaju, Brussels, 2002, p. 148, cat. 90.





XI.5

**Statuette, Lega,
Democratic Republic of the Congo**
Bibendum style

H. 13 cm ; Ivory

Provenance :

Willy Mestach, Brussels, 1965

Vanderstraete collection, Lasne, 1965

Publications :

Joseph Cornet, *Art de l'Afrique noire, au pays
du fleuve Zaïre*, Bruxelles, Arcade, 1972, pl.152

Christiane Falgayrettes-Leveau (ed.), *Arts
d'Afrique*, Paris, Musée Dapper, 2001, p. 304,
n° 233





XI.6

Statuette, Lega, Democratic Republic of the Congo Bibendum style

H. 17 cm ; Ivory ; 188 ± 22 BP
(QED Test 2209/C-0101)

Provenance:

Collected by Lieutenant Alfred Rahbeck in 1897

By descent within the family

Bruun Rasmussen, Copenhagen, auction 1209,
February 28, 2012, lot 558

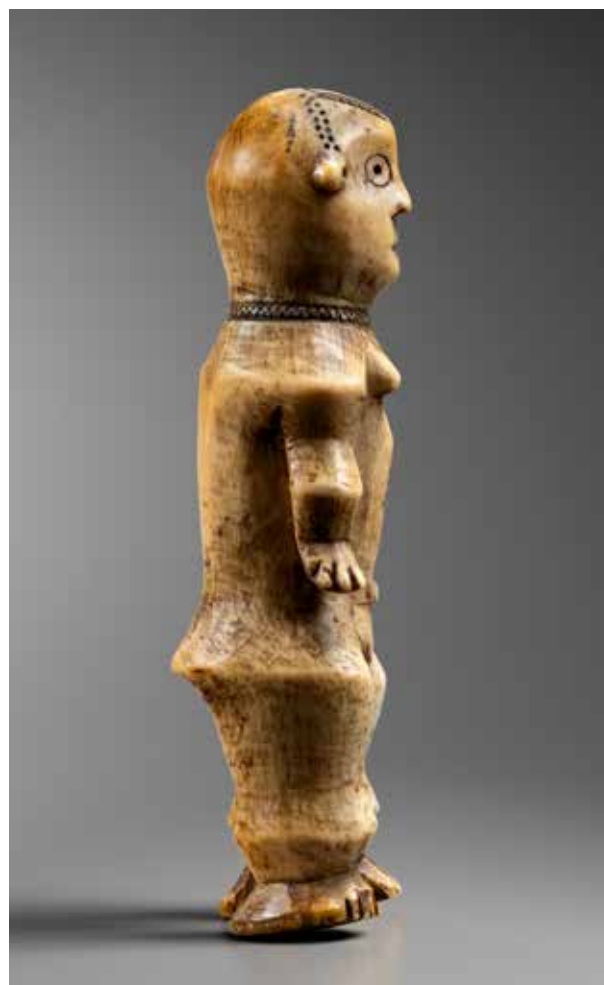
Pierre Darteville, Brussels

Private collection

Publications:

H. Jenssen-Tusch, *Skandinaver i Congo. Svenske, Norske, og Danske Maends og Kvinders Virksomhed i den Uafhaenige Congostat*, Copenhagen, Gyldendalske, 1902–1905, p. 122.

Bernard de Grunne, "On Lega Styles," in Marc Leo Felix, *White Gold, Black Hands: Ivory Sculpture in Congo*, vol. 6, Brussels, Marc Leo Felix Editor, 2013, p. 199, fig. 45





XI.7

Statuette, Lega, Democratic Republic of the Congo

H. 12,8 cm ; Ivory

Provenance :

Henry Pareyn, Antwerp, in the 1920'

Béla Hein, Paris, 1927-1931

Marcel de Toledo, Antwerp

Publications :

James Johnson Sweeney, *African Negro Art*,
New York, Museum of Modern Art, 1935, n° 516

Michel Leiris et Jacqueline Delange, *Afrique noire.
La création plastique*, Paris, Univers des Formes,
1967, p. 360, n° 423

V. B. Mirimanov, *Iskusstvo Tropicheskoi Afriki*,
Moscou, 1986, n° 369

Bernard de Grunne, *Béla Hein, grand initié
des ivoires Lega*, Bruxelles, 2001, p. 28-29

Bernard de Grunne, « Le style Bibendum et
le Style Aviateur », *Art Tribal*, n° 50, hiver 2008,
p. 132-137

Daniel P. Biebuyck, *Lega, éthique et beauté au
cœur de l'Afrique*, Bruxelles, KBC Banque &
Assurance, 2002, p. 164, cat. 106

Enzio Bassani, *Ex Africa. Storie e identità di un'arte
universale*, Bologne, Museo Civico Archeologico,
2019, p. 172, n° II.10





XI.8

Statuette, Lega, Democratic Republic of the Congo

H. 14.5 cm ; Ivory

Provenance:

Luigi Amedeo di Savoia-Aosta, circa 1920,
inv. no. 37

Collection of a French industrialiste

Private collection, France

Private collection, Italia

Claes Gallery, Brussels

Private collection





XI.9

**Statuette, Lega,
Democratic Republic of the Congo**
Geometric style

H. 12.8 cm ; Ivory

Provenance:

Patrick Dierickx Collection (Galerie Dierickx),
Brussels, before 1970

Christie's, *Important Tribal Art*, London, June 29,
1994, lot 132

Private collection, Brussels

Valérie Houzé, Belgium

Private collection





XI.10

**Statuette, Lega,
Democratic Republic of the Congo**
Geometric style

H. 17 cm ; Ivory

Provenance:

Acquired in situ in the Congo by Cyrille Houzé
(1931–2011) from Father Gustaaf Hulstaert
(1900–1990), Missionary of the Sacred Heart
in Bamanya from 1936 to 1990

By family descent to his daughter, Valérie Houzé,
Belgium

Private collection





XI.11

Statuette, Lega, R.D.C.
Democratic Republic of the Congo
Geometric style

H. 15 cm; Ivory

Provenance :

Acquired in situ by Bishop Mgr de Reine, 1933

Mr. De Smet, Belgium

Hélène & Philippe Leloup, Paris

Jacques Germain, Montreal

Michel Vandenkerckhove Collection, Brussels

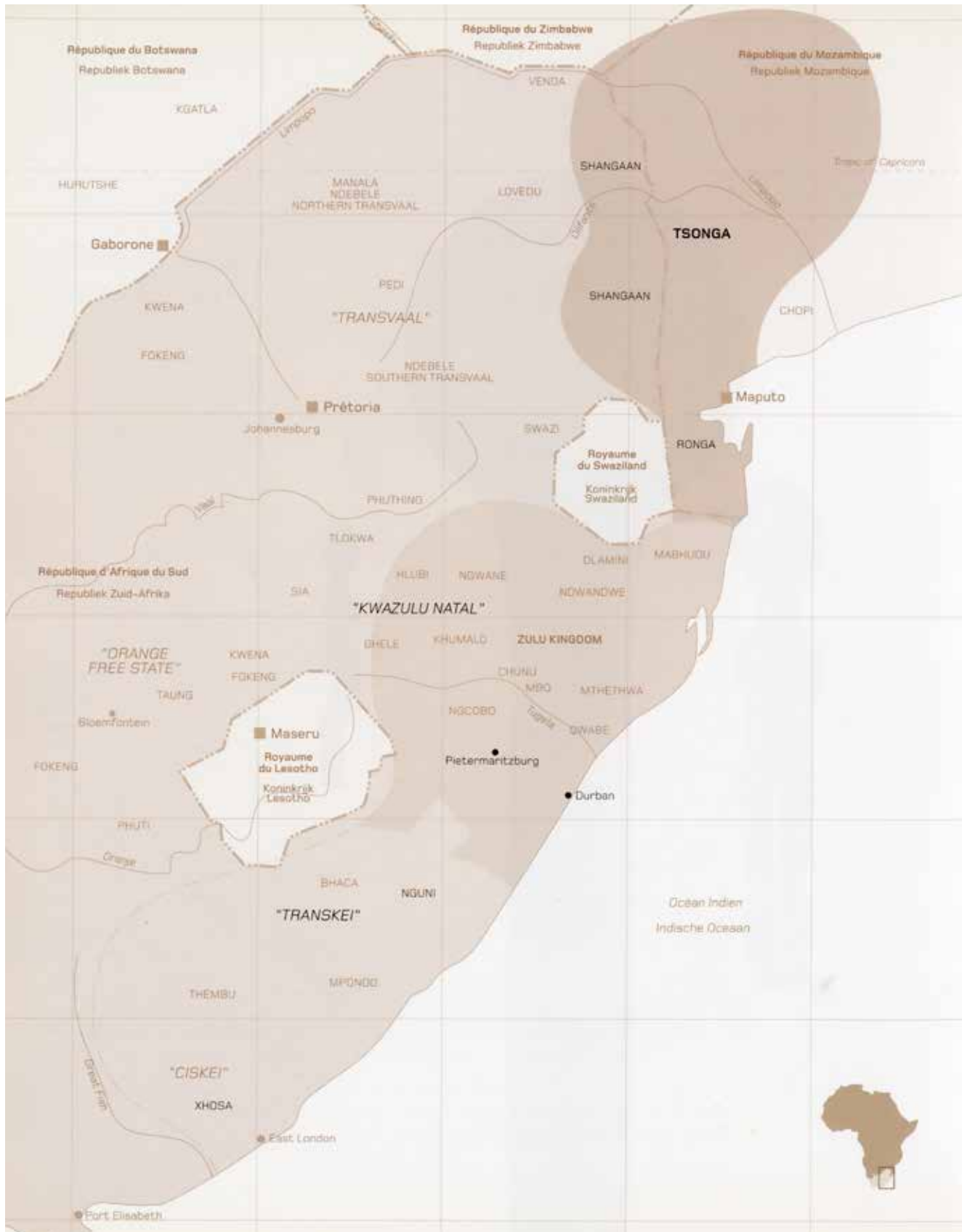
Publications :

Jacques Germain, *Ancient Art of Black Africa*,
vol. VI, Montreal, 2013, pp. 116–117, fig. 12

Didier Claes, ed., *Passion partagée. Anne et
Michel Vandenkerckhove. Une collection du XXI^e
siècle*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2023, p. 182,
fig. 101



South Africa



The Brenthurst Master.

A virtuosic depiction of Nguni archetypes.

par Kevin Conru

Prestige staffs occupy an important position within the cultural, political, and spiritual life of many African societies, functioning as symbols of authority, identity, ancestry, and social status. In West Africa, highly developed traditions of ceremonial staffs existed among the Akan peoples, particularly among chiefs and court officials. Royal linguists carried staffs crowned with symbolic carvings that conveyed proverbs, political wisdom, and the legitimacy of chiefly power. Among the Yoruba, elaborately carved staffs associated with the *Ẹ̀ṣàngó* cult incorporated figures drawn from mythology, kingship, and spiritual belief, honouring the powerful and unpredictable deity of thunder and lightning.

In Central Africa, prestige staffs formed an important component of royal regalia among cultures such as the Luba, where finely carved examples served as embodiments of dynastic memory, ancestral continuity, and political legitimacy.

In Southern Africa, prestige staffs were central to the artistic traditions of the Zulu, Xhosa, Ndebele, and other Nguni-speaking communities, including the Tsonga and Shangaan. Known variously as *izinduku* or *iintonga*, these staffs were produced in a range of sizes and forms. Shorter examples, generally around 80 cm in length, allowed for ease of movement and ceremonial display, particularly during dance, while longer staffs, sometimes exceeding 180 cm, were designed to be planted firmly on the ground as symbols of authority. Such staffs were carried by chiefs, elders, and men

Le Maître de Brenthurst. Une représentation virtuose des archétypes Nguni.

by Kevin Conru

Les bâtons de prestige occupent une place importante dans la vie culturelle, politique et spirituelle de nombreuses sociétés africaines, où ils fonctionnent comme des symboles d'autorité, d'identité, d'ascendance et de statut social. En Afrique de l'Ouest, des traditions très élaborées de bâtons cérémoniels existaient chez les peuples akan, en particulier parmi les chefs et les dignitaires de cour. Les porte-parole royaux portaient des bâtons surmontés de sculptures symboliques qui exprimaient des proverbes, une sagesse politique et la légitimité du pouvoir cheffal. Chez les Yoruba, les bâtons richement sculptés associés au culte de *Ẹ̀ṣàngó* intégraient des figures issues de la mythologie, de la royauté et des croyances spirituelles, rendant hommage à la puissante et imprévisible divinité du tonnerre et de la foudre.

En Afrique centrale, les bâtons de prestige constituaient un élément important des insignes royaux dans des cultures telles que celle des Luba, où les exemplaires finement sculptés incarnaient la mémoire dynastique, la continuité ancestrale et la légitimité politique.

En Afrique australe, les bâtons de prestige étaient au cœur des traditions artistiques des Zulu, des Xhosa, des Ndebele et d'autres communautés de langue nguni, ainsi que des Tsonga et des Shangaan. Désignés, selon les régions, sous les noms d'*izinduku* ou d'*iintonga*, ces bâtons étaient réalisés dans une grande variété de dimensions et de formes. Les exemplaires les plus courts, mesurant généralement environ 80 cm, facilitaient les déplacements et les présentations

of distinction, although the related *knobkerrie* form — both a weapon and a symbol of masculine identity — could be owned and used by men of age more broadly, particularly in contexts of dance, ceremony, and public display.

cérémonielles, notamment lors des danses, tandis que les plus longs, qui dépassaient parfois 180 cm, étaient conçus pour être fermement plantés dans le sol en signe d'autorité. De tels bâtons étaient portés par les chefs, les anciens et les hommes de distinction, bien que la forme apparentée du *knobkerrie* — à la fois arme et symbole d'identité masculine — pût être possédée et utilisée plus largement par les hommes adultes, en particulier dans le cadre des danses, des cérémonies et des manifestations publiques.



Ill. 1 - Allen Francis Gardiner, *Narrative of a Journey to the Zoolu Country, in South Africa*, Londres, William Crofts, 1836

Figural staffs from Southern Africa, often featuring human heads or full figures, could reference ideals of leadership, ancestry, beauty, and social identity. The *induku* was not simply an accessory but a marker of dignity and authority, particularly when carried in public gatherings or court settings. Beyond their function as symbols of rank and authority, these staffs embody complex systems of belief that connect the living with the ancestral realm. They serve as visual expressions of leadership, spiritual protection, social identity, and cultural continuity. Through their carved imagery, ceremonial use, and integration into ritual performances, prestige staffs reveal the profound relationship between material culture and indigenous systems of knowledge in Southern Africa.

One of the most significant aspects of Southern African prestige staffs is their association with ancestral veneration. Across many Southern African cultures, ancestors are regarded as active participants in the lives of their descendants. They are believed to guide, protect, and influence the wellbeing of individuals and communities. Ancestors occupy a respected position within the spiritual hierarchy and are often consulted through rituals and ceremonies. Prestige staffs therefore function not merely as decorative objects but as symbolic conduits linking the physical and spiritual worlds.

The carved figures that frequently surmount these staffs reflect this ancestral connection. Male and female human figures are commonly represented at the top of the staff, serving as visual embodiments of revered ancestors and their spiritual authority. Such figures reinforce the legitimacy of leaders by demonstrating their connection to ancestral lineages. The presence of ancestral imagery also serves as a reminder of the values, wisdom, and responsibilities inherited from previous generations. Through these representations, the staff becomes an object that materialises memory, genealogy, and spiritual continuity. In the same manner, head portrayals—both male and female—reaffirm these connections.

Animal symbolism constitutes another important feature of Southern African prestige staffs. Animals are often selected because of the qualities they embody within local cosmologies and systems of belief. Their inclusion on staffs communicates specific messages about power, protection, leadership, and spiritual capabilities. For example, a staff which has a snake

Les bâtons figuratifs d'Afrique australe, souvent ornés de têtes humaines ou de personnages en pied, pouvaient renvoyer à des idéaux de commandement, d'ascendance, de beauté et d'identité sociale. L'*induku* n'était pas un simple accessoire, mais une marque de dignité et d'autorité, particulièrement lorsqu'il était porté lors de rassemblements publics ou à la cour. Au-delà de leur fonction de symboles de rang et d'autorité, ces bâtons incarnent des systèmes de croyances complexes qui relient les vivants au monde ancestral. Ils constituent des expressions visuelles du commandement, de la protection spirituelle, de l'identité sociale et de la continuité culturelle. Par leur iconographie sculptée, leur usage cérémoniel et leur intégration aux performances rituelles, les bâtons de prestige révèlent la relation profonde qui unit la culture matérielle aux systèmes de savoir autochtones d'Afrique australe.

L'un des aspects les plus significatifs des bâtons de prestige d'Afrique australe réside dans leur association avec la vénération des ancêtres. Dans de nombreuses cultures de cette région, les ancêtres sont considérés comme des participants actifs à la vie de leurs descendants. On leur attribue le pouvoir de guider et de protéger les individus et les communautés, et d'influer sur leur bien-être. Ils occupent une position respectée au sein de la hiérarchie spirituelle et sont souvent consultés au moyen de rites et de cérémonies. Les bâtons de prestige ne sont donc pas de simples objets décoratifs : ils agissent comme des médiateurs symboliques entre les mondes physique et spirituel.

Les figures sculptées qui surmontent fréquemment ces bâtons témoignent de ce lien ancestral. Des personnages humains, masculins ou féminins, sont couramment représentés à leur sommet et donnent une forme visible aux ancêtres révéérés ainsi qu'à leur autorité spirituelle. Ces figures renforcent la légitimité des dirigeants en manifestant leur rattachement aux lignées ancestrales. La présence d'une iconographie ancestrale rappelle également les valeurs, la sagesse et les responsabilités héritées des générations précédentes. Par ces représentations, le bâton devient un objet qui matérialise la mémoire, la généalogie et la continuité spirituelle. De même, les effigies de têtes — masculines comme féminines — réaffirment ces liens.

La symbolique animale constitue une autre caractéristique importante des bâtons de prestige d'Afrique australe. Les animaux sont souvent choisis pour les qualités qu'ils incarnent dans les cosmologies et les systèmes de croyances locaux. Leur présence sur les bâtons transmet des messages précis relatifs au pouvoir, à la protection, au commandement et aux facultés spirituelles. Ainsi, un bâton autour du fût duquel s'enroule un serpent, type

coiled along the shaft, as known among Eastern Cape Province peoples, may represent ancestral healing powers. Throughout many African traditions, snakes are associated with transformation, renewal, and the mediation between earthly and spiritual realms. Their appearance on prestige staffs may therefore signify the ability of ancestors to provide healing and guidance to the living.

The ceremonial significance of prestige staffs extends beyond their symbolic imagery. These objects play central roles in a variety of traditional rituals and public events, where they communicate important social and political meanings. During wedding ceremonies, prestige staffs may symbolise the union of two families and the establishment of new social relationships. Marriage is not viewed solely as a bond between individuals but also as an alliance between extended kinship groups. The ceremonial presence of the staff therefore signifies continuity, mutual respect, and collective responsibility.

Prestige staffs also feature prominently in coronation ceremonies and other rites associated with political leadership. In such contexts, the staff functions as a visible marker of authority and legitimacy. When presented to a newly installed king, queen, chief, or headman, the staff symbolises the transfer of power and the assumption of leadership responsibilities. It serves as a public affirmation that the leader has inherited not only political authority but also the obligation to uphold ancestral traditions and protect the welfare of the community.

attesté chez les populations de la province du Cap-Oriental, peut représenter les pouvoirs thérapeutiques des ancêtres. Dans de nombreuses traditions africaines, les serpents sont associés à la transformation, au renouveau et à la médiation entre les mondes terrestre et spirituel. Leur apparition sur les bâtons de prestige peut donc signifier la capacité des ancêtres à apporter guérison et conseils aux vivants.

La portée cérémonielle des bâtons de prestige dépasse leur seule imagerie symbolique. Ces objets jouent un rôle central dans divers rites traditionnels et événements publics, au cours desquels ils véhiculent d'importantes significations sociales et politiques. Lors des cérémonies de mariage, ils peuvent symboliser l'union de deux familles et l'établissement de nouvelles relations sociales. Le mariage n'est pas seulement envisagé comme un lien entre deux individus, mais aussi comme une alliance entre des groupes de parenté élargis. La présence cérémonielle du bâton signifie ainsi la continuité, le respect mutuel et la responsabilité collective.

Les bâtons de prestige occupent également une place éminente dans les cérémonies de couronnement et autres rites liés à l'exercice du pouvoir politique. Dans de tels contextes, le bâton constitue une marque visible d'autorité et de légitimité. Remis à un roi, une reine, un chef ou un responsable local nouvellement investi, il symbolise la transmission du pouvoir et la prise en charge des responsabilités attachées au commandement. Il affirme publiquement que le dirigeant hérite non seulement de l'autorité politique, mais aussi de l'obligation de maintenir les traditions ancestrales et de veiller au bien-être de la communauté.



III. 2 - Chef Ntschongi, circa 1890
Photo Patrick Harris, in Klopper, Nel & Conru, 2002, p. 48

The performative dimensions of prestige staffs are equally important. Throughout Southern Africa, dance and music occupy central positions in communal life, serving as vehicles for storytelling, celebration, historical remembrance, and spiritual expression. Prestige staffs are frequently incorporated into traditional dance performances, where they become active components of choreography rather than static ceremonial objects. Dancers use staffs to accentuate bodily movements, create visual rhythms, and emphasise particular gestures. Through coordinated movement, the staff contributes to the overall aesthetic and symbolic impact of the performance.

The integration of prestige staffs into dance also reflects broader understandings of embodiment and communication. Movement, rhythm, and material objects work together to convey meanings that extend beyond spoken language. The staff becomes a medium through which dancers express identity, status, cultural values, and spiritual connections. In this way, performance transforms the staff into a dynamic symbol that communicates with both participants and spectators. In some Southern African societies, prestige staffs additionally serve musical functions. Among the Venda, for example, staffs may be struck against the ground to produce rhythmic sounds that accompany songs and dances. This practice demonstrates the multifunctional nature of these objects, which can simultaneously operate as symbols of authority, ritual instruments, and musical devices. The rhythmic striking of the staff contributes to the collective experience of performance, reinforcing communal participation and enhancing the connection between music, movement, and spirituality. The use of staffs as musical instruments also highlights the interconnectedness of artistic forms within African cultural traditions. Rather than separating visual art, music, dance, and ritual into distinct categories, many Southern African communities integrate these elements into unified cultural expressions. Prestige staffs therefore exemplify how material objects can function across multiple domains, serving aesthetic, symbolic, social, and spiritual purposes simultaneously.

Across South Africa, prestige staffs exhibit diverse artistic traditions grounded in abstraction and symbolism. Zulu staffs from Natal often employed highly abstract forms, whereas Xhosa examples from the Eastern Cape area incorporated imagery associated with ancestral serpents. Among the Tsonga, Venda, and other eastern South African

La dimension performative des bâtons de prestige est tout aussi importante. Dans toute l'Afrique australe, la danse et la musique occupent une place centrale dans la vie communautaire : elles sont des vecteurs de narration, de célébration, de mémoire historique et d'expression spirituelle. Les bâtons de prestige sont fréquemment intégrés aux danses traditionnelles, dont ils deviennent des composantes actives de la chorégraphie plutôt que des objets cérémoniels statiques. Les danseurs les utilisent pour accentuer les mouvements du corps, créer des rythmes visuels et souligner certains gestes. Par la coordination des mouvements, le bâton contribue à l'effet esthétique et symbolique d'ensemble de la performance.

L'intégration des bâtons de prestige à la danse témoigne également de conceptions plus larges du corps et de la communication. Le mouvement, le rythme et les objets matériels œuvrent de concert pour transmettre des significations qui excèdent le langage parlé. Le bâton devient un médium par lequel les danseurs expriment leur identité, leur statut, leurs valeurs culturelles et leurs liens spirituels. La performance le transforme ainsi en un symbole dynamique qui s'adresse aussi bien aux participants qu'aux spectateurs. Dans certaines sociétés d'Afrique australe, les bâtons de prestige remplissent en outre une fonction musicale. Chez les Venda, par exemple, ils peuvent être frappés contre le sol pour produire des sons rythmiques accompagnant les chants et les danses. Cette pratique révèle le caractère multifonctionnel de ces objets, capables d'agir simultanément comme symboles d'autorité, instruments rituels et instruments de musique. Le martèlement rythmique du bâton contribue à l'expérience collective de la performance, renforce la participation communautaire et intensifie le lien entre musique, mouvement et spiritualité. L'emploi de bâtons comme instruments de musique souligne également l'interdépendance des formes artistiques au sein des traditions culturelles africaines. Plutôt que de séparer les arts visuels, la musique, la danse et le rituel en catégories distinctes, nombre de communautés d'Afrique australe les associent dans des expressions culturelles unifiées. Les bâtons de prestige illustrent ainsi la manière dont les objets matériels peuvent intervenir dans plusieurs domaines à la fois et remplir simultanément des fonctions esthétiques, symboliques, sociales et spirituelles.

Dans toute l'Afrique du Sud, les bâtons de prestige témoignent de traditions artistiques diverses, fondées sur l'abstraction et le symbolisme. Les bâtons zulu du Natal adoptaient souvent des formes très abstraites, tandis que les exemplaires xhosa de la région du Cap-Oriental incorporent une iconographie associée aux serpents ancestraux. Chez les Tsonga, les Venda et d'autres communautés de l'est de l'Afrique du Sud, la figure humaine constituait fréquemment

communities, the human figure frequently constituted an integral component of the staff's design, reflecting the significance of ancestry, authority, and personhood. While the most well-known of the figural carvings were made by two Tsonga artists and their workshops— the Baboon Master and the Master of the Small Hands (Cat. XII.4)— perhaps the finest of the Tsongan artists made staffs with their finials representing highly refined 'portrait' style heads. He is known here now as 'The Brenthurst Master' in recognition of the example held in the Johannesburg Art Gallery (Ill. 4), formerly in the collection of Jonathan Lowen, London, and which was acquired by the Oppenheimer family in South Africa and as part of Lowen's larger collection which was repatriated back to South Africa in the 1980's.

As such, the human head has long been regarded as the primary locus of personhood, intelligence, and spiritual power in many African cosmologies. As the most recognisable feature of the body and the seat of consciousness, the head serves as a natural symbol of leadership and individual identity. When represented on the finials of staffs, carved heads often embodied specific individuals, such as chiefs, ancestors, or respected elders. These representations were not merely decorative; they communicated the social position and authority of the staff's owner while simultaneously evoking the presence and protection of revered figures. The artistic treatment of head imagery also reveals important cultural values. Carvers frequently emphasised facial features, hairstyles, scarification marks, and adornments that signified age, gender, rank, or ethnic affiliation. These details transformed the staff into a repository of social information, enabling viewers to recognise status and identity through visual cues. The finial thus operated as a communicative device, conveying messages about power, kinship, and communal belonging.

The Brenthurst Master excelled in the virtuosic depiction of Nguni archetypes. Whether these works should be regarded as true portraiture remains uncertain; nevertheless, their highly naturalistic modelling reveals a remarkable — and arguably unparalleled — command of sculptural form. Although the known corpus is small, comprising approximately five surviving examples, it includes representations of married men wearing the *isicoco* (head ring), an unmarried man with groove-styled coiffure, and an exceptional depiction of a high-ranking woman with a shaved head surmounted by a topknot. The

une composante essentielle du bâton, traduisant l'importance de l'ascendance, de l'autorité et de la personne. Si les sculptures figuratives les plus célèbres furent réalisées par deux artistes tsonga et leurs ateliers — le Maître du Babouin et le Maître des Petites Mains (Cat. XII.4) —, le plus accompli des artistes tsonga est peut-être l'auteur de bâtons dont les pommeaux figurent des têtes d'un raffinement extrême, traitées à la manière de « portraits ». Il est ici désigné sous le nom de « Maître de Brenthurst », en référence à un exemplaire conservé à la Johannesburg Art Gallery (Ill. 4). Autrefois dans la collection londonienne de Jonathan Lowen, cette œuvre fut acquise par la famille Oppenheimer en Afrique du Sud, avec l'ensemble plus vaste de la collection Lowen rapatrié dans le pays au cours des années 1980.

Dans de nombreuses cosmologies africaines, la tête humaine est depuis longtemps considérée comme le siège principal de la personne, de l'intelligence et du pouvoir spirituel. Partie la plus reconnaissable du corps et siège de la conscience, elle constitue un symbole naturel du commandement et de l'identité individuelle. Représentées sur les pommeaux des bâtons, les têtes sculptées incarnaient souvent des personnes précises, tels des chefs, des ancêtres ou des anciens respectés. Ces représentations n'étaient pas simplement décoratives : elles exprimaient la position sociale et l'autorité du propriétaire du bâton, tout en évoquant la présence et la protection de figures révérees. Le traitement artistique de la tête révèle également d'importantes valeurs culturelles. Les sculpteurs accentuaient fréquemment les traits du visage, les coiffures, les marques de scarification et les parures signalant l'âge, le genre, le rang ou l'appartenance ethnique. Ces détails transformaient le bâton en dépositaire d'informations sociales et permettaient d'identifier le statut et l'identité au moyen d'indices visuels. Le pommeau agissait ainsi comme un dispositif de communication transmettant des messages relatifs au pouvoir, à la parenté et à l'appartenance communautaire.

Le Maître de Brenthurst excellait dans la représentation virtuose des archétypes nguni. On ne saurait affirmer avec certitude que ces œuvres relèvent véritablement du portrait ; leur modelé très naturaliste révèle néanmoins une maîtrise remarquable — et sans doute inégalée — de la forme sculpturale. Bien que le corpus connu soit restreint et ne compte qu'environ cinq exemplaires conservés, il comprend des représentations d'hommes mariés portant l'*isicoco* (anneau de tête), d'un homme célibataire à la coiffure striée et d'une femme de haut rang, exceptionnelle, au crâne rasé surmonté d'un chignon. L'*isicoco* était l'anneau de tête caractéristique porté par les hommes mariés zulu, tsonga et apparentés ; il constituait l'un des signes les plus visibles du statut d'adulte et de la responsabilité sociale. Réalisé en

isicoco was the distinctive head ring worn by married Zulu, Tsonga and related men, and served as one of the most visible markers of adult status and social responsibility. Formed by coating the hair with a mixture of gum and other binding materials before polishing it to a hard, dark finish, the ring symbolised the transition from warrior to household head. Its size and careful maintenance reflected ideals of discipline, maturity, and respectability. The *isicoco* head ring is a common feature on Southern African figural staffs, where it is typically rendered as a broad, circular band that functions more as a symbolic marker of married status than as an anatomically faithful representation. The Brenthurst Master, however, treated this important attribute with exceptional refinement, carving the head rings with remarkable delicacy and thinness. His restrained and meticulously observed rendering reflects both a heightened sensitivity to the form of the *isicoco* and the extraordinary technical skill that distinguishes his work from that of his contemporaries.

Across the corpus, the figures share a distinctive and consistent physiognomy. Each is characterised by elliptical, slightly convex metal-eye inlays with black, circular inset pupils set beneath darkened eyebrows. This latter feature, common in Southern African sculpture where figures were not ritually painted or patinated, was achieved by lightly scorching the wood to create a subtle tonal contrast. The noses are carefully modelled above a pronounced philtral depression, while the oval mouths are rendered with gently pursed lips. Small ears are carved in low relief on either side of the elliptical head. The heads are uniformly presented with the chin inclined slightly downward while the eyes gaze directly at the viewer, a compositional device that imparts an unmistakable sense of dignity, authority, and courtly gravitas.

Aside from their highly naturalistic rendering of the human face, one of the defining features of these staffs is their prominent inlaid eyes. The use of metal-eye inlays was a common and widespread characteristic of Southern African figural sculpture, appearing on both freestanding figures and staff finials. In most examples, however, the inlays are relatively rudimentary, consisting of roughly beaten pieces of metal simply applied to the surface. On these staffs, by contrast, the artist has carefully shaped a soft metal to create elegantly modelled eyes with perfectly circular pupils, demonstrating an exceptional level of craftsmanship.

Recent XRF analysis has shown that the metal used

enduisant les cheveux d'un mélange de gomme et d'autres liants, puis en les polissant jusqu'à obtenir une surface dure et sombre, l'anneau symbolisait le passage du statut de guerrier à celui de chef de maison née. Ses dimensions et le soin apporté à son entretien traduisaient des idéaux de discipline, de maturité et de respectabilité. L'*isicoco* est un motif courant des bâtons figuratifs d'Afrique australe, où il prend généralement la forme d'un large bandeau circulaire qui fonctionne davantage comme un signe conventionnel du statut marital que comme une représentation anatomiquement fidèle. Le Maître de Brenthurst a toutefois traité cet attribut important avec un raffinement exceptionnel, sculptant les anneaux avec une délicatesse et une finesse remarquables. Son interprétation sobre et méticuleusement observée témoigne à la fois d'une sensibilité aiguë à la forme de l'*isicoco* et de l'extraordinaire maîtrise technique qui distingue son œuvre de celle de ses contemporains.

Dans l'ensemble du corpus, les figures partagent une physionomie distinctive et cohérente. Chacune se caractérise par des incrustations oculaires métalliques, elliptiques et légèrement convexes, dotées de pupilles circulaires noires enchâssées sous des sourcils assombris. Ce dernier trait, fréquent dans la sculpture d'Afrique australe lorsque les figures n'étaient ni peintes ni patinées rituellement, était obtenu en brûlant légèrement le bois afin de créer un subtil contraste de tonalité. Les nez sont soigneusement modelés au-dessus d'un philtrum profondément marqué, tandis que les bouches ovales présentent des lèvres délicatement pincées. De petites oreilles sont sculptées en faible relief de part et d'autre de la tête elliptique. Les têtes sont invariablement présentées le menton légèrement incliné vers le bas, tandis que les yeux fixent directement le spectateur : ce dispositif de composition leur confère une indéniable impression de dignité, d'autorité et de gravité toute curiale.

Outre le rendu très naturaliste du visage humain, les yeux incrustés particulièrement saillants constituent l'un des traits distinctifs de ces bâtons. L'emploi d'incrustations oculaires métalliques était une caractéristique courante et largement répandue de la sculpture figurative d'Afrique australe, tant sur les figures en ronde bosse que sur les pommeaux de bâtons. Dans la plupart des exemples, cependant, ces incrustations sont assez rudimentaires et se composent de pièces de métal grossièrement martelées, simplement appliquées à la surface. Sur les présents bâtons, en revanche, l'artiste a soigneusement façonné un métal tendre pour créer des yeux élégamment modelés aux pupilles parfaitement circulaires, témoignant d'un niveau de maîtrise exceptionnel.

Une récente analyse par fluorescence X (XRF) a montré que le métal employé pour les incrustations oculaires

for the eye inlays on three of the Brenthurst staffs is remarkably consistent in that the alloys contain approximately 94% lead, between 1.2% and 3% tin, and about 1.5% antimony.¹ Although lead occurs naturally in South Africa, locally mined lead is typically only about 70% pure. Given the marked difference between the composition of naturally occurring lead and that of the eye inlays, it is reasonable to conclude that the metal was obtained from a manufactured source rather than directly from local ore. The most plausible source is spent bullet projectiles. Such material would have been readily available, whether recovered from the numerous battlefields and militia encampments of the region or acquired through trade. Moreover, the composition of nineteenth-century lead bullets closely matches that of the inlays, commonly consisting of approximately 94% lead and around 3% tin. The pupils themselves are made from a dark, dull, glassy material. While obsidian was used to delineate pupils in the Moai Kavakava and related statues of Easter Island, no natural sources of

de trois bâtons du groupe Brenthurst présente une composition remarquablement homogène : ces alliages contiennent environ 94 % de plomb, entre 1,2 et 3 % d'étain, et près de 1,5 % d'antimoine.¹ Bien que le plomb existe à l'état naturel en Afrique du Sud, celui qui y est extrait localement n'est généralement pur qu'à environ 70 %. Compte tenu de l'écart marqué entre la composition du plomb naturel et celle des incrustations oculaires, il est raisonnable de conclure que le métal provenait d'un produit manufacturé plutôt que directement d'un minerai local. La source la plus plausible serait des projectiles usagés. Ce matériau devait être aisément accessible, soit récupéré sur les nombreux champs de bataille et dans les campements de milices de la région, soit obtenu par le commerce. En outre, la composition des balles de plomb du XIX^e siècle correspond étroitement à celle des incrustations : elles comportaient communément environ 94 % de plomb et près de 3 % d'étain. Les pupilles elles-mêmes sont faites d'un matériau vitreux sombre et mat. Si

¹ Elemental analysis of eye inlays, Conservation And Technical Services Limited, no. 94842, Dr. A. T. N. Bennett, Brussels July 2026

¹ Elemental analysis of eye inlays, Conservation And Technical Services Limited, no. 94842, Dr. A. T. N. Bennett, Brussels July 2026



Cat. XII.1 - H. 114 cm



III. 3 - H. 105 cm

Provenance:

Jonathan Lowen, London, inv. N° JL-C-63

Private Collection, London

obsidian exist in South Africa. A visually comparable material is anthracite, a dense, highly lustrous form of coal. This identification is particularly compelling because South Africa's anthracite deposits are concentrated in KwaZulu-Natal, the very region in which these staffs are believed to have been produced. All that said, a scientific analysis of the pupils has yet to be undertaken.

Taken as a whole, the artistry of the Brenthurst Master represents the highest expression of sculptural excellence within nineteenth-century South African art. Through exceptional technical refinement, sensitivity to the human condition, and a profound understanding of Nguni ideals of identity and status, his works elevate the representation of the human portrait beyond mere likeness. The careful modelling of facial features, the precision of decorative elements, and the dignified presence of his staff finials reveal a sophisticated artistic vision. These sculptures embody an idealised conception of human nobility, reflecting the values, aspirations, and social identities of a nineteenth-century South African society.

l'obsidienne a servi à délimiter les pupilles des Moai Kavakava et de statues apparentées de l'île de Pâques, il n'existe aucune source naturelle d'obsidienne en Afrique du Sud. L'anthracite, variété de charbon dense et très brillante, offre un aspect comparable. Cette identification est d'autant plus convaincante que les gisements sud-africains d'anthracite se concentrent au KwaZulu-Natal, précisément dans la région où ces bâtons auraient été produits. Cela étant, les pupilles n'ont pas encore fait l'objet d'une analyse scientifique.

Considéré dans son ensemble, l'art du Maître de Brenthurst représente l'expression la plus accomplie de l'excellence sculpturale dans l'art sud-africain du XIX^e siècle. Par un raffinement technique exceptionnel, une grande sensibilité à la condition humaine et une profonde compréhension des idéaux nguni d'identité et de statut, ses œuvres portent la représentation du visage humain au-delà de la simple ressemblance. Le modelé attentif des traits, la précision des éléments décoratifs et la présence empreinte de dignité de ses pommeaux révèlent une vision artistique sophistiquée. Ces sculptures incarnent une conception idéalisée de la noblesse humaine et reflètent les valeurs, les aspirations et les identités sociales de la société sud-africaine du XIX^e siècle.



Cat. XII.2 - H. 99 cm



Cat. XII.3 - H. 105 cm



Ill. 4 - H. 84 cm

Provenance :

Jonathan Lowen London, inv. N° JL-C-73

Harwry Oppenheimer, London 1986

The Brenthurst Collection, Johannesburg
Art Gallery, Johannesburg

XII.1

**Prestige staff,
Southern Nguni/Tsonga,
South Africa**

By the Brenthurst Master

H. 114 cm; wood, lead-alloy inlays

Provenance:

David Petty London, circa 1970

Adam Prout, Gloucestershire

Douglas Barrett, London

Kevin Conru, Brussels

Terence & Bernice Pethica Collection,
Amersham, England

Kevin Conru, Brussels

Galerie Bernard de Grunne, Brussels

Private collection

Publication:

Christiane Falgayrettes-Leveau, (ed.) *L'art d'être
un Homme*, Paris, Musée Dapper, 2009, p. 110





XII.2

**Prestige staff,
Southern Nguni/Tsonga,
South Africa**

By the Brenthurst Master

H. 99 cm; wood, lead-alloy inlays

Provenance:

Suzy Montiel Calmenares Collection, London

Kevin Conru, Brussels

Private collection, Antwerp



XII.3

**Prestige staff,
Southern Nguni/Tsonga,
South Africa**

By the Brenthurst Master

H. 105 cm; wood, lead-alloy inlays

Provenance:

Jonathan Lowen, London, inv. n° JL-C-63

Kevin Conru, Brussels

Terence and Bernice Pethica Collection,
Amersham, EnglandKevin Conru, Brussels

Kevin Conru, Brussels

Private collection

Publication:

Sandra Klopper & Anitra Nettleton, *The Art of Southern Africa, Milano, 5 Continents*, 2007, cover and pp. 156-157, cat. 71





XII.4

**Prestige staff, Tsonga,
South Africa**
by the Master of the Small Hands

H : 126 cm; wood

Provenance:

Kevin Conru, London, inv. KC 113

Anna Bennett collection, Brussels

Publications:

Bernard de Grunne (ed.), *Mains de Maîtres.
A la découverte des sculpteurs d'Afrique*,
Bruxelles, Espace Culturel BBL, 2001, p. 257,
cat. 92

Sandra Klopper, Karel Nel & Kevin Conru, *Art de
l'Afrique du Sud-Est*, Milan, 5 Continents, 2002,
p. 259, pl. 54



XII.5

Prestige Staff, Southern Nguni, South Africa

H. 118 cm; wood

Provenance:

David Petty, London, circa 1995

Collection, Kevin Conru, Brussels, 1998, KC 67

Collection Anna Bennett, Brussels

Private collection

Publication:

Sandra Klopper, Karel Nel & Kevin Conru,
Art de l'Afrique du Sud-Est, Milan, 5 Continents,
2002, p. 63, cat. 10





Remerciements

J'adresse mes chaleureux remerciements aux auteurs Kevin Conru, Richard Fardon, Bertrand Goy et Ethan Rider pour leurs contributions, ainsi qu'à Inès de Spa, dont les recherches et le travail éditorial ont accompagné chaque étape de ce catalogue.

Ma gratitude la plus profonde va aux collectionneurs qui ont généreusement accepté de se séparer un temps de leurs œuvres et d'en autoriser la publication : Jacques Billen, Michel Chambaud, Alain Dufour, Allan Green, Johan Henau, Udo Horstmann, Daniel Hourdé, Marie-Victoire Leloup, Adam Lindemann, Alexandre Mouradian, James, David et Elizabeth Ross, Claus Schmidt-Luprian, la famille Sternberg, Anne et Michel Vandenkerckhove, René et Anne Vanderstraete, et feu Lucien Van de Velde. Elle s'adresse également à l'Africa Museum de Tervuren, à son directeur général, M. Bart Ouvry, ainsi qu'au conservateur des collections, le Dr Julien Volper.

Je tiens enfin à remercier Louis de Strycker, la Galerie Bernard Dulon, la Galerie Entwistle, la Galerie Yann Ferrandin et Thomas Lancz pour leur aide et leurs conseils, ainsi qu'Yves-Bernard Debie et l'équipe du Parcours des Mondes, Patrick et Barbara De Pauw, la Galerie Gradiva, Alexandra Dubourg, Jocelyne Le Brenn Mercier et Katia Joksimovic, et René Bouchara pour sa scénographie.

Coordination, traduction, dessin p. 205 : Inès de Spa, *Galerie Bernard de Grunne*

Mise en page : Christine Roland, Snel

Carte p. 6 : Adèle Gallé, Esther Le Roy Studio

Couverture :

Avant : Cat. I.1, Cat. VI.1, Cat. IV.3, Cat. XI.3, Cat. XII.1

Dos : Cat. X.3, Cat. X.1, Cat. X.2

Page 2 :

Cat. VII.4

Copyright

Cat. I.1, Cat. II.1, Cat. III.2, Cat. IV.7, Cat. V.1, Cat. V.2, Cat. VI.1, Cat. VII.4, Cat. IX.5, Cat. IX.6, Cat. IX.7, Cat. X.1, Cat. X.2, Cat. X.3, Cat. XI.3, Cat. XI.4, Cat. XI.5, Cat. XI.6, Cat. XI.7, Cat. XI.8, Cat. XI.9, Cat. XI.010, Cat. XII.3, Cat. XII.4, Cat. XII.5 : Frédéric Dehaen

Cat. I.2 : Ben Watkins, New York

Cat. I.3, Cat. I.4, Cat. I.5, Cat. III.1, Cat. III.4, Cat. IV.2, Cat. IV.5, Cat. IV.6, Cat. XI.01, Cat. XI.011, Cat. XII.1 : Hugues Dubois

Cat. II.2 : Image courtesy Musée Barbier-Mueller, Geneva

Cat. III.3 : Image courtesy Mouradian collection

Cat. III.5, Cat. VI.3, Cat. IX.1 : Vincent Girier Dufournier

Cat. IV.3 : Image courtesy Entwistle

Cat. IV.4 : Image courtesy Horstmann

Cat. VI.2 : Image courtesy Galerie Bernard Dulon

Cat. VI.4 : Image courtesy Daniel Hourdé

Cat. VII.2 : EO.0.0.37964, collection MRAC Tervuren ; photo J.-M. Vandyck, CC-BY 4.0

Cat. VII.3 (EO.0.0.24662), Cat. IX.4 (EO.1992.28.1), Cat. XI.2 (EO.1948.28.1), Ch. X – III. 8 (EO.0.0.14996) : collection MRAC Tervuren ; photo R. Asselberghs, © MRAC

Cat. VII.5, Cat. VIII.1, Cat. VIII.2, Cat. VIII.3, Cat. VIII.4, Cat. VIII.5, Cat. VIII.6, Cat. VIII.7, Ill. p. 181 : Damien Perronnet

Ch. IX – III. 1 : National Museum of African Art, Washington, D.C., inv. no. 83.3.6

Ch. IX – III. 6 (EO.0.0.37966), Ill. 7 (EO.0.0.43573), Ill. 19 (EO.0.0.35776), Ill. 20 (EO.0.0.38560) : collection MRAC Tervuren ; photo R. Asselberghs, CC-BY 4.0

Ch. IX – III. 8 (EO.1967.63.42, CC-BY 4), Ill. 15 (EO.1967.63.448, CC-BY 4.0) : collection MRAC Tervuren ; photo H. Dubois

Ch. IX – III. 9 : The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 1978.412.570

Ch. IX – III. 10 : The Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna Jr. Fund, 1997.149

Ch. IX – III. 11 : EO.0.0.42924, collection MRAC Tervuren

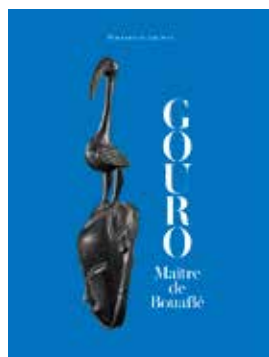
Ch. IX – III. 14 : EO.1979.1.467, collection MRAC Tervuren ; photo J. Van de Vyver, CC-BY 4.0

Ch. IX – III. 18 : The Trustees of the British Museum

PUBLICATIONS BY BERNARD DE GRUNNE



2026



2025



2025



2025



2024



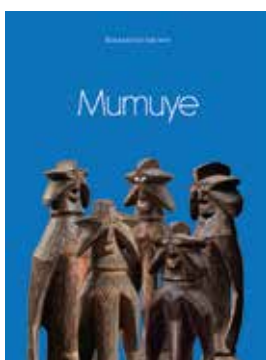
2024



2023



2023



2023



2022



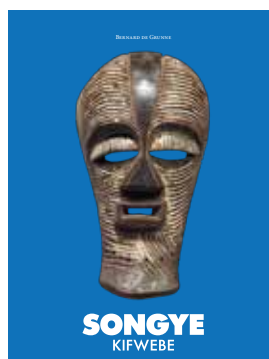
2022



2021



2021



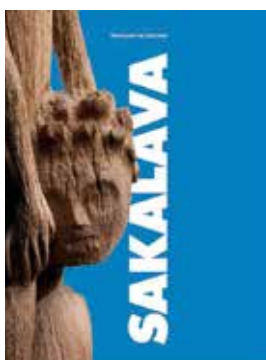
2020



2019



2019



2018



2017



2017



2016



2016



2015



2015



2014



2014



2013



2013



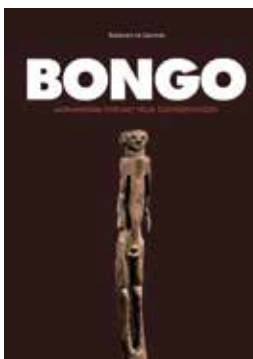
2012



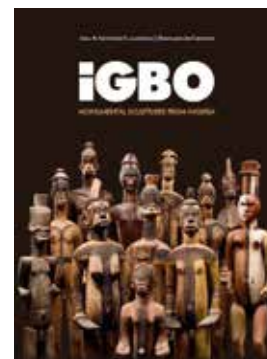
2012



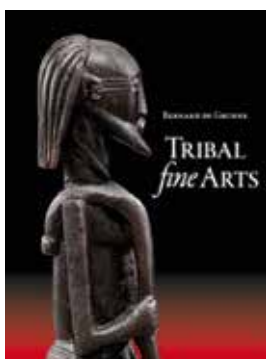
2011



2011



2010



2008



2001



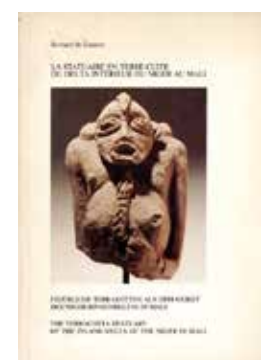
2001



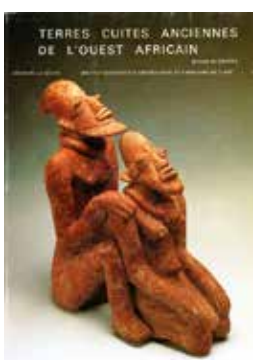
1998



1983



1982



1980



1979



CLAES

AFRICA LEGACY

CRADLE OF ART



EXPO
04.09 –
01.11.26

Espace Vanderborght
Rue de l'Ecuyer 50, 1000 Brussels



Tickets & information
centreculturelcongolais.be

Espace VdV, Villa de Bruxelles (Bâtiment) rue des Héros 4, 1000 Brussels



PATRIMONE
EECKMAN



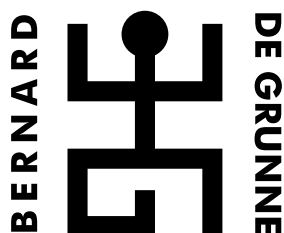
CLASSICAL ARTISTS

Akan - Ghana
Ambete - Gabon
Baga - Guinée
Bambara - Mali
Bangwa - Cameroun
Baoulé - Côte d'Ivoire
Bembe - Congo RDC
Bwa - Burkina Faso
Chamba - Nigéria
Chokwe - Angola
Dan - Côte d'Ivoire
Djenne - Mali
Dogon - Mali
Fang - Gabon
Gouro - Côte d'Ivoire
Grebo - Côte d'Ivoire
Guere - Côte d'Ivoire
Hemba - RDC
Jonga - RDC
Kaka - Cameroun
Kissi - Sierra Leone
Kongo - Congo RDC
Kota - Gabon
Kuba - Congo RDC
Kwele - Gabon
Lega - Congo RDC
Lele - Congo RDC
Lobi - Burkina Faso
Luba - Congo RDC
Luluwa - Congo RDC
Lumbo - Gabon
Mangbetu - Congo RDC
Mbangani - Congo RDC
Mbole - Congo RDC
Ngbandi - Congo RDC
Ngombe - Congo RDC
Nok - Nigéria
Pende - Congo RDC
Pere - Congo RDC
Senoufo - Côte d'Ivoire
Songye - Congo RDC
Suku - Congo RDC
Tellem - Mali
Tsogho - Gabon
Yaka - Congo RDC
Yoruba - Nigéria

CONTEMPORARY ARTISTS

Aboudia - Côte d'Ivoire
Abdoulaye Konaté - Mali
Aimé Mpane - Congo RDC
Albert Lubaki - Congo RDC
Alioune Diagne - Sénégal
Amadou Sanogo - Mali
Ana Silva - Angola/Portugal
Ange Arthur Koua - Côte d'Ivoire
Doff - Tchad
Barthélémy Toguo - Cameroun
Bela - Congo RDC
Chéri Samba - Congo RDC
Derrick O. Boateng - Ghana
Dimitri Fagbohoun - Bénin
Dominique Zinkpè - Bénin
Duncan Wylie - Zimbabwe
Eddy Kamuanga Ilunga - Congo RDC
Emmanuel Taku - Ghana
Ernest Mancoba - Afrique du Sud
Fabrice Monteiro - Belgique / Bénin
Géraldine Tobé - Congo RDC
Gosette Lubondo - Congo RDC
Houston Maludi - Congo RDC
Innocent Nkurunziza - Rwanda
Jean-Pierre Bers - Congo RDC
Joana Choumali - Côte d'Ivoire
JP Mika - Congo RDC
Kay Hassan - Afrique du Sud
Kendell Geers - Afrique du Sud
Kura Shomali - Congo RDC
Lindani Nyandeni - Afrique du Sud
Magdalena Odundo - Kenya
Malick Sidibé - Mali
Marie De Decker - Peu / Flamande
Mode Muntu - Congo RDC
MOKE - Congo RDC
Mwenze Kibwanga - Congo RDC
Olga Yaméogo - Burkina Faso
Omar Ba - Sénégal
Omar Victor Diop - Sénégal
Ouattara Watts - Côte d'Ivoire
Pathy Tshindele - Congo RDC
Pili Pili Mulongoy - Congo RDC
Raymond Tsham - Congo RDC
Richard Mensah - Ghana
Robin Rhode - Afrique du Sud
Roméo Mivekannin - Bénin
Romuald Hazoumè - Bénin
Salifou Lindou - Cameroun
Samuel Fosso - Cameroun
Seydou Keita - Mali
Sokey Edorh - Togo
Steve Bandoma - Congo RDC
Thela Tendu - Congo RDC
Vitshois M. Bondo - Congo RDC
Mbaye Babacar Diouf - Sénégal

Ce catalogue a été publié à l'occasion de l'exposition *Signatures Sculptées – Continuum*
Galerie Gradiva, Paris, 8 septembre - 13 septembre 2026



BERNARD DE GRUNNE

180 avenue Franklin Roosevelt

B-1050 Bruxelles | Belgique

Tél. : + 32 2 502 31 71

Email : info@degrunne.com

www.bernarddegrunne.com



© Bernard de Grunne

ISBN : 978-2-931108-30-7

Dépôt légal : septembre 2026

Imprimé en Belgique

Graphic design, prepress,
printing and binding :





BERNARD DE GRUNNE
Tribal fine Arts