

SERGE
SCHOFFEL
ART
PREMIER



Exhibition
25 - 30 june 2022

SERGE
SCHOFFEL
ART
PREMIER

AFRIQUE NOIRE
PHILIPPINES
AMÉRIQUES



Il y a les humains

Il y a leurs reflets

Il y a les étoiles

Il y a la lumière

La lumière est fossile

Il y a le geste

Figé au bout d'un trait

Mi onde mi particule

Il y a le signe

Un trait de lumière noire

Façonné d'intentions

Mi cœur mi volonté

La matière est figée

Par un geste lumineux

Par le temps érodé

Comme la lumière vieillie

Ou la lumière est fixe

Et le temps tourne autour

Et la lumière noire

Tourne autour des œuvres

There are the humans

There are their reflections

There are the stars

There is the light

The light is fossil

There is the gesture

Frozen at the tip of a line

Half wave half particle

There is the sign

A line of black light

Shaped by intentions

Half heart half will

The matter is frozen

By a luminous gesture

By time eroded

Like the aging light

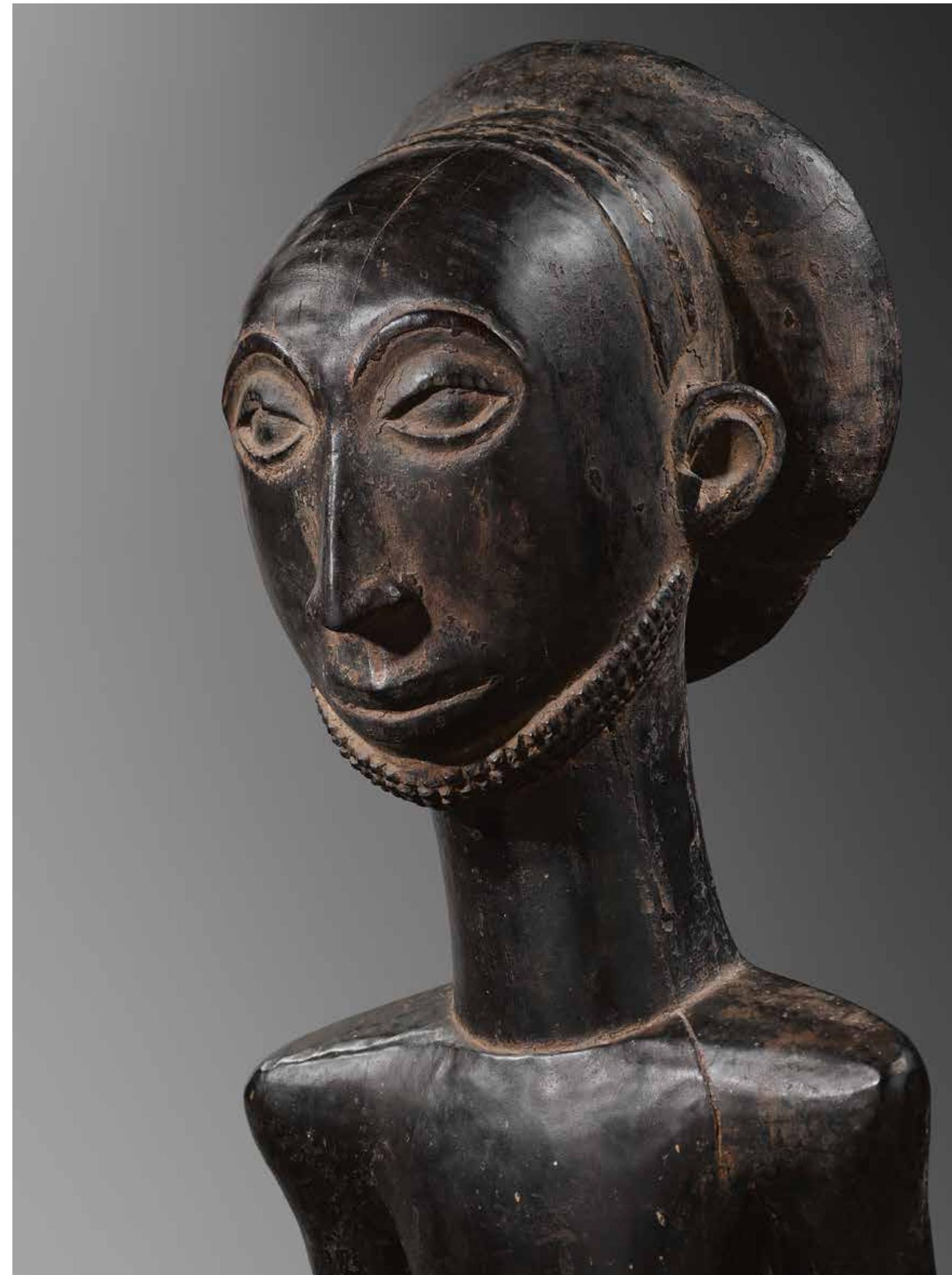
Or the light is fixed

And time turns around it

And the black light

Turns around the artworks

Serge Schoffel 5.22.22





HEMBA UN SI LONG REGARD

Dr. Viviane Baeke

Cette splendide statue *lusingiti* (pl. *singiti*), fut sculptée au cours du XIX^{ème} siècle pour incarner un défunt particulier. Son nom, aujourd’hui oublié, fut jadis invoqué en même temps que ceux de ses pairs formant avec lui une lignée d’ancêtres d’un même clan.

Les grandes statues telles que celle-ci sont rares dans l’art africain.

Qui plus est, beaucoup de figures en pied, grandes ou petites, furent trop souvent étiquetées «figures d’ancêtre», alors que bien peu d’entre elles méritent vraiment cette appellation. Une analyse anthropologique de la statuaire de la RDC montre que les réelles représentations d’ancêtres – celles qui se trouvent au cœur d’un culte dédié aux descendants d’une famille, d’un lignage ou d’un clan – sont rares et n’existent qu’au sein d’une aire culturelle limitée, entre le fleuve Lualaba et le lac Tanganyika, là où vivent les Hemba, mais aussi les Holoholo, les Tabwa, les Buyu et les Bembe. Et ce sont sans doute les figures d’ancêtres hemba et buyu qui en constituent les meilleurs paradigmes. Les effigies *singiti* telles que celle-ci se trouvaient donc jadis au centre d’un culte dédié aux ancêtres qu’elles incarnaient. Et l’importance de ce culte fut tel qu’actuellement encore, les funérailles, les levées de deuil et la communication rituelle avec les défunt constituent l’armature religieuse essentielle de la société hemba.

Nous pouvons nous demander pourquoi les figures d’ancêtres des Hemba sont exclusivement de sexe masculin, alors que leur système de filiation, à prédominance patrilinéaire dans certains groupements, accorde cependant une grande importance à la descendance matrilinéaire dans beaucoup d’autres groupes, au point de parler de bilinéarité. En outre, de nombreuses influences esthétiques se sont propagées de part et d’autre de la

Figure d’ancêtre *lusingiti*

Hemba
Niembo de la Luika,
République Démocratique du Congo
XIX^{ème} siècle
Bois
H. 68 cm

Provenances:
- Emile Deletaille, Bruxelles
- Raymond Zeebroek, Bruxelles

Publiée dans:
- François Neyt,
La Grande Statuaire Hemba du Zaïre,
1977, p. 206- 207, n°V. 10

Lusingiti ancestor figure

Hemba
Niembo of the Luika,
Democratic Republic of the Congo
19th century
Wood
H. 68 cm

Provenances:
- Emile Deletaille, Brussels
- Raymond Zeebroek, Brussels

Published in:
- François Neyt,
La Grande Statuaire Hemba du Zaïre,
1977, p. 206-207, n°V. 10

rivière Lualaba qui séparait au 19^{ème} siècle le royaume luba des Hemba.¹ En témoigne par exemple, la coiffure en croix *kaposhi* qui orne cette figure hemba. Largement représentée dans l'art luba, la plupart des statues d'ancêtre masculines hemba l'arborent aussi.² Chez les uns et les autres, le sens en était le même : c'est sous ces tresses en croix que les chefs, lors des migrations, conservaient précieusement les semences qui allaient être semées dans les champs de leur nouveau territoire.

Mais nonobstant ces influences réciproques, l'art luba ne met en scène que des figures féminines, et ce pour des raisons que j'ai évoquées en détail ailleurs,³ tandis que les figures ancestrales hemba sont toutes masculines

Tentons de comprendre.

Organisés en clans et lignages autonomes, les Hemba forment des groupements culturels (Niembo, Mambwe, Yambula, Muhona, etc.) que certains auteurs ont appelés chefferies, même si aucune autorité centralisée ne les unifiait vraiment. Tout comme leurs voisins songye, les Hemba ont tourné le dos à l'aventure centralisatrice royale. Seuls prévalent les groupes de parenté, lignages et clans. Dans une telle organisation socio-politique,⁴ un aîné de lignage ne cherche pas tant à assoir son statut ou rang hiérarchique (somme toute identique à celui de ses pairs d'autres clans), que de justifier son droit sur l'exploitation et l'occupation d'un territoire par rapport à ces mêmes autres clans.

Et c'est dans ce domaine de légitimation de l'occupation du sol que l'art funéraire a joué un rôle des plus convaincants. Reposant jadis dans la pénombre d'un sanctuaire érigé près de la maison du chef de famille, une lignée d'ancêtres en bois établissait la profondeur généalogique du groupe et légitimait son droit sur la terre qu'il occupait, témoignant de ce que les défunt qu'ils incarnaient en avaient été les premiers occupants. Tout chef de lignage hemba détenait ainsi une série de statues ancestrales *singiti* apparentées par des liens de filiation connus, et dont chacune portait le nom d'un aïeul précis. Mais que la transmission des biens et des titres se fasse en ligne matrilinéaire ou patrilinéaire, les « jalons » qui légitiment et témoignent de l'appartenance d'une communauté à un territoire sont les chefs qui s'y sont succédés ; et ceux-ci étant toujours de sexe masculin, les statues qui les symbolisent sont façonnés à leur image.

Durant son enquête de terrain, François Neyt a découvert que chez les Muhona ya Kadishia, à Nongé, un arbre *muvela* (*Chlorofora excelsa*) est érigé au centre de la maisonnée du chef ; il symbolise la présence des ancêtres au sein de la communauté.⁵ Et c'est, d'après Alisa LaGamma, avec cette même essence que sont sculptées les figures d'ancêtres *singiti*.⁶ De fait, seul un des deux *singiti* du musée de Tervuren, provenant de la région des Mahundu (inv. EO.1992.28.1) a bien été sculpté dans cette essence.⁷ Il serait intéressant de procéder à l'analyse du bois de l'ensemble des *singiti* existants.

Les artistes hemba travaillaient la plupart du temps à partir d'un modèle, une statue déjà existante ou une personne vivante, la famille proposant « un de ses membres ressemblant le plus au défunt que l'on veut honorer. »⁸

1 Au point que certains groupes à la périphérie de l'influence luba étaient appelés Luba-Hemba, brouillant encore davantage les pistes. (de Strycker 1974-1975.)

2 Parmi les quelques 120 statues d'ancêtres hemba que François Neyt a publiées, quatre-vingt deux arborent l'une ou l'autre variante de cette coiffure. (Neyt 1977). Comme témoignage d'influence, on pourrait encore citer les sièges kipoha,

3 Baeke 2017, pp. 45-70.

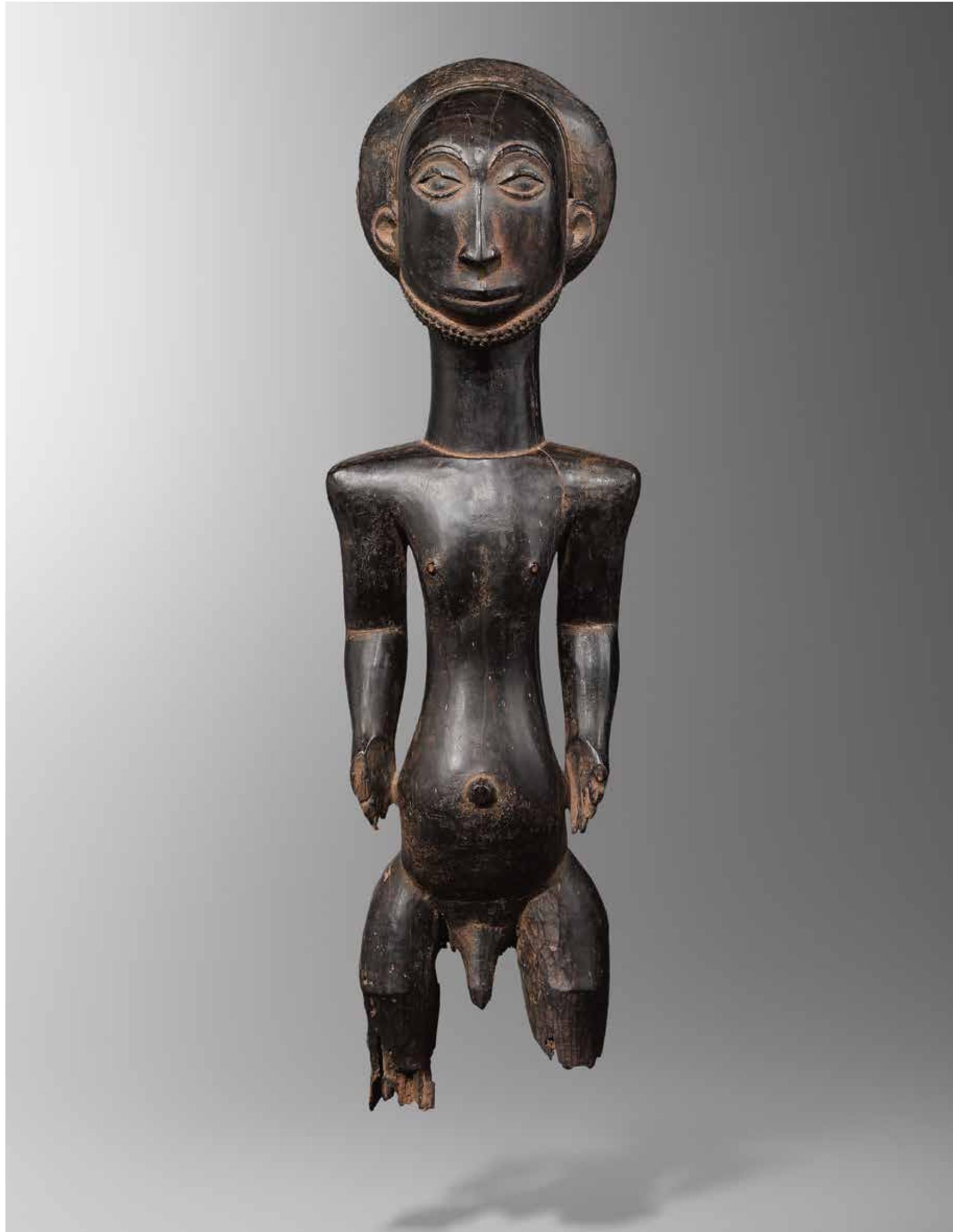
4 Ainsi que dans toute cette région orientale du nord du Katanga et du Maniema méridional, où vivent les Hemba, mais aussi les Buyu et les Bembe.

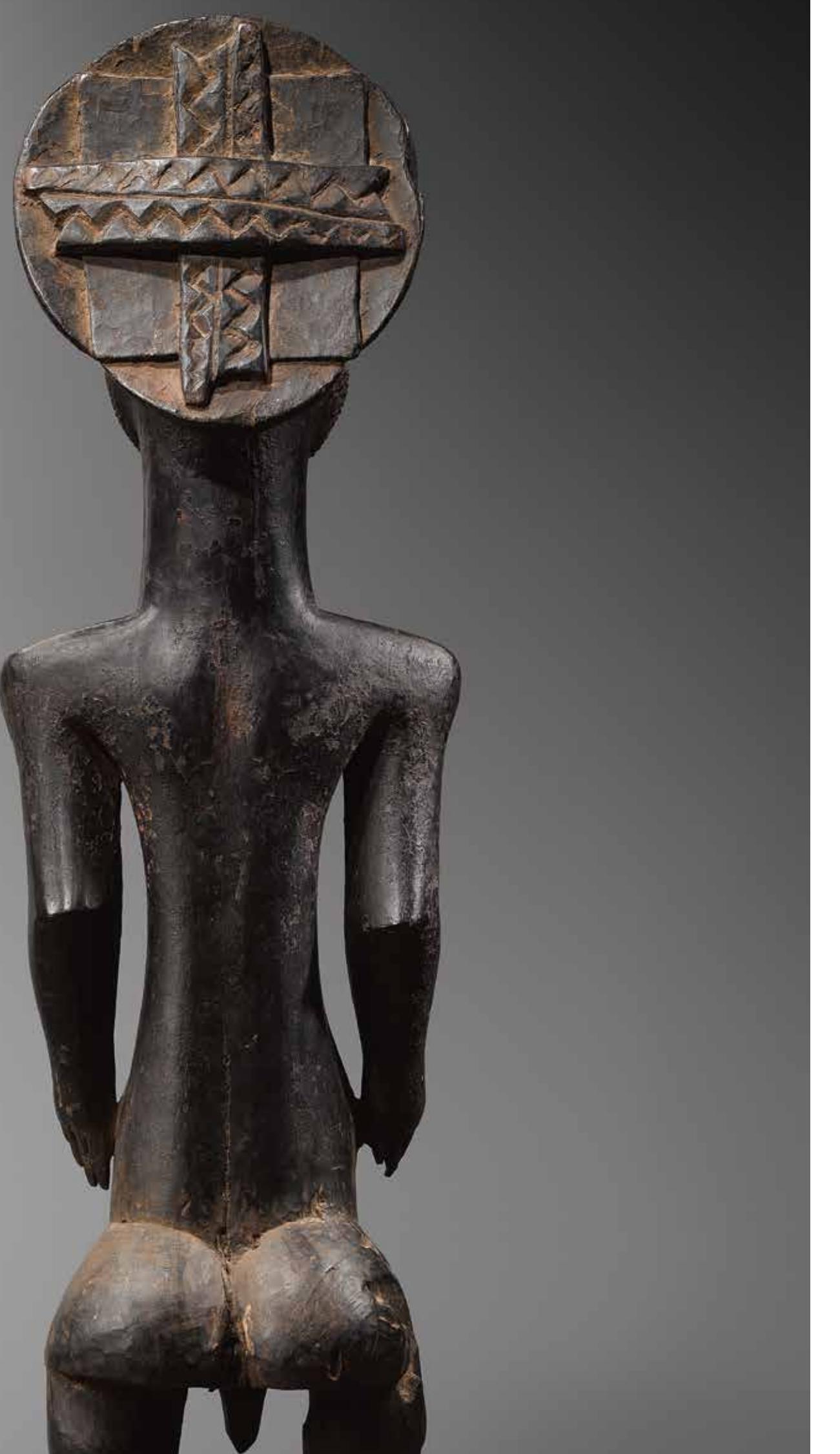
5 Neyt 1977: 482, fig. 78.

6 LaGamma 2011: 228.

7 Trésors d'Afrique : Musée de Tervuren 1995, p. 368.

8 Neyt et de Strycker 1975, p. 14.





ENTRE MAGIE ET RELIGION: LA NATURE DUELLE DU CULTE DES ANCÊTRES HEMBA

Les hiératiques statues hemba ne constituaient évidemment pas que de simples témoins mémoriels ; elles se trouvaient au cœur d'un culte des ancêtres très important, une configuration religieuse totalement différente de celle des Luba.

Les défunts que ces statues incarnent, généralement bienveillants, étaient censés faire bénéficier leurs descendants de leurs pouvoirs consistant à maintenir les gens en bonne santé et à rendre les femmes fécondes, les champs fertiles et le gibier abondant.

Et pour cela, les chefs de famille, intermédiaires privilégiés entre les défunt et les vivants, entretenaient une relation continue avec leurs ancêtres, faite de demandes verbales, de prières et d'exhortations, accompagnées de libations de vin de palme et d'offrandes d'animaux.⁹

Singulièrement, pour que les demandes adressées aux ancêtres incarnés par ces statues se réalisent, les Hemba font appel à un autre type de sculpture, le *kabeja makua*.¹⁰ Composée de deux personnages en janus qui symbolisent la naissance de jumeaux mythiques monstrueux soudés par le dos et de sexe différent, cette figure effrayante est manipulée avec prudence et fait l'objet de nombreux interdits ; les femmes et les enfants ne peuvent s'en approcher. Et cette figure-là, au contraire des figures ancestrales *singiti*, comporte un réceptacle surmontant les deux têtes en janus destiné à recevoir des charmes puissants et le sang sacrificiel. Les rituels sanglants dédiés à cette étrange statuette janus sont destinés à écarter toute intervention pernicieuse des esprits de la nature *mizimu* qui pourrait contrecarrer l'action des ancêtres.

Les Hemba ont en somme piégé dans cet objet, symbole d'un redoutable dérèglement de la fécondité (la naissance de jumeaux siamois), les dangers qui pouvaient potentiellement affecter le monde des humains, permettant ainsi de libérer les pouvoirs bienveillants des ancêtres incarnés par les figures *singiti*.

En dédoublant ainsi au sein du culte des ancêtres les fonctions respectives des *singiti* et du *kabeja makua*, tout se passe comme si le système de pensée hemba faisait la distinction entre ce qui est du ressort de la magie et ce qui appartient à la religion, dans le sens anthropologique que Luc de Heusch donne à cette distinction, à savoir que «la structure de subordination est une dimension fondamentale de tout ensemble magico-religieux» et que la position hiérarchique de l'homme s'inverse en passant d'un rite de type magique à un autre d'ordre religieux.¹¹ Le premier intime l'ordre à des entités surnaturelles de se conformer aux exigences des hommes, le second demande ou implore à d'autres entités (généralement les ancêtres) d'exaucer sa prière. C'est au redoutable *kabeja makua* que le chef de famille intimait l'ordre de contrecarrer les actions maléfiques des esprits *mizimu*, mais ce sont ses ancêtres bienveillants, incarnés par les *singiti*, qu'il suppliait d'exaucer ses vœux. C'est donc par deux moyens différents mais concomitants, d'une part l'injonction par le sacrifice et d'autre part la prière par l'offrande, que les Hemba cherchaient jadis à atteindre une même fin, la prospérité et le bonheur.

Que les charges magiques et les sacrifices soient réservés à la statuette en janus *kabeja makua*, explique sans doute qu'aucun réceptacle de charmes ne vient troubler les courbes pures d'une figure *lusingiti*. Même si des libations et des offrandes lui étaient destinées, sa patine est vraisemblablement davantage le résultat d'un traitement du type que l'ensemble des sculpteurs et ritualistes de cette région réservaient à leurs figures d'ancêtres. François

9 Notons le choix du terme «offrande», et non «sacrifice», nous y reviendrons.

10 de Grunne 2012.

11 de Heusch 1971, *Pourquoi l'épouser ?*, chap. «Pour une approche structuraliste de la pensée magico-religieuse bantoue», pp. 170-188.

Neyt et Louis de Strycker évoquent un traitement à base de terre de rivière, de racines, d'huile de palme, de farine de manioc et de sang de poulet.¹² Pol Gossiaux, évoquant la statuaire des Bembe mais aussi des Buyu et des Hemba, décrit en détail la fabrication des patines. Pigments, cires et huiles étaient à la base des laques destinées aux feuillets dont on recouvrait les sculptures, généralement en plusieurs couches, et qui conférait à chaque œuvre la patine et la couleur désirées. On ajoutait à ces mélanges des ingrédients siccatisifs et des charmes végétaux et minéraux, leur procurant une résistance accrue aux intempéries et aux insectes. Le tout était destiné à rendre les statues « plus fortes et plus vivantes. »¹³

Aussi bien les *singiti* que les *kabeja makua*, ou encore le masque-singe *so'o* et les poteaux céphalomorphes *lagala*, sont des sculptures hemba qui, selon Blakely et Blakely, appartiennent à la catégorie des *miisi* (sg. *mwisi*), c'est-à-dire des « objets investis par un esprit » (spirit-invested objects);¹⁴ beaucoup d'entre eux sont « investis par un *chuuli*, l'essence ou l'âme d'un ancêtre particulier, et dont ils portent le nom. »¹⁵

Les statues d'ancêtres *singiti* ne sont donc pas les seuls objets à incarner des esprits de défunt nommés, mais elles sont sans doute les seules à représenter ces importants aînés et chefs de lignages qui ont le pouvoir d'orienter le destin de leurs descendants et dont les Hemba attendent bienfaits et protection.

UN CERTAIN GESTE, UN CERTAIN REGARD

L'immense majorité des figures hemba posent les mains sur le bas-ventre, de part et d'autre du nombril. Parmi les cent vingt et une statues publiées par François Neyt, seules quatre statues, toutes du style Niembo de la Luika, se distinguent par une autre gestuelle:¹⁶ l'ancêtre a bien les deux avant-bras dirigés vers le nombril, mais ses mains s'en écartent. Pour trois d'entre elles, dont le remarquable exemplaire présenté ici, les paumes sont tournées à 45 ° vers le haut, tandis que la quatrième dirige les paumes de ses mains complètement vers le ciel.

François Neyt suggère qu'il s'agit d'un « geste d'offrande ou de bienveillance. »¹⁷ Par ailleurs, un autre auteur, Alan Roberts, postule que la position la plus fréquente, c'est-à-dire les mains posées sur le bas-ventre et qui pointent vers le nombril « soulignent la descendance au travers de la lignée des femmes (*matriline*). »¹⁸

Outre que les Hemba sont bilinéaires, avec une tendance majoritaire vers la patrilinéarité, je crois qu'il s'agit là de variantes gestuelles appartenant à un langage iconographique plus complexe, mais dont malheureusement nous ne possédons pas la clé. Les mains écartées du ventre et levées vers le haut appartiennent très certainement au répertoire des sculpteurs hemba, mais ce geste est si rarement sculpté qu'il ne peut que traduire le statut exceptionnel du défunt représenté, rappeler un événement inhabituel de sa vie, ou tout autre élément narratif remarquable.

12 Neyt et de Strycker 1974, pp. 15-16, cité par LaGamma 2011, p. 230.

13 Gossiaux a décrit en détail ces traitements pour les statues bembe, figures d'ancêtres dont les sculpteurs pouvaient être aussi buyu, voire bangu-bangu ou hemba (2016, pp. 230-236 et 94 ; Baeke 2017, pp. 79-82).

14 Blakely and Blakely 1987, p. 85, note 2 et 1994, p. 407.

15 Ma traduction de " invested with the "soul-essence" (*chuuli*) of a particular ancestor and bear his or her name." (Blakely and Blakely 1987, p. 85, note 2).

16 Si l'on excepte la dizaine de figures qui, assises ou debout, tiennent dans leurs mains des emblèmes de pouvoir (Neyt 1977).

17 Neyt 1977, p. 440.

18 Roberts 1996, p. 216.

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 qui de surcroît désire engager le dialogue. La bouche close, les sourcils non levés et les lèvres dissimulant bien les dents est la règle générale, en dehors de la prise de parole ; et même en ce cas, la bouche se doit de ne pas s'ouvrir trop fort, sous peine de paraître effrayante, bestiale, grotesque, inappropriée.¹⁹

Par ailleurs, le sens de la vue, le regard, prime tous les autres sens. La norme de conduite, lorsqu'on communique avec quelqu'un au sens large du terme, est de regarder (*to gaze*) longuement son interlocuteur, sans ciller, avec calme et sans hâte ; éviter quelqu'un du regard ou ne lui accorder qu'un rapide coup d'œil, voire détourner trop vite les yeux, sont des attitudes grossières et peuvent être considérées comme des affronts ou des insultes. Au sommet de la perception visuelle se situe le verbe *úbatízha* qui signifie « regarder quelqu'un ou quelque chose jusqu'à en acquérir une profonde connaissance » ; cette manière de regarder s'assimile à une « contemplation pleine de dignité » (*dignified contemplation*) ;²⁰ Alisa LaGamma associe à juste titre le verbe *úbatízha* avec la sérénité, la tranquille assurance, ou encore la dignité contenue que les sculpteurs hemba (*noongoo*) ont voulu conférer aux figures d'ancêtres.²¹

Ce qu'exprime avant tout une figure *lusingiti*, c'est le « regard » omniscient qu'elle darde sur le monde de ses descendants. Cet aïeul voit tout, comprend tout ; il est Le Regard par excellence.

Mais est-il pour autant regardé ?

Il semble que non car ces figures reposaient immuablement dans un petit sanctuaire érigé devant la résidence du chef. Alisa LaGamma, se référant à Louis de Strycker, relève que le lieu où elles étaient gardées n'était pas secret, mais que les statues n'en sortaient qu'en de très rares occasions rituelles ; et citant de Strycker, elle ajoute : « Dans ce sombre décor, placées à l'arrière de cet obscur intérieur, reposaient les ancêtres fondateurs du clan, sereins et tranquilles. »²²

Les Hemba, qui accordent une priorité absolue au sens de la vue et dont le code de conduite habituel est de s'entrer regarder attentivement dans la vie quotidienne, n'éprouvent cependant pas la nécessité de croiser sans cesse les yeux de leurs ancêtres. Une inversion symbolique des codes du regard se dessine donc lors de la communication des vivants avec les défunt, incarnés par de hiératiques statues d'ancêtres. La figure d'aïeul qui nous préoccupe ici a les yeux ouverts, mais d'autres ont les yeux fermés ou mi-clos.²³ Qu'importe sans doute, puisque ces défunt, engagés dans un éternel dialogue intérieur, « lisent » le monde des vivants en baignant dans l'obscurité d'un sanctuaire et n'ont nul besoin d'accrocher leur regard pour les scruter et les comprendre.

Quant à la fascinante beauté que le sculpteur a conféré à cette âme défunte, ne constitue-t-elle pas, dans le sens philosophique de l'expression, « une finalité sans fin », un aboutissement absolu ? La perfection ne doit pas être montrée ou vue pour exister, elle Est.

19 Blakely & Blakely 1994, P. L'archétype de cette bestialité excessive étant la bouche grande ouverte des masques simiesques *so'o* qui durant les rites de clôture des funérailles jouent un rôle important, précisément lorsque l'esprit du défunt s'apprête à rejoindre le monde des esprits, *kukesi*. De par ses caractéristiques formelles, l'animal qu'il représente, un chimpanzé, et la violence de sa danse durant laquelle il poursuit l'assistance, ce masque symbolise le monde de la forêt dangereuse et incontrôlable. Lors de la fin du rituel, le danseur s'apaise et se socialise (Blakely & Blakely 1987). Son rôle au sein des rites funéraires reste encore en grande partie à élucider, mais il pourrait être le symbole du combat que doit livrer l'esprit du défunt contre les forces incontrôlables de la nature durant cette période liminaire dangereuse qui précède son entrée au sein du monde des ancêtres.

20 Blakely & Blakely 1987, pp. 31-32 ; Blakely 1981, pp. 6-7.

21 LaGamma 2011, p. 230.

22 LaGamma 2011, p. 266, évoquant de Strycker (1974-75, p. 124).

23 Sur l'ensemble des figures hemba publiées par Neyt, il nous a semblé que soixante-deux d'entre elles ont les yeux ouverts, trente-deux les ont mi-clos et vingt-sept ont les paupières fermées.

HEMBA SO LONG A GAZE

Dr. Viviane Baeke

This superb *lusingiti* (pl. *singiti*) figure was sculpted in the 19th century to embody a specific deceased person. His name, now forgotten, was once invoked along with those of his peers with whom he formed a lineage of ancestors from a same clan.

Large figures such as this one are rare in African art.

Moreover, many full figures, both large and small, have often been labeled as “ancestor figures,” when very few of them actually deserve this appellation. An anthropological analysis of the statuary of the Democratic Republic of Congo shows that real representations of ancestors - those that are at the heart of a cult dedicated to the ancestors of a family, a lineage or a clan - are rare and are known only within a limited cultural area, between the Lualaba River and Lake Tanganyika, which the Hemba, but also the Holoholo, the Tabwa, the Buyu and the Bembe inhabit. And it is undoubtedly the ancestor figures of the Hemba and the Buyu that constitute the best paradigms. *Singiti* effigies such as this one were once at the center of a cult dedicated to the ancestors they incarnated. And the importance of this cult was such that even today, funerals, the lifting of mourning and ritual communication with the deceased constitute the essential religious framework of Hemba society.

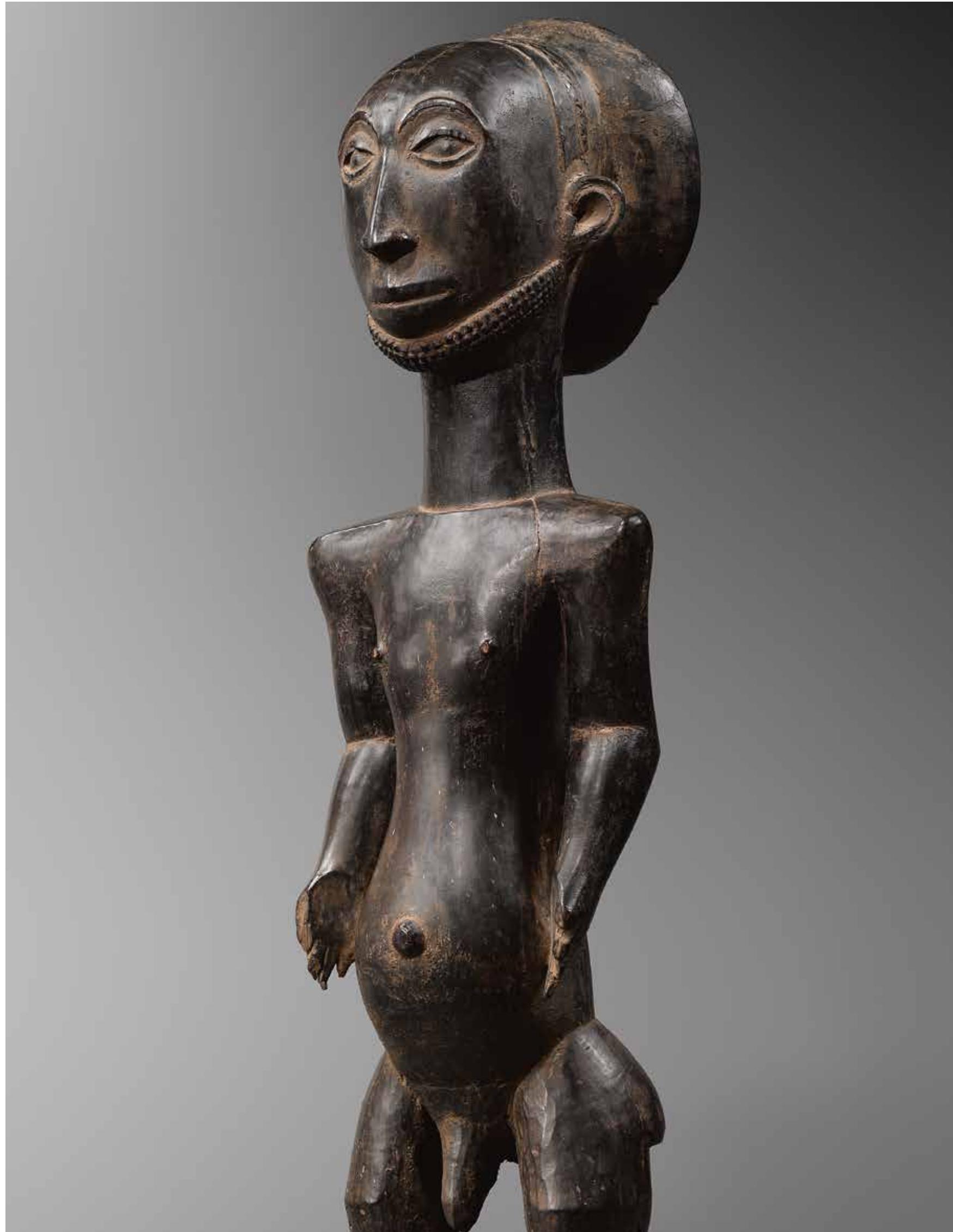
We can ask ourselves why the ancestor figures of the Hemba are exclusively male, while their system of filiation, which is primarily patrilineal in certain groups, nevertheless accords great importance to matrilineal descent in many other groups, to an extent that makes it possible to speak of a bilinear system. In addition, many aesthetic influences crossed and spread beyond the Lualaba River, which separated the Luba kingdom from that of the Hemba¹ in the 19th century. The *kaposhi* cross-shaped coiffure that adorns this Hemba figure is an example of this. Widely represented in Luba art, most of the statues of male Hemba ancestors are also rendered wearing their hair this way.² The meaning here was the same for both groups: it was under these crossing braids that the chiefs, during migrations, carefully kept the seeds that would be sown in the fields of their new territory.

Notwithstanding these reciprocal influences, Luba art only features female figures, for reasons I have discussed in detail elsewhere,³ whereas the ancestral Hemba figures are all male.

1 Some groups along the periphery of Luba influence were called Luba-Hemba, further blurring the lines (de Strycker 1974-1975).

2 82 of the 120 ancestor figures that Neyt published are wearing one variant or another of this coiffure (Neyt 1977). One could cite the *kipoha* seats as additional evidence of influence.

3 Baeke 2017, pp. 45-70.



Let us try to understand.

The Hemba are organized in clans and autonomous lineages that form cultural groupings (Niembo, Mambwe, Yambula, Muhona, etc.) which some authors have called chefferies or chiefdoms, even though no centralized authority really unified them. Like their Songye neighbors, the Hemba eschewed the system of centralized royal power. What prevailed instead were kinship groups, lineages and clans. In a socio-political form of organization of this kind,⁴ an elder of a lineage does not so much seek to assert his status or hierarchical rank (which is, after all, identical to that of his peers in other clans), as to justify his right to exploit and occupy a territory in relation to these other clans.

It is in this area of the legitimization of the occupation of territory that funerary art has played a most compelling role. Where it once rested in the shadows of a shrine erected near the house of the head of the family, a line of wooden ancestors established a group's genealogical depth, legitimized its right to the land it occupied, and attested to the fact that the deceased figures embodied had been its first occupants. Each head of a Hemba lineage thus held a series of ancestral *singiti* figures related by known ties of filiation, and each of those figures bore the name of a specific ancestor. Whether the transmission of property and titles proceeded along matrilineal or patrilineal lines, the most important markers that legitimized and attested to a community's belonging to a territory were the chiefs who succeeded one another there. Those chiefs were always male and the statues that symbolized them were fashioned in their image.

In the course of his fieldwork, François Neyt discovered that among the Muhona ya Kadishia, in Nongé, a *muvela* tree (*Chlorofora excelsa*) grows in the center of the chief's household and symbolizes the presence of the ancestors in the community.⁵ According to Alisa LaGamma, the *singiti* ancestor figures were carved using the wood of this same tree.⁶ In fact, only one of the two *singiti* in the Tervuren Museum, from the Mahundu region (inv. EO.1992.28.1), was carved from this species.⁷ An analysis of the wood of all of the known *singiti* would certainly be enlightening.

Most of the time, Hemba artists worked from a model, an existing statue or a living person, with the family offering "one of its members who most resembles the deceased person they wish to honor."⁸

BETWEEN MAGIC AND RELIGION: THE DUAL NATURE OF THE CULT OF THE HEMBA ANCESTORS

The hieratic Hemba figures were obviously more than just works that symbolized proof of a past history; they were at the heart of a very important ancestor cult, and part of a religious configuration that was totally different from that of the Luba.

The deceased that these generally benevolent figures incarnate, were expected to pass on their powers to their descendants, to keep game abundant and people healthy, and to ensure the fertility of the women as well as that of the fields.

To help make this happen, the heads of the families, privileged intermediaries between the dead and the living, maintained a continuous relationship with their ancestors that included verbal requests, prayers and exhortations, all accompanied by libations of palm wine and offerings of animals.⁹

4 As well as in this entire eastern region of northern Katanga and southern Maniema, which the Hemba inhabit, along with the Buyu and the Bembe.

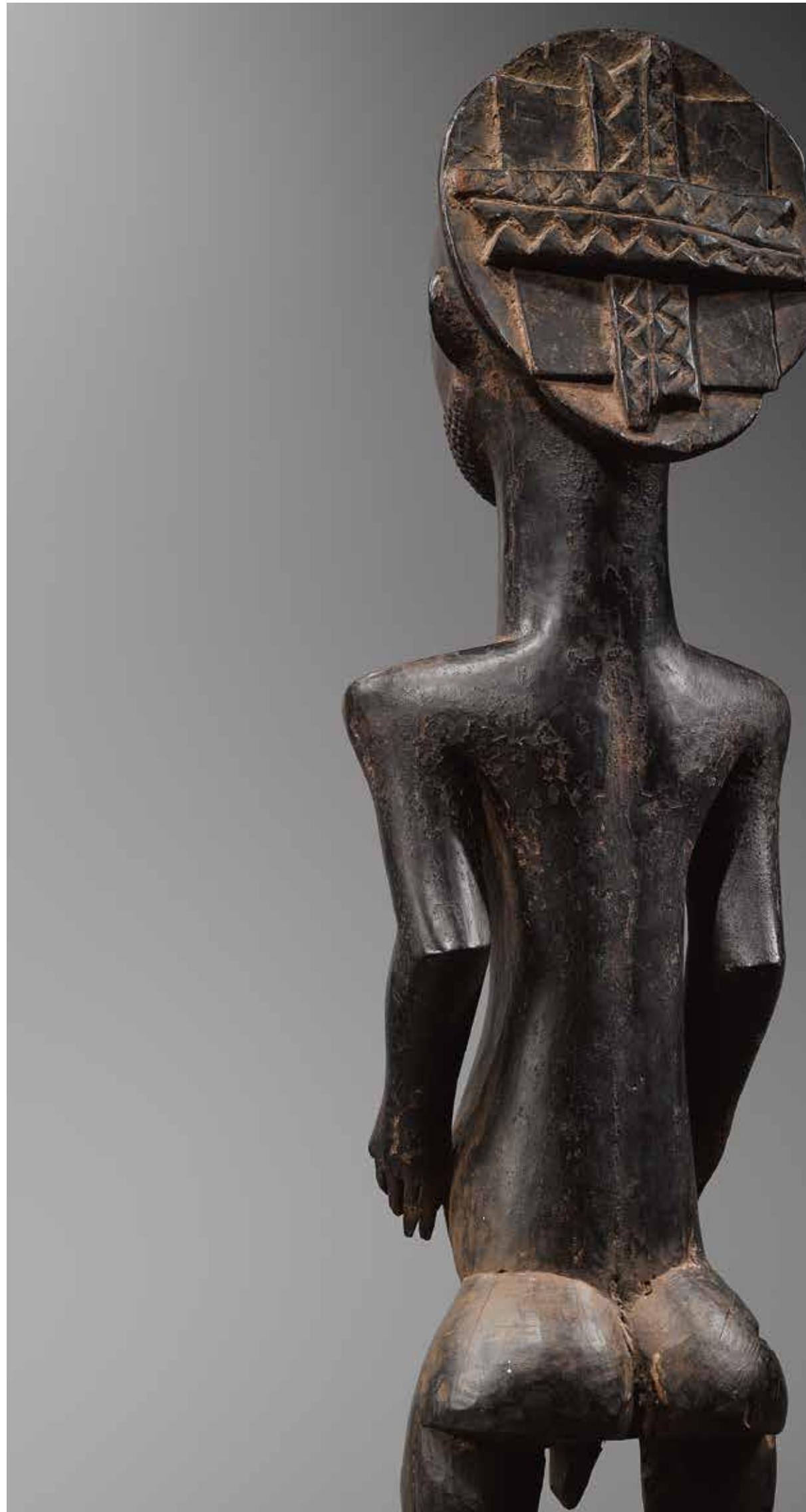
5 Neyt 1977: 482, fig. 78.

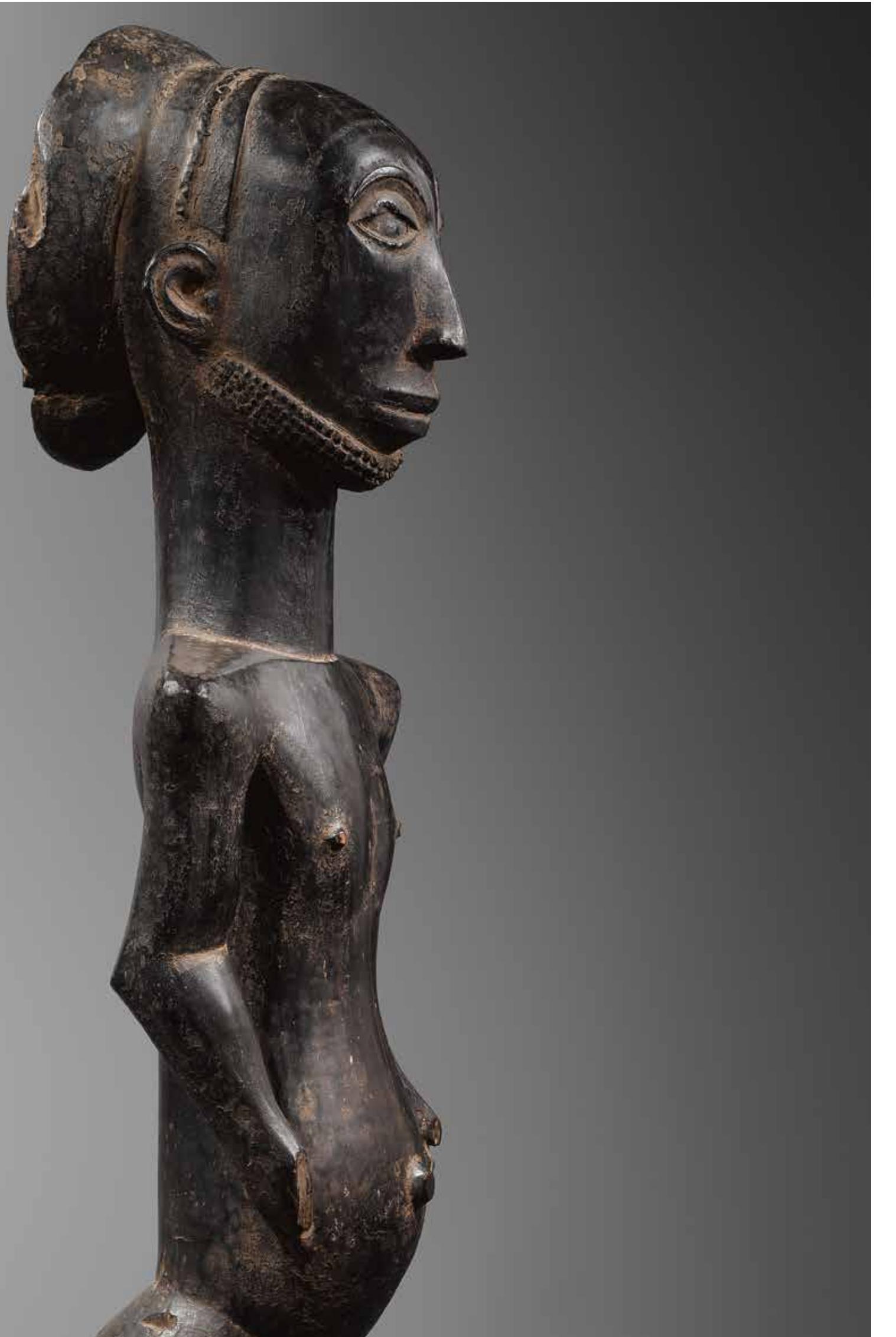
6 LaGamma 2011: 228.

7 Trésors d'Afrique: Musée de Tervuren 1995, p. 368.

8 Neyt and de Strycker 1975, p. 14.

9 Note the use of the term "offering" rather than "sacrifice" - we will revisit this.





However, in order for the requests addressed to the ancestors embodied by these statues to be fulfilled, the Hemba also called upon another type of sculpture, the *kabeja makua*.¹⁰ Composed of two Janus-like figures that symbolize the birth of monstrous mythical twins joined at the back and of opposite sex, this frightening figure is handled with caution and is subject to numerous prohibitions. Women and children are not allowed to approach it. And this figure, unlike the ancestral *singiti* figures, has a receptacle on top of its two janus heads intended for the reception of powerful charms and sacrificial blood. The purpose of the bloody rituals dedicated to this strange Janus statuette was to ward off any pernicious intervention by the *mizimu* nature spirits that might interfere with the actions of the ancestors.

In short, the Hemba trapped in this object, which symbolizes a terrible disruption of fertility (the birth of Siamese twins), the dangers that could potentially affect the human world, thus enabling the release of the benevolent powers of the ancestors embodied by the *singiti* figures.

By splitting the respective functions of the *singiti* and the *kabeja makua* within the cult of the ancestors in this way, it is as if the Hemba system of thought made a distinction between what belongs to the realm of magic and what belongs to that of religion, in the anthropological sense that Luc de Heusch gives to this distinction, namely that “the structure of subordination is a fundamental dimension of any magic-religious ensemble” and that the hierarchical position of man is reversed by passing from a rite of the magical type to another of religious order.¹¹ The first commands supernatural entities to comply with the requirements of men, while the second asks or implores other entities (generally the ancestors) to answer their prayers. The head of the family would order the dreaded *kabeja makua* to thwart the evil actions of the *mizimu* spirits, but it was his benevolent ancestors, embodied by the *singiti*, whom he would beg to grant his wishes. It is thus by two different but concomitant means, on the one hand the injunction by sacrifice and on the other hand the prayer by offering, that the Hemba sought to reach the same goal of prosperity and happiness in former times.

That magical charges and sacrifices were used only in connection with the janus *kabeja makua* statuettes probably explains why no receptacle for charms disturbs the pure lines of a *lusingiti* figure. Although libations and offerings were intended for it, its patina is probably more the result of a treatment of the type that all the sculptors and ritualists of this region reserved for their ancestor figures. François Neyt and Louis de Strycker mention a treatment mixture made up of river soil, roots, palm oil, cassava flour and chicken blood.¹² Pol Gossiaux, in his discussion of the statuary of the Bembe, but also that of the Buyu and Hemba, describes the manufacture of patinas in detail. Pigments, waxes and oils were the ingredients in the lacquers used to cover the sculptures, generally in several layers, and gave each work the desired patina and color. Drying ingredients and vegetable and mineral charms were added to these mixtures, and helped bolster their resistance to weather and insects. The purpose of these actions was to make the statues “stronger and more alive.”¹³

Both the *singiti* and the *kabeja makua*, as well as the so’o monkey mask and *lagala* cephalomorphic poles, are Hemba sculptures that Blakely and Blakely define as belonging to the category of *miisi* (sg. *mwisi*), or “spirit-invested objects”.¹⁴ Many of them are “invested

10 de Grunne 2012.

11 de Heusch 1971, *Pourquoi l'épouser?*, chapter *Pour une approche structuraliste de la pensée magico-religieuse bantoue* , pp. 170-188.

12 Neyt and de Strycker 1974, pp. 15-16, quoted by LaGamma 2011, p. 230.

13 Gossiaux described these treatments in detail for Bembe ancestor figures, whose sculptors could also be Buyu, or even Banga-bangu or Hemba (2016, pp. 230-236 et 94; Baeke 2017, pp. 79-82).

14 Blakely and Blakely 1987, p. 85, note 2 and 1994, p. 407.

with the ‘soul-essence’ (*chuuli*) of a particular ancestor, and bear his or her name”.¹⁵

The *singiti* ancestor figures are thus not the only objects that embody the spirits of identified deceased individuals, but they are probably the only ones that represent the important elders and lineage leaders who have the power to influence the destiny of their descendants and from whom the Hemba expect benefits and protection.

A CERTAIN GESTURE, A CERTAIN GAZE

The vast majority of Hemba figures are rendered with hands on the lower abdomen, on either side of the navel. Among the one hundred and twenty-one statues published by François Neyt, only four statues, all in the Niembo or the Luika style, strike a different pose:¹⁶ the ancestor has both forearms directed towards the navel, but the hands are moved away from it. Three of them, including the remarkable example presented here, have the palms of their hands turned upwards at forty-five degree angle, while the fourth directs its palms towards the sky completely.

François Neyt suggests that this is a “gesture of offering or benevolence.”¹⁷ On the other hand, another author, Allen Roberts, postulates that the most frequently seen position, that of the hands placed on the lower abdomen and pointing to the navel, “emphasizes descent through the matriline”.¹⁸

Separately from the fact that the Hemba are bilinear, with a majority tending towards patrilineality, I believe that these gestural variants are part of a more complex iconographic language to which we unfortunately do not possess the key. The pose of the hands spread from the belly and raised upwards certainly is included in the Hemba sculptors’ repertoire, but the gesture is so rarely seen that one surmises that it can only be indicative of some exceptional status of the deceased represented, or recall an unusual event in his life, or some other noteworthy and unusual narrative element.

The Hemba affirm that the face of an ancestor statue should ideally express the features of a polite, refined, respectful, courteous, attentive person, who is moreover eager to engage in dialogue. A closed mouth, unraised eyebrows and lips concealing the teeth are the general rule, except when speaking, and even then, the mouth must not be opened too wide, lest it appear frightening, bestial, grotesque, and inappropriate.¹⁹

Moreover, the sense of sight, the look and the gaze, has primacy over all of the other senses. Normal conduct, when communicating with someone in the broadest sense of the word, is to gaze long and hard at the other person, calmly and unhurriedly, and without blinking. To avoid looking at someone, or to give them only a quick glance, or even to look away too quickly, are rude behaviors and may be considered affronts or insults. The verb *úbatízha* describes the pinnacle of visual perception and means “to look at someone or something until a deep knowledge of it has been obtained”. This way of looking represents a

kind of “dignified contemplation”,²⁰ and Alisa LaGamma rightly associates the verb *úbatízha* with the serenity, the quiet assurance, and the contained dignity that Hemba carvers (*noongoo*) wanted to impart to their ancestor figures.²¹

What a *lusingiti* figure expresses above all is the omniscient “gaze” that it casts on the world of its descendants. This ancestor sees and understands everything. He is the quintessence of “The Gaze”.

But on the other hand, is he looked at?

Evidently not – because these figures remained immutably in a small shrine erected in front of the chief’s residence. Alisa LaGamma, referring to Louis de Strycker, notes that the place where they were kept was not secret, but that the statues were taken out only on very rare ritual occasions. Quoting de Strycker, she adds: “In this somber setting, placed in the back of the dark interior, the tranquil, meditative founding chiefs of the clan lived on.”²²

The Hemba, who, as has been noted above, give absolute priority to the sense of sight and visual experience, and whose usual code of conduct prescribes looking closely at each other in daily life, do not however feel the need to be constantly trading gazes with their ancestors. A symbolic inversion of the codes of looking thus exists where the communication of the living with the deceased, embodied by hieratic statues of ancestors, is concerned. The ancestor figure we are examining here has his eyes open, but other examples have their eyes closed or half-closed.²³ That is undoubtedly of no consequence since these deceased, engaged in an eternal inner dialogue, “read” the world of the living as they bathe in the darkness of their sanctuary and have no need to exchange glances with them in order to be able to scrutinize and understand them.

As for the compelling beauty that the sculptor has imparted to this departed soul, does it not constitute, in the philosophical sense of the expression, “a finality without end”, a truly absolute achievement? Perfection does not have to be shown or seen in order to exist – it simply IS.

15 Blakely and Blakely 1987, p. 85, note 2.

16 With the exception of the ten or so seated or standing figures that are rendered holding emblems of power in their hands (Neyt 1977).

17 Neyt 1977, p. 440.

18 Roberts 1996, p. 216.

19 Blakely & Blakely 1994. The archetype of this excessive bestiality is the wide-open mouth of the so’o simian masks that play an important role in the closing rites of funerals, precisely when the spirit of the deceased is about to join the *kukesi* spirit world. Because of its formal characteristics, the animal it represents, the chimpanzee, and the violence of its dance in the course of which it chases the audience, this mask symbolizes the dangerous and uncontrollable forest world. At the end of the ritual, the dancer calms down and socializes (Blakely & Blakely 1987). Its role in the funeral rites remains unclear, but it may symbolize the struggle of the deceased’s spirit against the uncontrollable forces of nature during the dangerous early period that precedes its entry into the world of the ancestors.

20 Blakely & Blakely 1987, pp. 31-32; Blakely 1981, pp. 6-7.

21 LaGamma 2011, p. 230.

22 LaGamma 2011, p. 266, evoking de Strycker (1974-75, p. 124).

23 In the group of Hemba figures published by Neyt, we counted 62 with open eyes, 32 with eyes half-shut, and 27 with their eyelids closed.



Bibliographie / Bibliography

- Baeke, Viviane 2017. *Figures de pouvoir, figures de mémoire*, in Schoffel, Serge (ed.), *Finalité sans fin (Finality Without End)*, catalog for the eponymous exhibition, Serge Schoffel-Bruneaf, Brussels, 133 p.
- Blakely, Thomas D., 1981. *To gaze or not to gaze: Visual Communication in Eastern Zaïre*, Sociolinguistic Working Papers, 87, Austin, Texas, USA.
- Blakely, Thomas D. and Blakely, Pamela A. R., 1987. *So'o Masks and Hemba Funerary Festival*, African Arts, vol. XXI, n°1 (November), pp. 30-37 and 84-86.
- Blakely, Thomas D. and Blakely, Pamela A. R., 1994. *Ancestors, "Wiitchcraft", and Foregrounding the Poetic: Men's oratory and Women'Songs-Dances in Hemba Funerary Performances*, in (eds.) Blakely, Thomas, van Beek, Walter and Thomson, Dennis, *Religion in Africa. Experience and Expression*, James Currey, London; Heinemann, Portsmouth, NH, pp. 398-442.
- de Grunne, Bernard, 2012. *Kabeja. La redoutable statuaire des Hemba*, Bernard de Grunne, Brussels, Belgium.
- de Heusch, Luc, 1971. *Pourquoi l'épouser*, Gallimard, Paris, 336 p.
- de Strycker, Louis, 1974-75, *La statuaire hemba du culte des ancêtres: Eléments de différenciation des Hemba par rapport aux Luba et Luba-Hemba*, mémoire de licence, Institut International de Catéchèse et de Pastorale de Bruxelles, affiliated with the Université Catholique de Louvain.
- Gossiaux, Pol Pierre, 2016. *Babembe. L'art funéraire*, Editions Anthroposys, Liège, 281 p.
- LaGamma, Alisa, 2011. *Heroic Africans. Legendary Leaders, Iconic Sculptures*, chap. 6 *Sublime Chiefs and the persistence of Memory: The Hemba*, The Metropolitan Museum of Art, New York, pp. 225-270.
- Neyt, François and de Strycker, Louis, *Approche des arts Hemba*, Arts d'Afrique noire, 1975, 63 p.
- Neyt, François, *La Grande Statuaire hemba du Zaïre*, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 1977, 520 p.
- Nooter Roberts, Mary and Roberts, Allen F. (eds), 1996. *Memory. Luba Art and the making of History*, The Museum for African Art, New York.
- Roberts, Allen, 1996. *Peripheral Visions* in Nooter Roberts, Mary and Roberts, Allen F. (eds), *Memory. Luba Art and the making of History*, The Museum for African Art, New York, pp. 211-243.
- Schoffel, Serge (ed.), 2017. *Finalité sans Fin*, catalog for the eponymous exhibition, June 6th through 11th 2017, curator Serge Schoffel, Bruneaf, Brussels, 133 p.

Sources non publiées / Unpublished Sources

Archives iconographiques du Service Patrimoine, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Belgium.



LES DEUX VISAGES DE L'ART BÉTÉ / THE TWO FACES OF BETE ART

Nous présentons ici deux « visages », deux styles opposés de l'art bété, si distincts que cela en est déroutant. Le premier est Gouro-Bété, c'est à dire Bété de l'aire de Gagnoa au sud-est, avoisinant les Gouro. Le second est issu de l'aire de Daloa, à l'ouest, proche des Wé. Les masques de ce style sont encore souvent attribués à tort à ces derniers.

L'ethnologue Franco-Tchèque Bohumil Holas, qui fut le conservateur du Musée d'Abidjan au cours des années 1960-70, considérait l'usage du masque par les Bété comme un emprunt à leurs voisins car d'autres Bété, comme ceux de l'aire d'Issia, se limitaient à l'usage de peintures corporelles et d'ornements de plumes pendant leurs cérémonies. (Cf. Bohumil Holas, *L'image du monde Bété*, 1968, p. 120).

Le corpus des masques bété est beaucoup plus réduit que celui de leurs voisins, et pour ce qui concerne spécifiquement les « Gouro-Bété », il ne doit comporter que quelques dizaines de pièces. Le nombre d'œuvres est donc bien plus réduit chez les Bété que chez leurs voisins mais le pourcentage de pièces qualitatives y est très supérieur. Ces œuvres, plus rares, s'imposent par leur force, leur gravité et leur concision, et se distinguent face à la joliesse à l'est et à la rusticité à l'ouest.

We are presenting two ‘faces’ here – two opposite styles of Bete art – that are so distinct from one another that it becomes frankly confusing. The first is Gouro-Bete, which is to say Bete from the Gagnoa area in the southeast, close to the Gouro. The second is from the Daloa area, to the west, and close to the Wé. Masks of the latter style are still often erroneously attributed to the Wé.

Franco-Czech ethnologist Bohumil Holas, who was the curator of the Abidjan Museum in the 1960s and 70s, considered the use of the mask by the Bete a borrowing from their neighbors because other Bete groups, such as those of the Issia area, limited themselves to the use of body paint and feather ornaments in their ceremonies. (Cf. Bohumil Holas, *L'image du monde Bété*, 1968, p. 120).

The corpus of Bete masks is much smaller than that of their neighbors, and where the “Gouro-Bete” corpus is concerned specifically, there are in fact probably only a few dozen pieces. The number of works is therefore much more limited among the Bete than among their neighbors, but the percentage of high-quality pieces is much higher. These works are rarer, and impress with their strength, their gravitas and their concision. Their appearance contrasts with the prettiness of the examples from the area east of where they are produced and with the rustic character of those made to the west.

Masque gyé

Gouro-Bété
Côte d'Ivoire
XIX^{ème} siècle
Bois
H. 43 cm ; 20,50 cm ; 14 cm

Provenance:
- Collection Pierre (1900-1993)
et Claude (1929-2018) Vérité, Paris

Vente publique:
- Enchères Rive Gauche,
Hôtel Drouot, Paris,
Arts Primitifs. Collection Vérité,
17-18 juin 2006, n° 125

Gyé mask

Guro-Bete
Ivory Coast
19th century
Wood
H. 43 cm; 20.50 cm; 14 cm

Provenance:
- Collection Pierre (1900-1993)
and Claude (1929-2018) Vérité, Paris

Auction:
- Enchères Rive Gauche,
Hôtel Drouot, Paris,
Arts Primitifs. Collection Vérité,
June 17-18, 2006, lot 125

pp. 30-31 ▼

Masque gnomgbo

Bété, Côte d'Ivoire
XIX^{ème} siècle
Bois, pigments, clous de tapissier, fer
H. 27,5 cm ; l. 15,5 cm

Provenance:
- Mariette Henau-Van de Velde,
Anvers, Belgique

Gnomgbo mask

Bete, Ivory Coast
19th century
Wood, pigments, upholstery nails, iron
H. 27.5 cm; W. 15.5 cm

Provenance:
- Mariette Henau-Van de Velde,
Antwerpen, Belgium





Figure de reliquaire féminine, éyéma-o-byéri

Fang, groupe Okak
Guinée Equatoriale, Rio Muni / Nord du Gabon
XVIII^{ème} - début du XIX^{ème} siècle
[Datée entre 1718 et 1886,
test C14 142978C-1 par Re.S.Artes]
[Scanner par Scantix, Dr. Marc Ghysels,
Bruxelles, ref. 160615-1, 15 juin 2016]
Bois, clous de tapissier en alliage de cuivre
H. 38,5 cm

Provenances:
- Collectée au Gabon en 1965
par Guy Montbarbon
(cf. catalogue Picard 1991, p. 162)
- Roger Budin, Genève, circa 1970

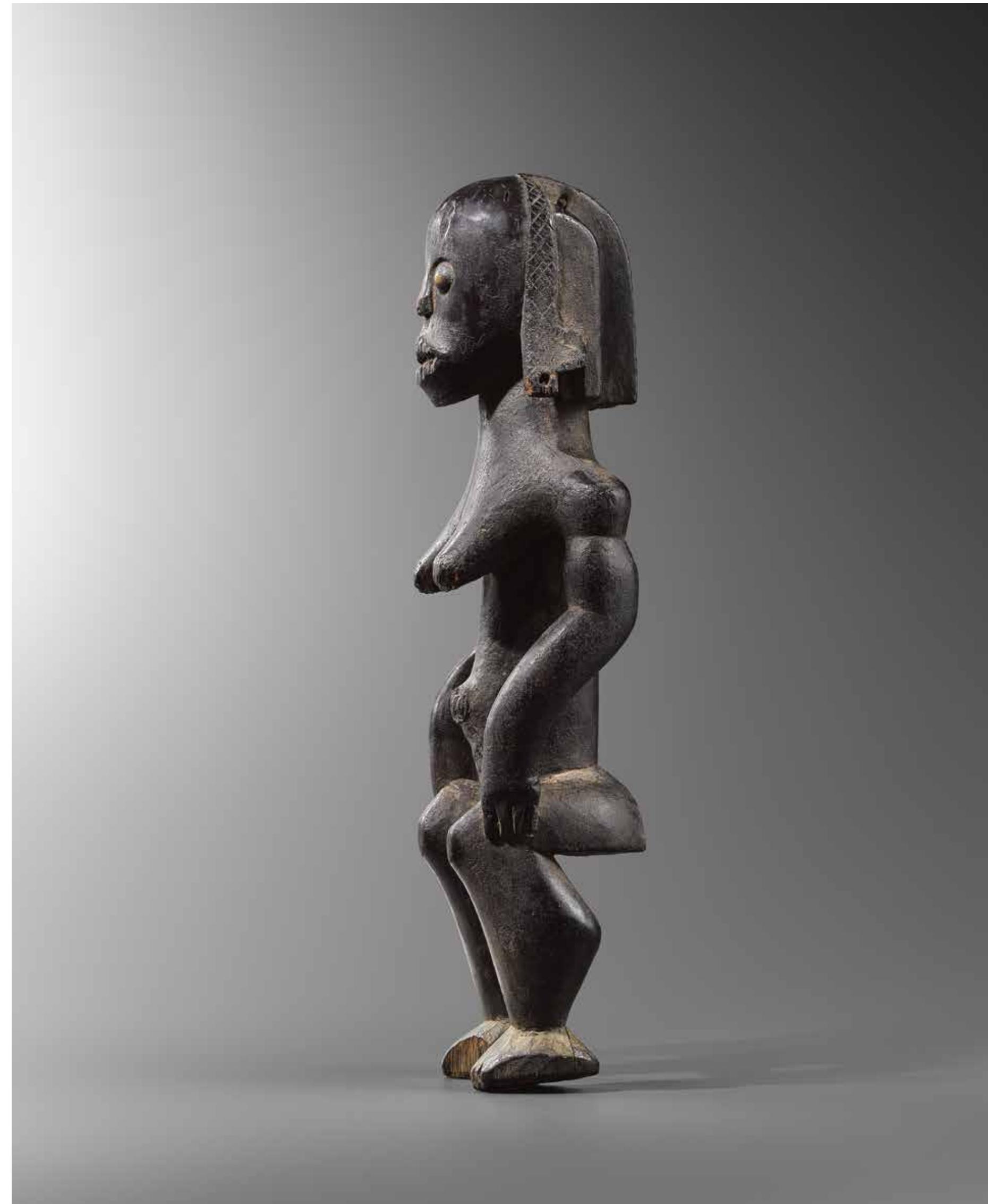
Ventes publiques:
- Vente Picard, Paris, *Collection Roger Budin*,
6 octobre 1991, n°255
- Sotheby's, New York, 15 mai 2003, n° 52
- Christie's, Paris, 29 juin 2020, n°53

Female reliquary figure, éyéma-o-byéri

Fang, Okak group
Equatorial Guinea, Rio Muni / Northern Gabon
18th - early 19th century
[Dated between 1718 and 1886,
C14 test 142978C-1 by Re.S.Artes]
[Scanned by Scantix, Dr. Marc Ghysels,
Brussels, ref. 160615-1, June 15th 2016]
Wood, copper alloy upholstery nails
H. 38.5 cm

Provenances:
- Collected in Gabon in 1965
by Guy Montbarbon
(cf. catalogue Picard 1991, p. 162)
- Roger Budin, Geneva, circa 1970

Auctions:
- Picard Auction, Paris, *Collection Roger Budin*,
October 6th, 1991, lot 255
- Sotheby's, New York, May 15th, 2003, lot 52
- Christie's, Paris, June 29th, 2020, lot 53





Ornement de bras

Kikuyu
Kenya
XVIII^{ème} - XIX^{ème} siècle
[Test C14 0122-OA-99R-1 par CIRAM]
Ivoire
H. 10,6 cm ; L. 16,3 cm

Armlet

Kikuyu
Kenya
18th - 19th century
[C14 test 0122-OA-99R-1 by CIRAM]
Ivory
H. 10.6 cm; W. 16.3 cm





Oshe Shango

Yoruba
Nigéria
XIX^{ème} siècle
Bois, verroterie, camwood
H. 55 cm

Provenances:

- Acquis au Nigéria par Willem E. Geyskens à la fin des années 1960
- Willem E. Geyskens (1923-1989), Diest, Belgique
- Lucien Van de Velde, Anvers, Belgique
- Ralph Nash (1928-2014), Londres, Royaume-Uni
- Leon Karchmer (1906-1988), New York, U.S.A. et Israël
- Gaston de Havenon (1904-1993), New York, U.S.A.
- Dr Helmut Zake (1918-1995), Heidelberg, Allemagne

Ventes publiques:

- Christie's, Londres, 17 juin 1980, n° 241
- Sotheby's, New York, 10 mai 1988, n° 54

Oshe Shango

Yoruba
Nigeria
19th century
Wood, glass beads, camwood
H. 55 cm

Provenances:

- Acquired in Nigeria by Willem E. Geyskens in the late 1960s
- Willem E. Geyskens (1923-1989), Diest, Belgium
- Lucien Van de Velde, Antwerp, Belgium
- Ralph Nash (1928-2014), London, United Kingdom
- Leon Karchmer (1906-1988), New York, U.S.A. and Israel
- Gaston de Havenon (1904-1993), New York, U.S.A.
- Dr. Helmut Zake (1918-1995), Heidelberg, Germany

Auctions:

- Christie's, London, June 17th 1980, lot 241
- Sotheby's, New York, May 10th, 1988, lot 54





Cuillère cérémonielle *wa ke mia*

Dan
Côte d'Ivoire
XIX^{ème} siècle
Bois, pigment noir
H. 47 cm

Provenances:

- K. John Hewett, Londres, Royaume-Uni
- Baron Freddy Rolin, New York, U.S.A.
- et Bruxelles, Belgique

Publiée dans :

- Burkhard Gottschalk, 2007.
L'art du continent noir: Témoins de la maîtrise des sculpteurs africains dans les collections privées,
Volume 2, p. 160.
- Berthelier N., Perrois L., Gallimardet L., Blanchard N.,
Bihouee Ph., Grand-Dufay Ch., 2010.
L'Art ancestral de l'Afrique Occidentale au temps de Noël Ballay, catalogue de l'exposition
du Musée des Beaux-Arts de Chartres, p. 105.

Exposée à :

- «L'Art ancestral de l'Afrique Occidentale au temps de Noël Ballay», Musée des Beaux-Arts de Chartres,
29 mai - 26 septembre 2010

Wa ke mia ceremonial spoon

Dan
Ivory Coast
19th century
Wood, black pigment
H. 47 cm

Provenances:

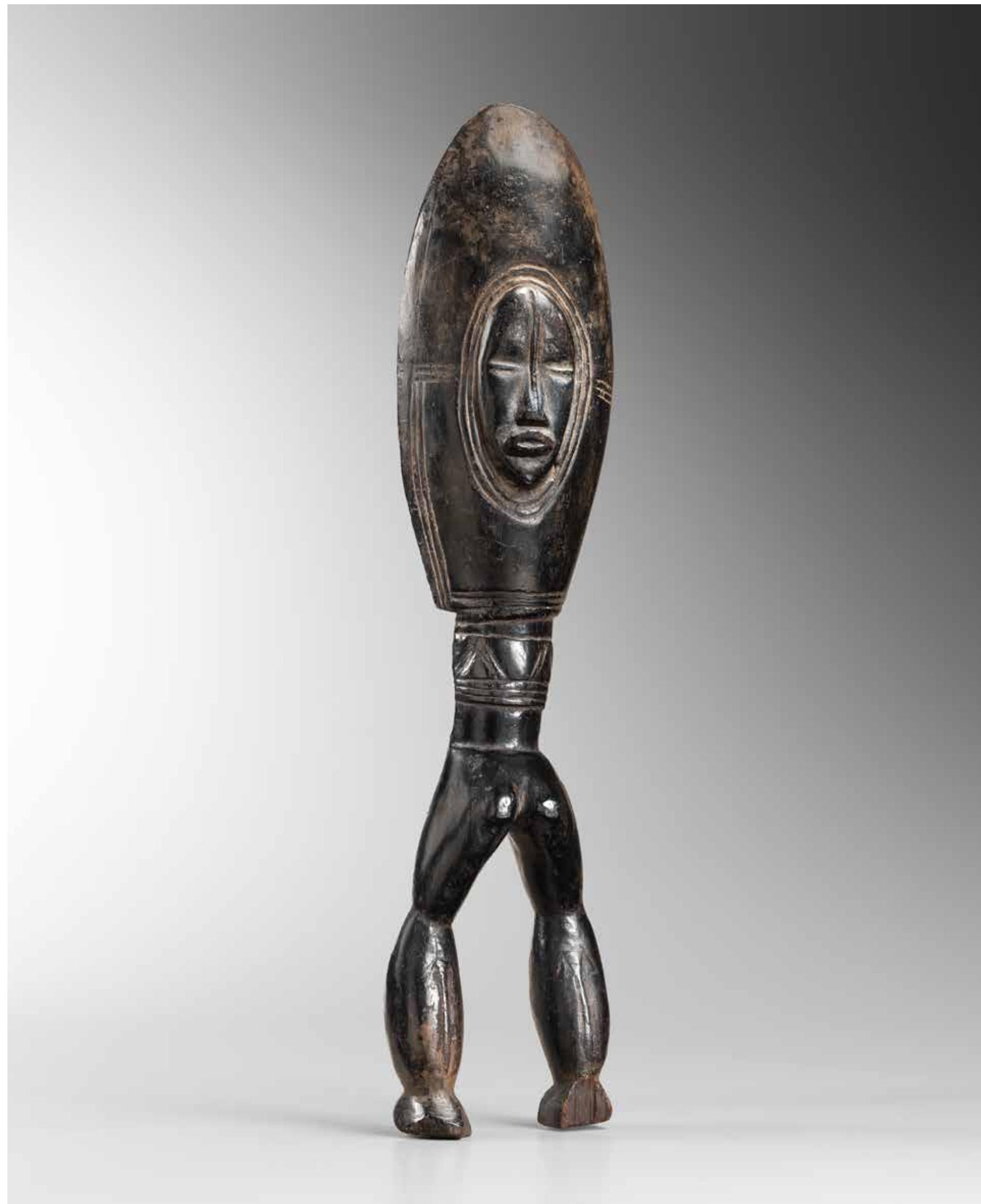
- K. John Hewett, London, United Kingdom
- Baron Freddy Rolin, New York, U.S.A.
- and Brussels, Belgium

Published in:

- Burkhard Gottschalk, 2007.
L'art du continent noir: Témoins de la maîtrise des sculpteurs africains dans les collections privées,
Vol. 2, p. 160.
- Berthelier N., Perrois L., Gallimardet L., Blanchard N.,
Bihouee Ph., Grand-Dufay Ch., 2010.
L'Art ancestral de l'Afrique Occidentale au temps de Noël Ballay, Musée des Beaux-Arts de Chartres
exhibition catalogue, p. 105.

Exhibited at:

- “L'Art ancestral de l'Afrique Occidentale au temps de Noël Ballay”, Musée des Beaux-Arts de Chartres,
May 29th - September 26th, 2010



PHILIPPINES



**Paire de Bulul**

Ifugao
Nord de Luçon, Philippines
XV^{ème} - XVII^{ème} siècle
[Test C14 0122-OA-99R-4 par CIRAM]
Bois, patine croûteuse
H. 60 cm ; l. 22 cm
H. 60 cm ; l. 17,5 cm

Provenance:
- Angel Lontok Cruz, Amsterdam, Pays-Bas

Pair of Bulul

Ifugao
Northern Luzon, Philippines
15th - 17th century
[C14 test 0122-OA-99R-4 by CIRAM]
Wood, crusty patina
H. 60 cm; W. 22 cm
H. 60 cm; W. 17.5 cm

Provenance:
- Angel Lontok Cruz, Amsterdam, The Netherlands

La *Gran Cordillera* au nord de l'île de Luzon aux Philippines est un lieu où s'est déployé un ensemble culturel remarquablement intéressant. Cette chaîne de montagnes d'environ 200 km de long sur 60 km de large et dont les sommets avoisinent les 3000 m, a ses pentes largement couvertes d'une forêt tropicale luxuriante, et sur lesquelles, depuis des temps anciens et dans de nombreuses vallées, une myriade de rizières irriguées a été sculptée par de fabuleux bâtisseurs. Initialement nommées Igorots, ce qui signifie montagnards, ces populations austronésiennes sont subdivisées en huit principales ethnies: les Ifugao, les Kakanay, les Ibaloy, les Bontoc, les Kalinga, les Tinguian et les Apayao. Ce sont surtout les Ifugao, et en second lieu les Kakanay qui ont développé la sculpture, et ce sont aussi les Ifugao qui ont façonné les plus impressionnantes superpositions de rizières en terrasses.

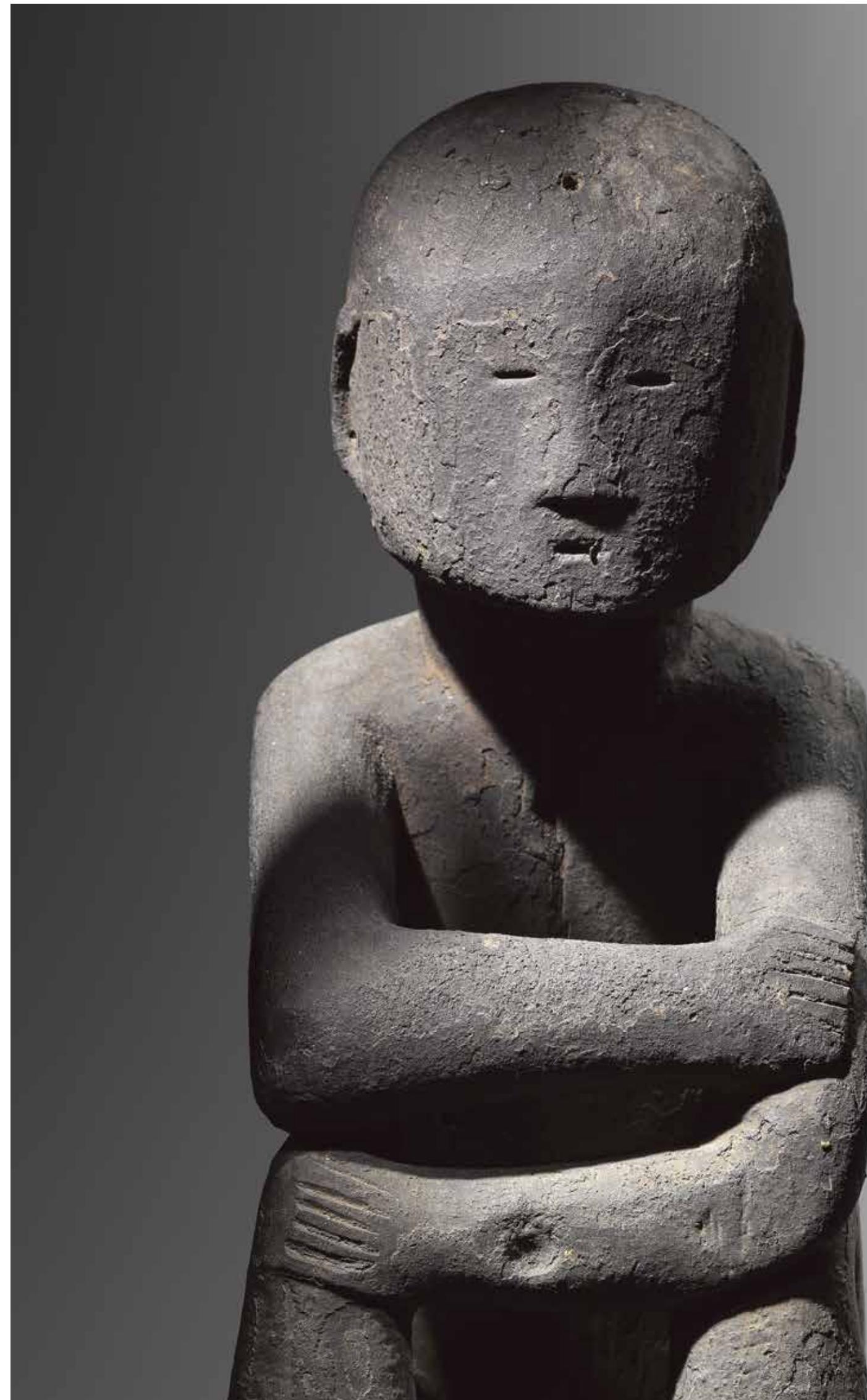
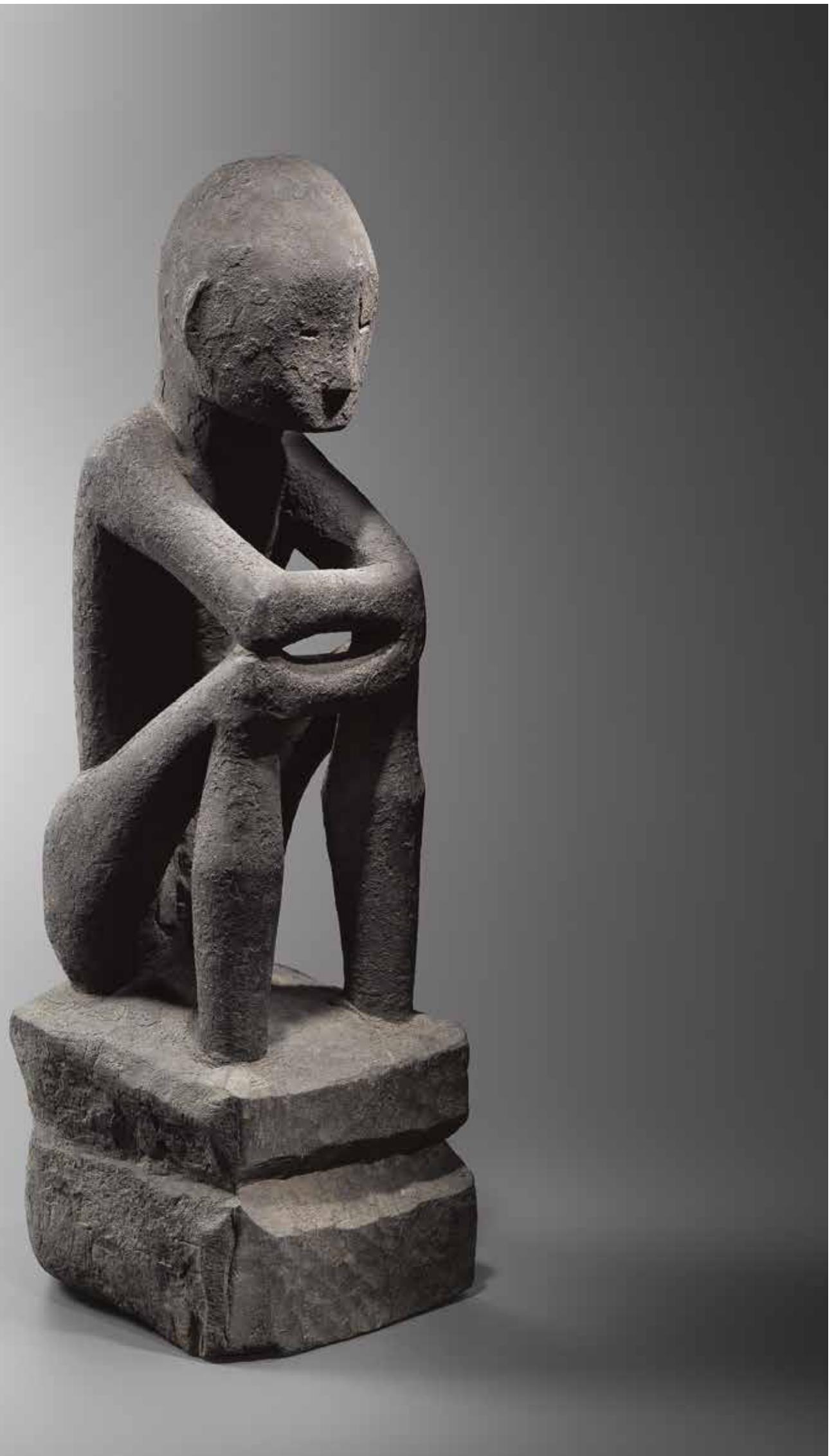
Il se trouve que ce terrain, d'un intérêt véritablement exceptionnel, est un des domaines pour lesquels j'ai développé un sérieux degré d'expertise appartenant à une dernière génération de «marchands» qui a pu encore collecter des œuvres originales sur le terrain, dans les années 1980-90, sillonnant à pied, sac au dos, la plupart des vallées ifugaos, et quelques autres, pour l'aventure et la joie de «trecker» dans une si belle région, mais surtout pour acheter quelques sculptures encore disponibles *in situ* et collecter des données ethnographiques afin d'appréhender la répartition originale des objets et leurs usages, ainsi que des mythes pour essayer de comprendre le support culturel et idéologique sous-jacent. Dans certaines régions, et notamment chez les Kakanays, la plupart des œuvres avaient déjà disparus, naturellement abandonnées, échangées ou vendues à des explorateurs avant-coureurs. L'usage des sculptures était tombé en désuétude avec l'abandon de certaines traditions, dont la chasse-aux-têtes bien sûr, mais en raison de l'évolution matérielle et institutionnelle qu'induirait fatalement, semble-t-il, le contact avec la culture occidentale et la diffusion du christianisme. Un travail d'étude approfondi et de recherche est toujours en cours, et il contribuera à une importante publication très prochainement.

The *Gran Cordillera* in the northern part of the island of Luzon in the Philippines is an area in which a remarkably interesting cultural ensemble developed. This approximately 200 km long and 60 km wide mountain range with peaks that reach nearly 3000 meters has its slopes largely covered with lush tropical forests. In many of its valleys, myriad irrigated rice fields have since ancient times been carved into mountainsides by highly skilled builders. Initially called the Igorot, which means mountain people, these Austronesian populations can be subdivided into eight main ethnic groups: the Ifugao, the Kakanay, the Ibaloy, the Bontoc, the Kalinga, the Tinguian and the Apayao. It was mainly the Ifugao, and to a lesser extent the Kakanay, that elaborated a sculptural art, and it is also the Ifugao who created the most impressive structures of superimposed rice terraces.

It so happens that this area of truly exceptional interest is one in which I have been able to develop considerable expertise, being a member of the last generation of "dealers" who were still able to collect original works in the field, in the 1980s and 90s, backpacking and crossing most of the Ifugao valleys and a few others on foot, for the adventure and joy of trekking in this beautiful region, but above all to acquire some of the sculptures that were still available *in situ* and to collect ethnographic data that could lead to a better understanding of the original distribution of the objects and their uses, as well as of myths that could provide underlying cultural and ideological explanations for their creation. In some regions, and notably among the Kakanay, most of the works had already disappeared, naturally abandoned, exchanged or sold to explorers who had preceded me. The use of sculptures had fallen into disuse at the same time as certain traditions disappeared, including headhunting of course, but also and perhaps primarily because of a material and institutional evolution that contact with Western culture and the spread of Christianity inevitably appears to induce. Thorough study and comprehensive research work is still in progress, and it will contribute to an important publication very soon.







Boîte cérémonielle à personnage

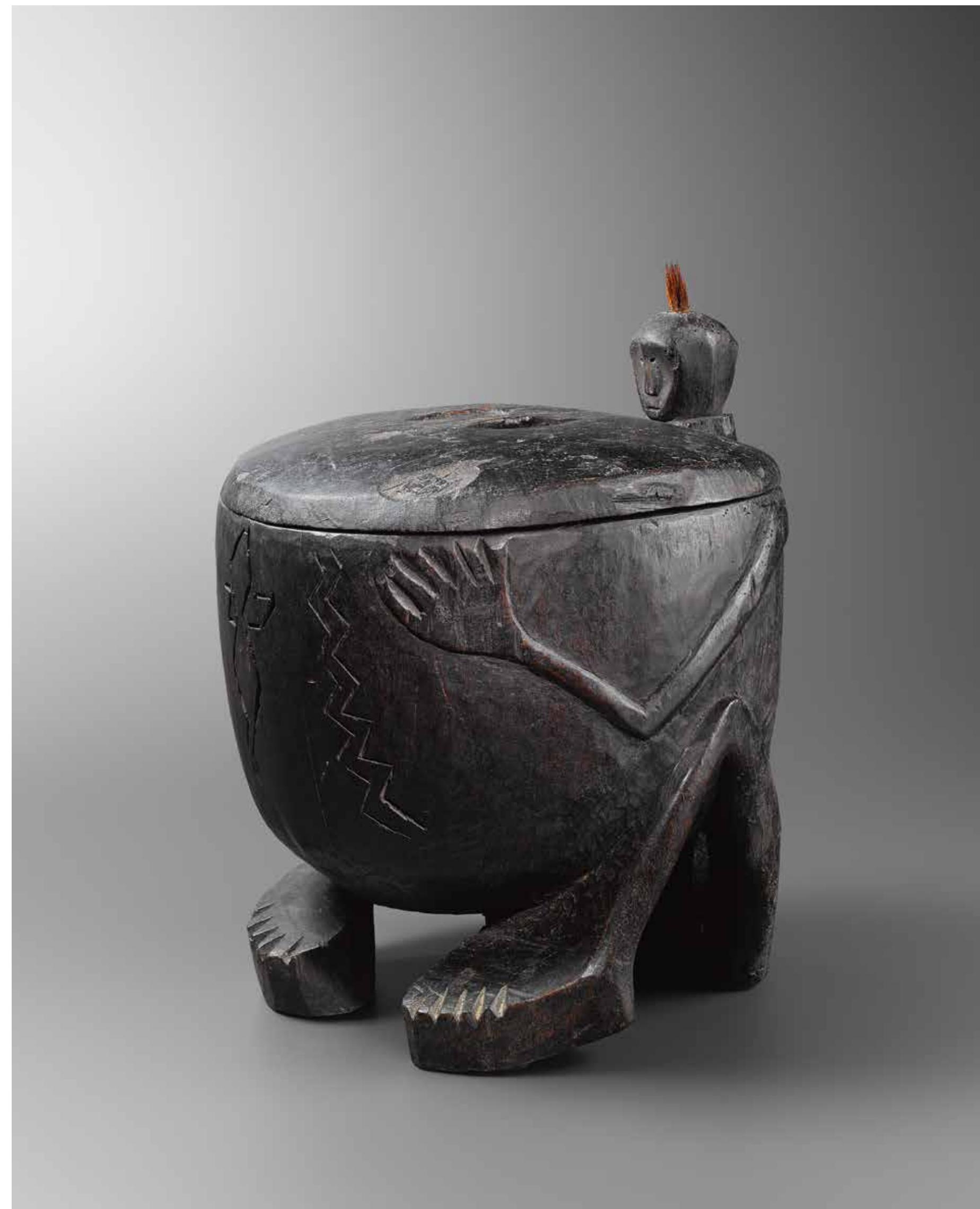
Kankanay
Nord de Luçon, Philippines
XVIII^{ème} - XIX^{ème} siècle
[Test C14 0122-OA-99R-3 par CIRAM]
Bois, soies de porc
H. 33 cm (36 cm avec soies) ; l. 24,5 cm ; L. 30,5 cm

Provenance:
- Angel Lontok Cruz, Amsterdam, Pays-Bas

Figurative ceremonial box

Kankanay
Northern Luzon, Philippines
18th - 19th century
[Test C14 0122-OA-99R-3 by CIRAM]
Wood, pig bristles
H. 33 cm (36 cm with bristles); W. 24.5 cm; L. 30.5 cm

Provenance:
- Angel Lontok Cruz, Amsterdam, The Netherlands





Boîte cérémonielle *punamhan*

Ifugao
Nord de Luçon, Philippines
Bois, patine croûteuse organique
L. 70,5 cm ; H. 30,5 cm

Provenance:
- Angel Lontok Cruz,
Amsterdam, Pays-Bas

***Punamhan* ceremonial box**

Ifugao
Northern Luzon, Philippines
Wood, organic crusty patina
L. 70.5 cm; H. 30.5 cm

Provenance:
- Angel Lontok Cruz,
Amsterdam, The Netherlands





Tangkil,
bracelet de chasseur de tête;
figure issue d'une louche Ifugao
de la région d'Hapao
prise comme trophée

Kakanay
Nord de Luçon, Philippines
XIX^e siècle
Bois, défenses de porc, rotin, cheveux humains
H. 20 cm (24,5 cm avec les cheveux) ; l. 11,8 cm

Provenance:
- Angel Lontok Cruz,
Amsterdam, Pays-Bas



Tangkil,
headhunter's armlet;
figure from an Ifugao ladle
from the Hapao region
seized as a war trophy

Kakanay
Northern Luzon, Philippines
19th century
Wood, boar tusks, rattan, human hair
H. 20 cm (24.5 cm with hair) ; W. 11.8 cm

Provenance:
- Angel Lontok Cruz,
Amsterdam, The Netherlands





**Cuillère
représentant une femme enceinte**

Kankanay
Nord de Luçon, Philippines
XIX^{ème} siècle
Bois
H. 23,5 cm

Provenance:
- Angel Lontok Cruz,
Amsterdam, Pays-Bas

**Spoon
featuring a pregnant woman**

Kankanay
Northern Luzon, Philippines
19th century
Wood
H. 23.5 cm

Provenance:
- Angel Lontok Cruz,
Amsterdam, The Netherlands





◀ Cuillère figurative

Ifugao
Nord de Luçon, Philippines
XIX^{ème} siècle
Bois
L. 22,2 cm

Provenance:
- Angel Lontok Cruz,
Amsterdam, Pays-Bas

Figurative spoon

Ifugao
Northern Luzon, Philippines
19th century
Wood
L. 22,2 cm

Provenance:
- Angel Lontok Cruz,
Amsterdam, The Netherlands

Louche
représentant l'*hagabi*,
le banc des aristocrates ▶

Ifugao
Nord de Luçon, Philippines
XIX^{ème} - début XX^{ème} siècle
Bois
L. 27,5 cm

Provenance:
- Bernhard Floedl, Autriche

Ladle
featuring the *hagabi*,
bench of the aristocrats

Ifugao
Northern Luzon, Philippines
19th century - early 20th century
Wood
L. 27,5 cm

Provenance:
- Bernhard Floedl, Austria





◀ **Couvercle funéraire avec lézard**

Kankanay
Nord de Luçon, Philippines
XVI^{ème} - XVII^{ème} siècle
[Test C14 0122-OA-99R-5
par CIRAM]
Bois de pin
H. 104 cm ; l. 31 cm

Provenance :
- Angel Lontok Cruz,
Amsterdam, Pays-Bas

Funerary lid with lizard

Kankanay
Northern Luzon, Philippines
16th - 17th century
[C14 test 0122-OA-99R-5
by CIRAM]
Pine wood
H. 104 cm; W. 31 cm

Provenance:
- Angel Lontok Cruz,
Amsterdam, The Netherlands

Bouclier ▶

Kalinga
Nord de Luçon, Philippines
XIX^{ème} siècle
Bois, rotin
H. 121 cm ; l. 31,5 cm

Provenance:
- Bernhard Floedl, Autriche

Shield

Kalinga
Northern Luzon, Philippines
19th century
Wood, rattan
H. 121 cm; W. 31.5 cm

Provenance:
- Bernhard Floedl, Austria





Duyu

Ifugao
Nord de Luçon, Philippines
XIX^{ème} siècle
Bois
D. 33 cm

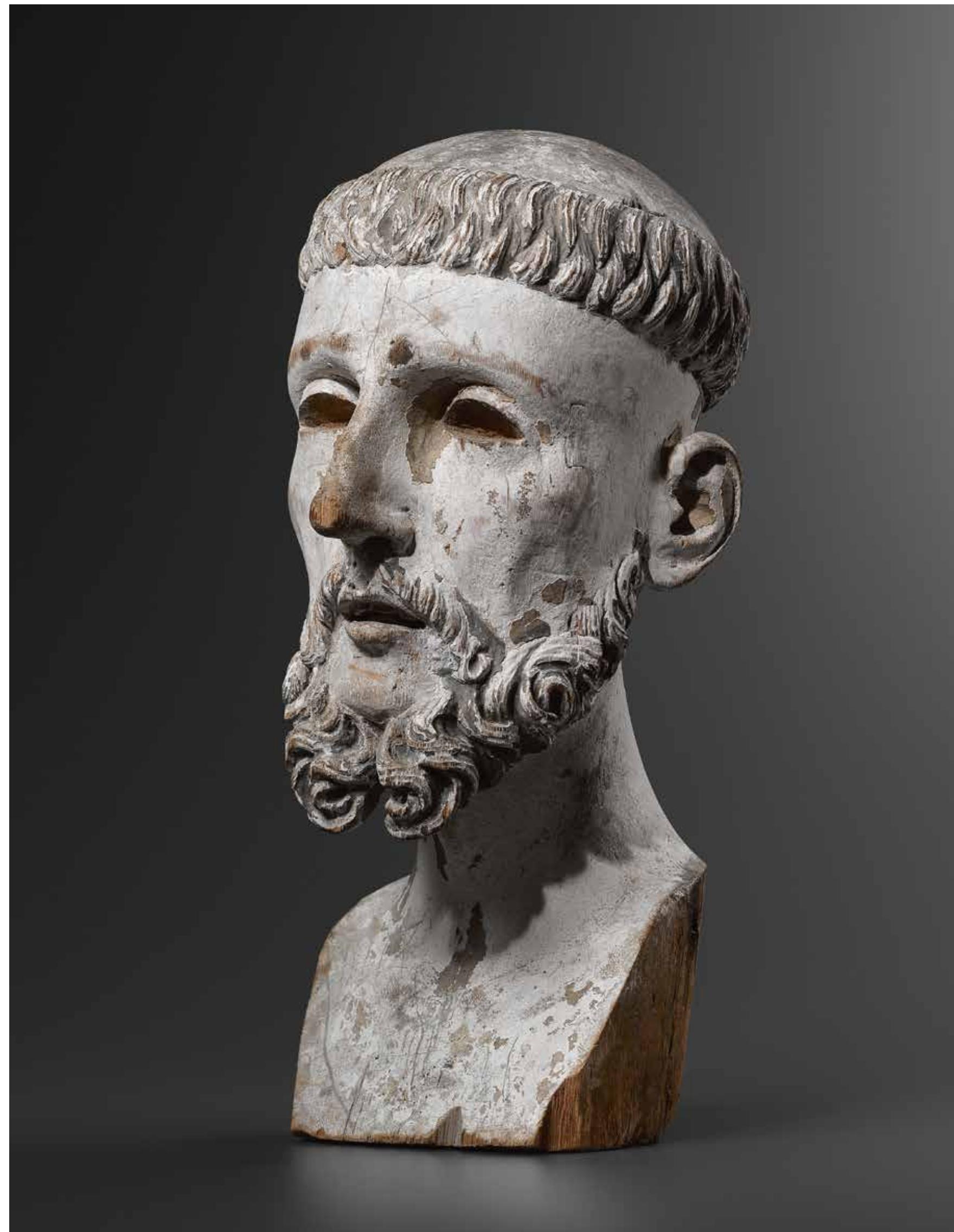
Provenance:
- Ulrich Kortmann,
Dortmund, Allemagne

Duyu

Ifugao
Northern Luzon, Philippines
19th century
Wood
D. 33 cm

Provenance:
- Ulrich Kortmann,
Dortmund, Germany





FILIPINO SANTO

Ce buste en bois superbement sculpté, à l'effigie d'un membre de l'ordre monastique reconnaissable à sa tonsure, présente une expression solennelle et empreinte de gravité. Il est un parfait écho des plus beaux exemples en ivoire de la même époque originaires des Philippines sous occupation espagnole. La finesse et la grande harmonie des détails est particulièrement remarquable, tant dans les volutes opposées de la barbe que dans l'ourlé des paupières qui s'ouvraient probablement sur des yeux de verre. Les vestiges d'une ancienne polychromie subsistent sur des écailles de peinture, laissant ainsi apparaître la couche de préparation à base de craie destinée à servir de support à la couleur. La cache de forme circulaire à l'arrière de sa nuque devait anciennement accueillir une relique.

Ce personnage n'est pas sans évoquer l'iconographie de François d'Assise, un Saint d'origine italienne fondateur de l'ordre franciscain ayant vécu au XII^{ème} siècle. La maigreur exacerbée du visage renvoie aux valeurs de cet ordre, à savoir l'exhortation à la pauvreté matérielle, la mendicité et la modestie. À cet ascétisme sublimé viennent se superposer les préférences de représentation espagnoles telles qu'elles existaient dans leur colonie des Philippines au XVII^{ème} siècle, où d'admirables sculptures sur bois à thème religieux aimaient représenter le tourment des émotions et une intense vie spirituelle intérieure. [par Elsa Spigolon.]

This beautifully sculpted wooden bust of a member of the monastic order that can be identified by his tonsure displays a solemn and austere expression. It is a perfect echo of the finest similar examples in ivory of the same period from the Philippines under Spanish occupation. The finesse and great harmony of the details is particularly remarkable, as in the opposing curls of the beard and the edges of the eyelids which probably formerly opened onto glass eyes. Traces of old polychrome decoration remain on paint scales, revealing the layer of chalk-based preparation intended as a primer for the color. The circular cache at the back of his neck must have once held a relic.

This character reminds of the iconography of Francis of Assisi, a 12th century Italian Saint known as the founder of the Franciscan order. The exaggerated thinness of the face refers to the values of this order, notably its commitments to material poverty, mendicancy and modesty. Overlaid on this sublimated asceticism are the Spanish representational preferences as they existed in their Philippine colony in the 17th century, where admirable woodcarvings with religious subjects were created to represent the torment of emotions and an intense inner spiritual life. [by Elsa Spigolon.]

Buste-reliquaire santo

Philippines
époque coloniale espagnole
XVII^{ème} - XVIII^{ème} siècle
[Test C14 0122-OA-99R-2
par CIRAM]
Bois, pigments
H. 30,5 cm

Santo reliquary bust

Philippines
Spanish colonial era
17th - 18th century
[C14 test 0122-OA-99R-2
by CIRAM]
Wood, pigments
H. 30.5 cm



AMÉRIQUES



Hochet de chamane

Haida
Îles de la Reine Charlotte,
Colombie Britannique,
Canada
Milieu du XIX^{ème} siècle
Bois, pigments, fibres
H. 20 cm ; l. 12,7 cm

Provenance:
- Julie Gusman,
Bruxelles, Belgique

Shaman's rattle

Haida
Queen Charlotte Islands,
British Columbia,
Canada
Mid 19th century
Wood, pigments, fibers
H. 20 cm; W. 12.7 cm

Provenance:
- Julie Gusman,
Brussels, Belgium



Cache-sexe

El Patriota
Etat de Lara, Venezuela
500 - 1000 ap. J.-C.
Jais
H. 14,8 cm

Provenance:
- Lin et Emile Deletaille,
Bruxelles, Belgique

Cache-sexe

El Patriota
State of Lara, Venezuela
500 - 1000 A.D.
Jet
H. 14.8 cm

Provenance:
- Lin and Emile Deletaille,
Brussels, Belgium



Urne anthropomorphe

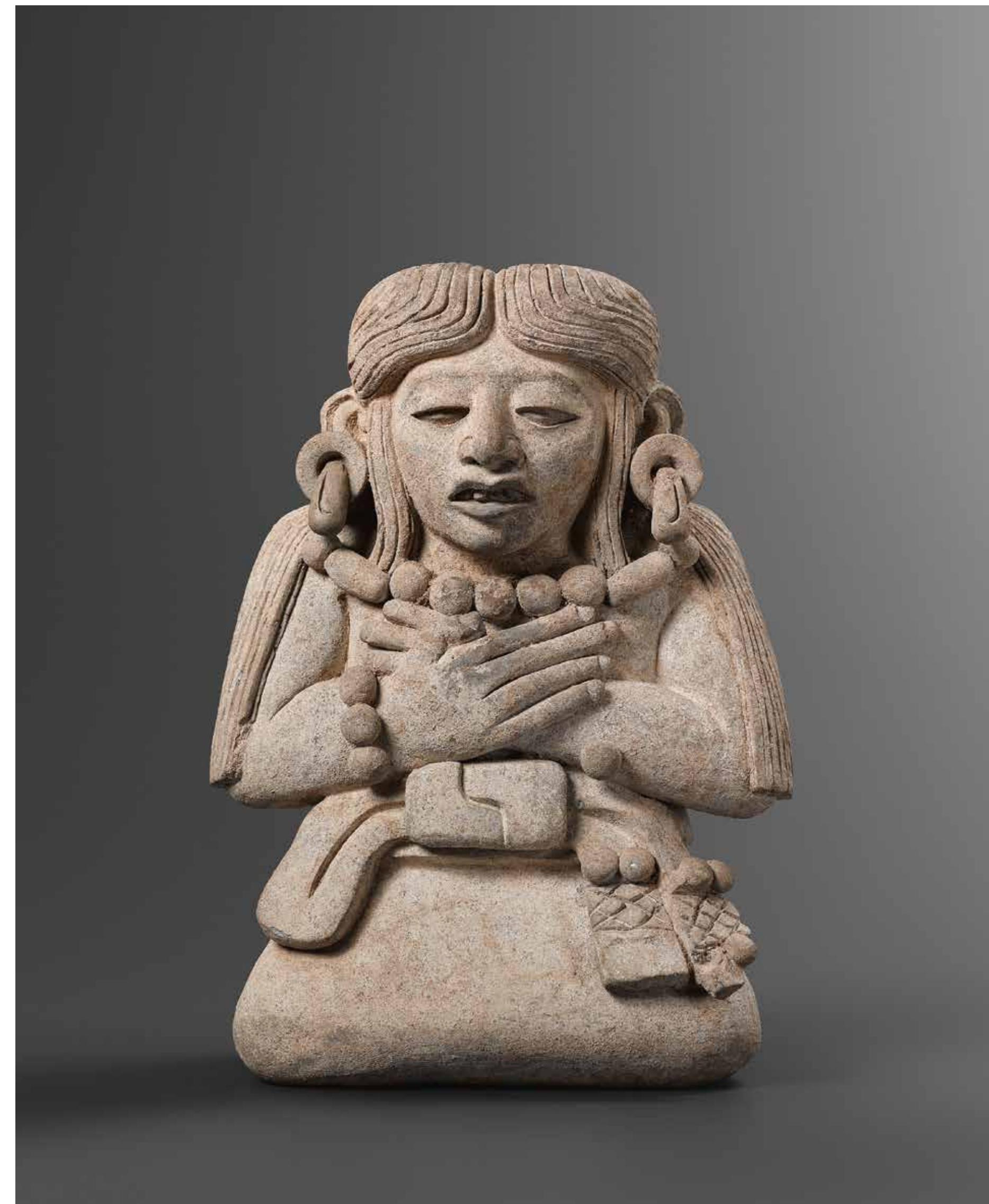
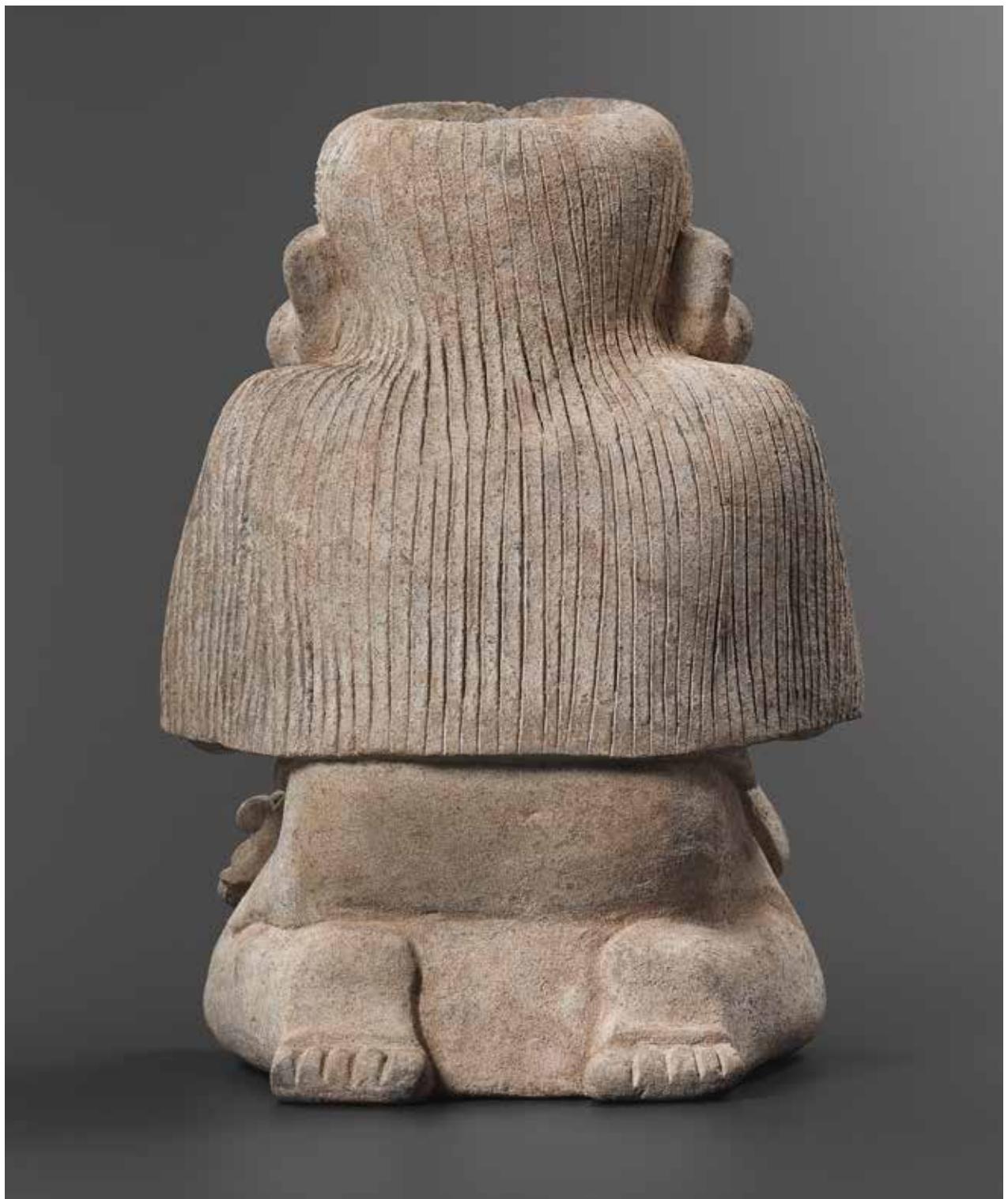
Zapotèque
Monte Albán, Vallées Centrales de l'État d'Oaxaca,
Mexique
Monte Alban III
Époque Classique, 500 - 900 ap. J.-C.
[Test de thermoluminescence QED1729/BP-0702
par le Laboratoire QED]
Terre cuite
H. 21,5 cm ; l. 14,5 cm

Provenance:
- Lin et Emile Deletaille, Bruxelles, Belgique

Anthropomorphic vase

Zapotec
Monte Albán, Central Valleys of the State of Oaxaca,
Mexico
Monte Alban III
Classic Period, 500 - 900 A.D.
[Thermoluminescence test QED1729/BP-0702
by QED laboratory]
Terracotta
H. 21.5 cm; W. 14.5 cm

Provenance:
- Lin and Emile Deletaille, Brussels, Belgium



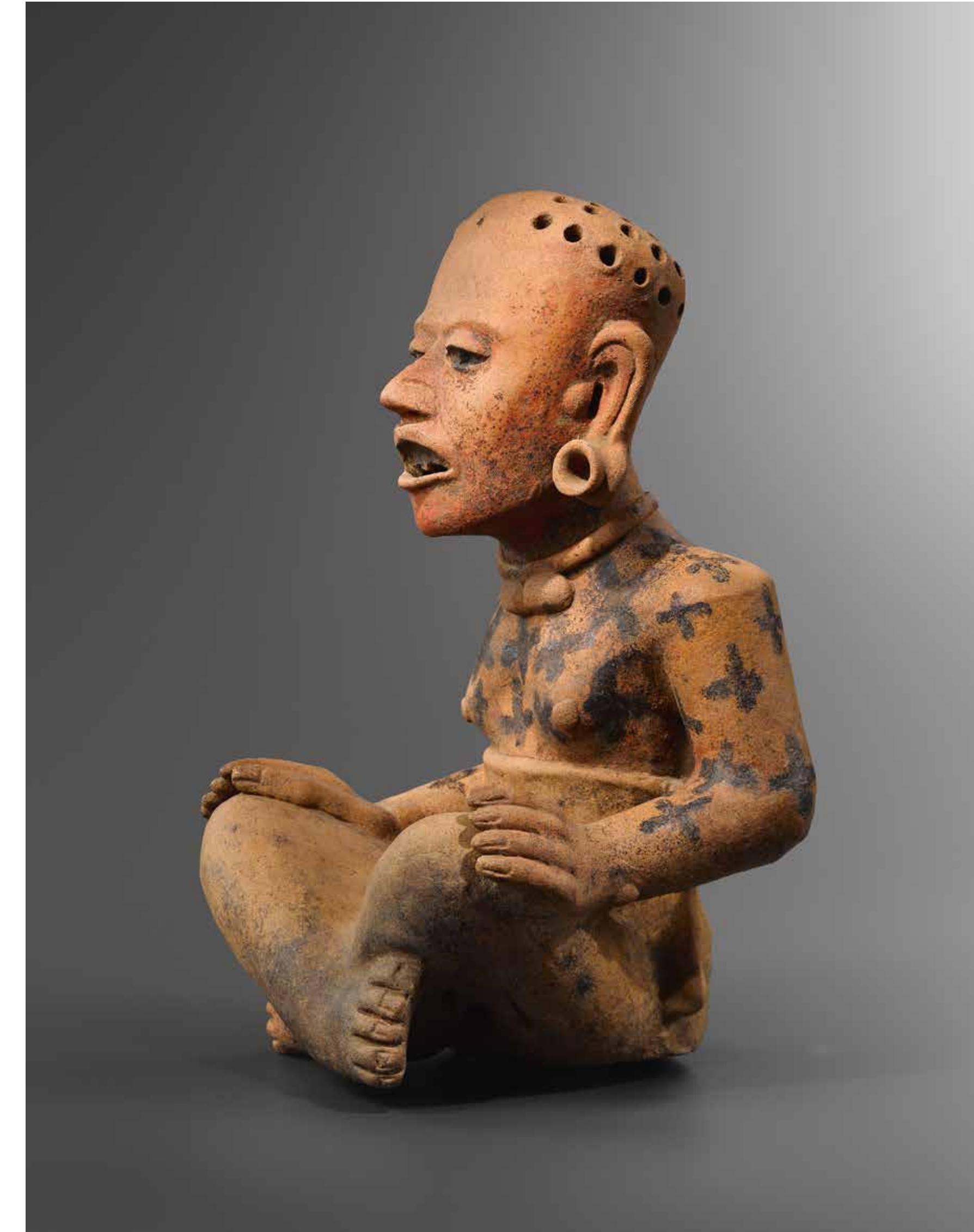




Figure assise

Veracruz, Mexique
600 - 900 ap. J.-C.
[Test de thermoluminescence 031811207
par le laboratoire Ralf Kotalla]
Terre cuite, pigments rouges et noirs
H. 30 cm ; l. 21 cm

Provenance:
- Yvon Collet, Paris, France, fin des années 1960

Vente publique:
- Vente Millon, Paris, *Les Empires de lumière,
Arts de l'Amérique précolombienne*,
3 décembre 2021, n° 48

Seated figure

Veracruz, Mexico
600 - 900 A.D.
[Thermoluminescence test 031811207
by Laboratory Ralf Kotalla]
Terracotta, red and black pigments
H. 30 cm; W. 21 cm

Provenance:
- Yvon Collet, Paris, France, late 1960s

Auction:
- Millon Auction, Paris, *Les Empires de lumière,
Arts de l'Amérique précolombienne*,
December 3rd, 2021, lot 48



UN SOUFFLE ÉTERNEL / AN EVERLASTING BREATH

Les admirables masques en pierre de Teotihuacan, «la Cité des Dieux», furent collectés en nombre dès le XVII^{ème} siècle et font partie aujourd’hui des incontournables au sein des grandes collections publiques et privées. De tels masques ont aussi été découverts à Templo Mayor, haut lieu de la culture Aztèque ayant fleuri un millénaire plus tard. Seulement quatre parmi ces masques auraient été mis à jour selon de rigoureuses méthodes scientifiques. Les connaissances sur leurs usages demeurent donc très vagues. Souvent décrits comme étant possiblement des masques funéraires, il est également probable qu’ils furent les visages de figures d’autel réalisées en matériaux périssables. Il est intéressant de souligner qu’ils sont stylistiquement très semblables aux visages des figures centrales des encensoirs «théâtre» en terre cuite. Ils ont une expression intemporelle caractéristique, leur bouche toujours entrouverte semble laisser échapper un souffle profond et éternel.

Exécutés selon la technique de creusement par abrasion caractéristique des cultures précolombiennes, ils sont toujours réalisés dans des roches hautement sélectionnées pour leur beauté intrinsèque, le plus souvent un beau basalte noir et compact, mais aussi des diorites, des onyx, des marbres – le masque présenté ici fut réalisé dans une remarquable roche calcaire conglomératique.

The admirable stone masks of Teotihuacan, “the City of the Gods”, were collected in large numbers beginning in the 17th century and are considered essential artworks today in major public and private collections. Such masks have also been discovered at Templo Mayor, a high place of Aztec culture that flourished a millennium later. Only four of these masks are known to have been excavated using recent rigorous scientific methods. Knowledge of their uses therefore remains very vague. Often described as potentially being funerary masks, it is also possible that they were the faces of altar figures that were made of perishable materials. It is interesting to note that they are stylistically very similar to the faces of the central figures seen on the terracotta “theater-type” censers. They have a characteristic timeless expression, always with a slightly opened mouth that appears to be releasing a deep and eternal breath.

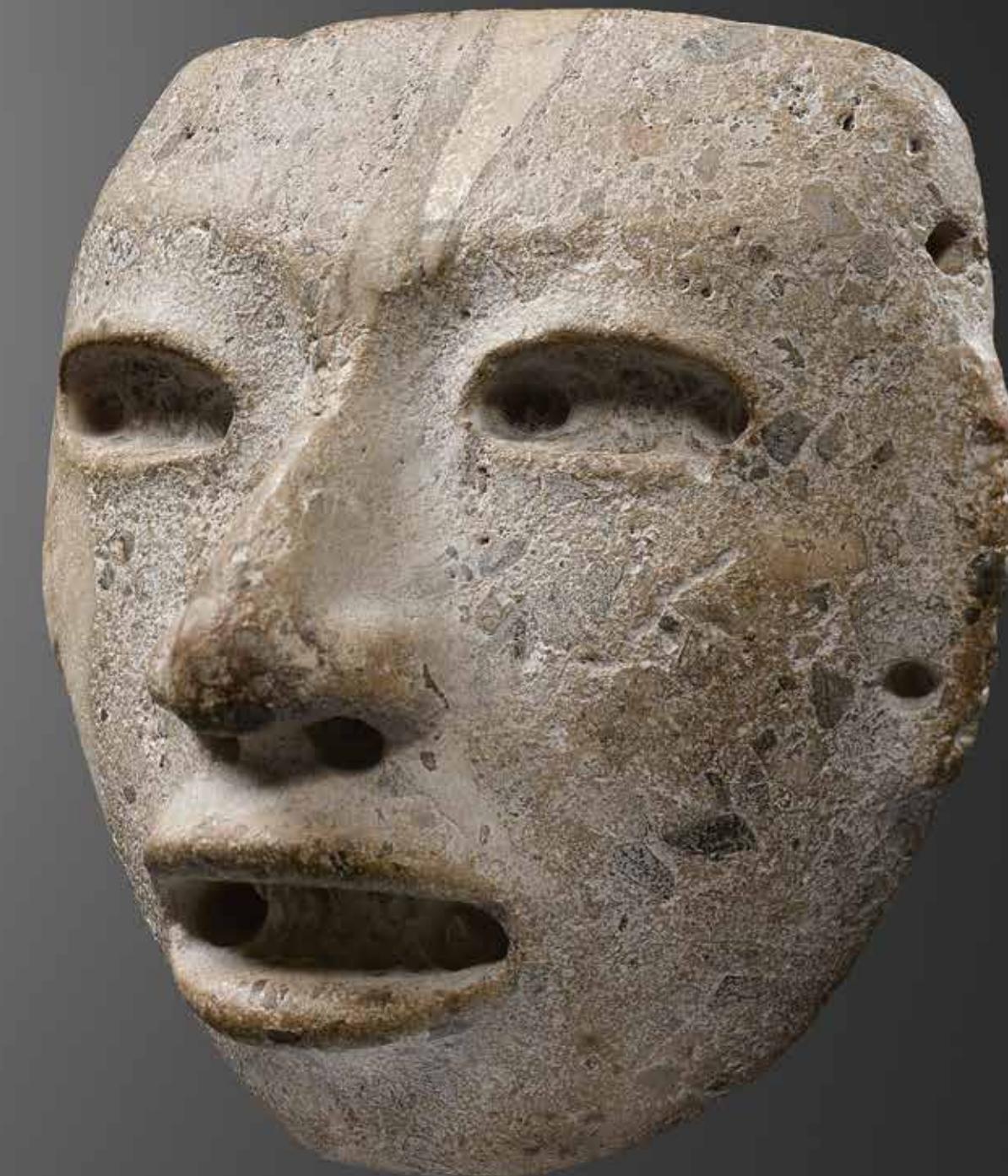
Executed using a carving technique by abrasion widespread among Pre-Columbian cultures, they are always made out of rocks carefully selected for their intrinsic beauty, most often a beautiful black and compact basalt, but also diorites, onyx, or marbles. The mask presented here is made of a remarkable limestone conglomerate.

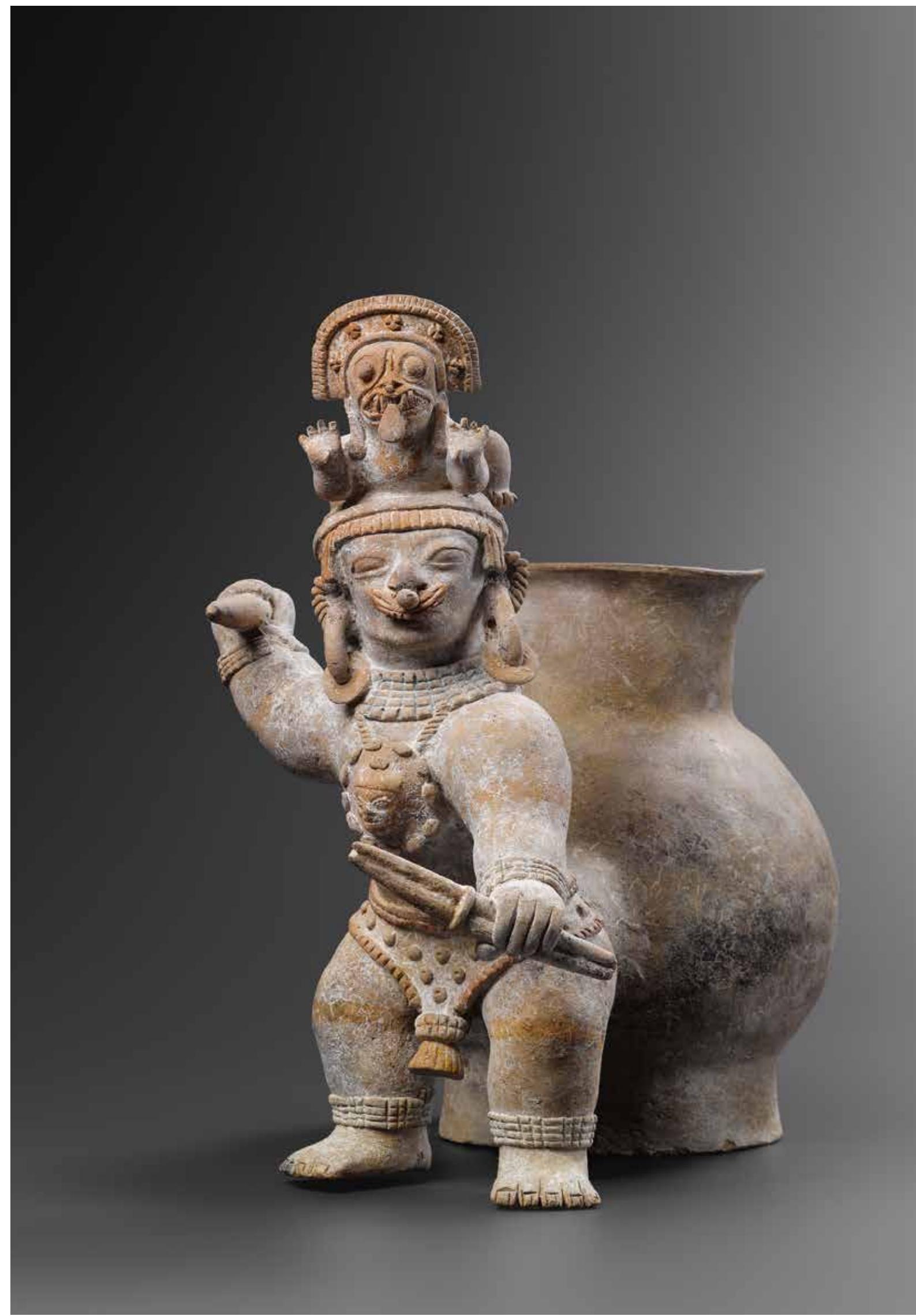
Masque effigie

Teotihuacan, Mexique
Époque Classique,
circa 450 - 650 ap. J.-C.
Roche calcaire conglomératique
H. 18 cm ; l. 19 cm

Effigy mask

Teotihuacan, Mexico
Classic Period,
circa 450 - 650 A.D.
Conglomerate limestone
H. 18 cm ; W. 19 cm







Vase anthropomorphe représentant un guerrier

Jama Coaque, Équateur
[Datée entre 60 av. J.-C.
et 400 ap. J.-C.
par test de thermoluminescence
244539A-4 par Re.S.Artes]
Terre cuite, pigments
H. 31,5 cm ; l. 36 cm

Provenance:
- Lin et Emile Deletaille,
Bruxelles, Belgique

**Anthropomorphic vase
figuring a warrior**

Jama Coaque, Ecuador
[Dated between 60 B.C.
and 400 A.D.
by thermoluminescence test
244539A-4 by Re.S.Artes]
Terracotta, pigments
H. 31.5 cm ; W. 36 cm

Provenance:
- Lin and Emile Deletaille,
Brussels, Belgium



**Vase anthropomorphe
représentant un musicien**

Jama Coaque, Équateur
[Datedé entre 120 av. J.-C.
et 360 ap. J.-C.
par test de thermoluminescence
244539A-3 par Re.S.Artes]
Terre cuite, pigments
H. 24 cm ; l. 28 cm

Provenance:
- Lin et Emile Deletaille,
Bruxelles, Belgique

**Anthropomorphic vase
featuring a musician**

Jama Coaque, Ecuador
[Dated between 120 B.C.
and 360 A.D.
by thermoluminescence test
244539A-3 by Re.S.Artes]
Terracotta, pigments
H. 24 cm ; W. 28 cm

Provenance:
- Lin and Emile Deletaille,
Brussels, Belgium





**Vase anthropomorphe
représentant un guerrier**

Jama Coaque, Équateur
[Datée entre 80 et 620 ap. J.-C.
par test de thermoluminescence
244539A-5 par Re.S.Artes]
Terre cuite, pigments
H. 23 cm ; l. 33 cm

Provenance:
- Lin et Emile Deletaille,
Bruxelles, Belgique

**Anthropomorphic vase
featuring a warrior**

Jama Coaque, Ecuador
[Dated between 80 and 620 A.D.
by thermoluminescence test 244539A-5
by Re.S.Artes]
Terracotta, pigments
H. 23 cm ; W. 33 cm

Provenance:
- Lin and Emile Deletaille,
Brussels, Belgium





Vase anthropomorphe
représentant un guerrier

Mochica III
Vallée de Santa, Pérou
Intermédiaire Ancien,
circa 300 - 500 ap. J.-C.
Terre cuite, pigments
H. 27 cm

Vente publique:
- Vente Millon, Paris,
Les Empires de lumière,
Arts de l'Amérique précolombienne,
22 janvier 2020, n° 95

Anthropomorphic vase
featuring a warrior

Mochica III
Santa Valley, Peru
Early Intermediate,
circa 300 - 500 A.D.
Terracotta, pigments
H. 27 cm

Auction:
- Millon sale, Paris,
Les Empires de lumière,
Arts de l'Amérique précolombienne,
January 22nd, 2020, lot 95



Viviane Baeke, l'auteur du texte «Hemba, un si long regard», est docteur en Anthropologie sociale de l'Université Libre de Bruxelles, où elle fut, de 1986 à 1990, l'assistante des professeurs Luc de Heusch et Pierre de Maret.

De 1990 à mai 2015, date de sa retraite, elle fut conservatrice avec le titre de Chef de Travaux au sein de la section d'Ethnographie, puis du Service Patrimoine du Musée Royal de l'Afrique Centrale à Tervuren, Belgique.

En 2004, elle publie sa thèse sous le titre *Le Temps des Rites. Ordre du monde et destin individuel en pays wuli (Cameroun)*, Paris X, Nanterre, France.

Depuis plusieurs années, ses recherches portent sur le dialogue entre l'art et les systèmes symboliques et rituels en Afrique centrale.

Viviane Baeke, author of the text “Hemba, So Long a Gaze”, received her doctorate in anthropology from the Université Libre de Bruxelles (Free University of Brussels) where she was an assistant to professors Luc de Heusch and Pierre de Maret from 1986 to 1990.

From 1990 to May of 2015, when she retired, she held the title of Head of Research as a curator first in the Ethnography Department and then in the Patrimony Service of the Musée Royal de l'Afrique Centrale at Tervuren, Belgium.

In 2004, she published her thesis titled *Le Temps des Rites. Ordre du monde et destin individuel en pays wuli (Cameroun)* [The Time of the Rites. The Order of the World and Individual Destiny in Wuli Country (Cameroon)], Paris X, Nanterre, France.

For the last several years, her research has dealt with the dialogue between art and the symbolic systems and rituals in Central Africa.

HOW TO GET ACCESS TO VIDEO AND 3D IMAGE THROUGH THE QR CODE PAGE 9

A. Mobile

- Scan QR code with your smartphone



- Click here to start videos:



- Zoom in on the videos: move your fingers on the screen as shown



zoom

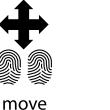
- 3D images: move your finger(s) on the screen as shown



rotate



zoom



move

B. Computer

- Scan QR code with your smartphone

- Copy the link of the website page and send it to your email address then open the link on your computer

- Or if you have an iPhone, use the AirDrop function: it will directly transfer the website page to your computer screen



- Full screen videos: click here



- 3D images: move the mouse as follows



rotate



zoom



move



- Full screen 3D images: click here



SERGE SCHOFFEL ART PREMIER

Rue Watteeu, 14

1000 Bruxelles

Belgique / *Belgium*

Tel. : +32 (0)473 56 32 33

Email : contact@sergeschoffel.com

Website : sergeschoffel.com

Catalogue de l'exposition présentée à



du 25 au 30 juin 2022

Coordinatrice de projet

Elsa Spigolon

Photographies

Hughes Dubois

À l'exception des pages 38-43 : Studio Asselberghs Frédéric Dehaen

Photogrammétrie 3D et 360° [voir QR Code page 9]

Hughes Dubois et Thomas Lancz

www.dubois-lancz.com

Traductions principales et corrections

David Rosenthal

Graphisme

Geluck-Suykens & Partners

Impression

Drifosett, Bruxelles

