

SERGE SCHOFFEL ART PREMIER

TEFAF 5





EXHIBITION
14-19 MARCH 2026



TEFAF 5



Masque du Bas-Sepik

Christian Coiffier
(Attaché honoraire au MNHN – Paris)

Le père Franz Kirschbaum appartient à la congrégation missionnaire de la Société du Verbe Divin (SVD) fondée en 1875 à Steyl aux Pays-Bas par un Allemand Arnold Janssen. Franz Kirschbaum établi une nouvelle mission en 1913 sur une colline dominant l'estuaire du fleuve Sepik et les lacs Murik dans le centre-nord de l'île de Nouvelle-Guinée. Il nomme cette nouvelle mission, Marienberg (la montagne de Marie). De nouvelles missions sont ensuite créées à partir de ce centre dans la région du bas-Sepik pour évangéliser les populations locales. Le père Franz Kirschbaum a un grand intérêt pour les arts locaux et il incite les villageois nouvellement christianisés à ne pas détruire leurs anciennes « idoles », mais à les donner à la mission. C'est ainsi qu'il constitue une large collection d'objets ethnographiques divers dont une partie est envoyée au Vatican (Kahn, 2023 : 64-65). D'autres religieux vont s'intéresser à l'art et aux coutumes locales, c'est ainsi que de nombreux autres objets sont envoyés également dans diverses institutions religieuses aux Pays-Bas et en Allemagne.

Cet ancien masque a été collecté par un missionnaire de la Société du Verbe Divin au début

Lower-Sepik Mask

Christian Coiffier
(Honorary Attaché at the MNHN – Paris)

Father Franz Kirschbaum belonged to the missionary congregation of the Society of the Divine Word (SVD), founded in 1875 in Steyl, Netherlands, by a German named Arnold Janssen. In 1913, Franz Kirschbaum established a new mission on a hill overlooking the Sepik River estuary and the Murik Lakes in north-central New Guinea. He named this new mission Marienberg (Mary's Mountain). New missions were then created from this centre in the Lower Sepik region to evangelise the local populations. Father Franz Kirschbaum had a keen interest in local arts and encouraged the newly Christianised villagers not to destroy their old 'idols' but to give them to the mission. In this way, he built up a large collection of various ethnographic objects, some of which were sent to the Vatican (Kahn, 2023: 64-65). Other religious figures also took an interest in local art and customs, and many other objects were sent to various religious institutions in the Netherlands and Germany.

This ancient mask was collected by a missionary from the Society of the Divine Word in the early 20th century. On the back of the mask was inscribed a text, now almost completely erased:

du XX^{ème} siècle. Sur l’arrière du masque était inscrit un texte, aujourd’hui partiellement effacé : « Vom Topo Mangan » (provenant du village de Mangan). Ce petit village est situé à quelques kilomètres à l’Est de la station de Marienberg. Ce village est connu également sous le nom de Mangem et sa population parle une langue Buna appartenant au groupe linguistique de Marienberg, proche des langues Arapesh des monts Torricelli. La langue Buna a été évoquée pour la première fois dans les écrits de Franz Kirschbaum, et une grammaire de cette langue aurait été brûlée au village de Kambot lors de l’avancée des troupes japonaises durant la guerre du Pacifique. Cette langue est également proche des langues Monumbo et Lilau de la région de Bogia à l’est du delta du fleuve Ramu (Laycock, 1973 : 15-16). C’est ainsi que les langues Marienberg, Nor, Pondo, Grass et Gapun, comprennent chacune un certain nombre de dialectes (Laycock, 1973 : 69). Il n’est donc pas étonnant que de nombreux échanges d’objets et de cérémonies cultuelles aient eu lieu entre ces différentes communautés et que des masques assez similaires à celui présenté ici aient été collectés dans ces diverses communautés. Heinz Kelm (1968 :150-188) a publié dans son ouvrage sur les arts du Sepik une série de masques de divers villages situés dans les estuaires des fleuves Sepik et Ramu et certains d’entre eux se trouvent être assez similaires au masque qui nous présentons ici.

Cette région, très marécageuse entre les nombreux méandres des estuaires des fleuves Sepik et Ramu, présente une imbrication très complexe de villages dont les habitants parlent des langues papoues et d’autres influencées par des langues d’origine austronésienne dont subsistent encore quelques enclaves sur la côte nord de la Nouvelle-Guinée, particulièrement dans les îles (*cf.* carte : Lipset, 1997 : 21). Ces différentes communautés partagent cependant des systèmes commerciaux intercommunautaires complexes et une religion fondée sur le culte des ancêtres et le respect aux esprits marins et forestiers (Howarth, 2019 : 50). Kevin Conru (2018 : 220) donne des exemples de

‘Vom Topo Mangan’ (from the village of Mangan). This small village is located a few kilometres east of the Marienberg station. The village is also known as Mangem, and its inhabitants speak a Buna language belonging to the Marienberg language group, which is closely related to the Arapesh languages of the Torricelli Mountains. The Buna language was first mentioned in the writings of Franz Kirschbaum, and a grammar of this language is said to have been burned in the village of Kambot during the advance of Japanese troops during the Pacific War. This language is also close to the Monumbo and Lilau languages of the Bogia region east of the Ramu River delta (Laycock, 1973: 15-16). Thus, the Marienberg, Nor, Pondo, Grass and Gapun languages each comprise a number of dialects (Laycock, 1973: 69). It is therefore not surprising that there were many exchanges of objects and cultural ceremonies between these different communities and that masks quite similar to the one presented here were collected in these various communities. Heinz Kelm (1968:150–188) published a series of masks from various villages located in the estuaries of the Sepik and Ramu rivers in his book on the arts of the Sepik, some of which are quite similar to the mask we are presenting here.

This region, which is very marshy between the numerous meanders of the Sepik and Ramu river estuaries, has a very complex network of villages whose inhabitants speak Papuan languages and other languages influenced by Austronesian languages, a few enclaves of which still remain on the north coast of New Guinea, particularly on the islands (see map: Lipset, 1997: 21). However, these different communities share complex inter-community trading systems and a religion based on ancestor worship and respect for sea and forest spirits (Howarth, 2019: 50). Kevin Conru (2018: 220) gives examples of these exchanges, as he obtained the provenance of some fifty masks that he studied from his informants. However, it is highly likely that these masks had different representations and functions from those of their village of origin.

ces échanges car il a obtenu de ses informateurs la provenance d’une cinquantaine de masques qu’il a étudiés. Par contre, il est fort probable que ces masques avaient des représentations et des fonctions différentes de celles de leur village d’origine.

Ce masque, avec sa vannerie, mesure 36 cm de hauteur sur 18 cm de largeur. Le prolongement du nez est un artifice très fréquent sur les masques en bois dans les villages des bords du fleuve Sepik. Il en est de même pour divers masques en vannerie de rotin. Certains présentent un long nez s’enroulant sur lui-même en spirale à son extrémité. Des hypothèses ont été échafaudées au 20^{ème} siècle par certains historiens de l’art pour trouver une origine hindoue à cet artifice. Mais l’hypothèse d’un quelconque lien avec la trompe du dieu éléphant Ganesh n’a encore jamais été démontrée à ce jour. Des masques à long nez, appelés *mwai*, se trouvent ainsi chez les latmul, comme sur les masques *didagur* en rotin des Yimar, dans la région du Moyen Sepik. Il n’est pas impossible que ce long nez soit en relation avec un héros culturel dont on retrouve la trace dans de nombreux mythes tout au long du fleuve et même dans les communautés établies sur les rives de ses affluents. Ces mythes évoquent souvent un être belliqueux, ayant un fort appétit sexuel, dont les très nombreux enfants seraient ainsi à l’origine des populations locales. Ce dernier est souvent décrit comme un être très beau avec un appendice nasal extrêmement développé. C’est ainsi que les hommes présentant un nez aquilin ou particulièrement long sont souvent valorisés par les femmes dans les sociétés riveraines du Sepik.

L’esthétique particulière de ce masque appartient à une catégorie qui se distingue par une arête sur toute la longueur du nez et qui se prolonge jusqu’au sommet de sa face en divisant le front en deux parties. Ce masque présente une autre particularité, celle d’avoir ses arcades sourcilières et ses orbites dans le prolongement de chacune des faces du nez. Ce type d’artifice se retrouve sur des pièces similaires collectées dans les

This mask, with its basketry, measures 36 cm high by 18 cm wide. The elongated nose is a very common feature on wooden masks in villages along the Sepik River. The same is true for various rattan basketry masks. Some have a long nose that curls up into a spiral at the end. In the 20th century, some art historians put forward hypotheses to find a Hindu origin for this feature. However, the hypothesis of any link with the trunk of the elephant god Ganesh has never been proven to date. Long-nosed masks, called *mwai*, are found among the latmul people, as well as on the didagur rattan masks of the Yimar people in the Middle Sepik region. It is not impossible that this long nose is related to a cultural hero who is found in numerous myths throughout the river and even in the communities established on the banks of its tributaries. These myths often evoke a warlike being with a strong sexual appetite, whose numerous children are said to be the origin of the local populations. He is often described as a very handsome being with an extremely developed nasal appendage. As a result, men with aquiline or particularly long noses are often valued by women in the societies along the Sepik River. The distinctive aesthetic of this mask belongs to a category characterised by a ridge running the entire length of the nose and extending to the top of the face, dividing the forehead into two parts. Another distinctive feature of this mask is that its brow ridges and eye sockets are in line with each side of the nose. This type of design is found on similar pieces collected in neighbouring villages. However, there is another category of mask, more numerous in the villages of Lake Murik and Lower Ramu, which have brow ridges that are more or less perpendicular to the axis of the nose. Both categories of masks often feature a small sculpture or engraving of a human figure or animal on the forehead, such as a flying fox, bird, fish or lizard (Reche, 1913: pl. LXXVIII, Beier and Aris, 1975: 25, 29, 30, Peltier et al., 2015: 228) considered to be ‘the canoe’ allowing the spirit represented by this mask to move, this spirit being the mark of its maternal lineage. These small representations therefore probably evoke totemic animals.



Masque de danse

Village de Mangan, région du bas-Sépik
Papouasie-Nouvelle-Guinée
XIX^{ème} siècle (pre-contact)
Bois, rotin, pigments
H. 36,5

Provenance :

- ▷ Collecté *in situ* par les missionnaires de la Société du Verbe Divin (SVD) au début du XX^{ème} siècle [inscription au dos : « Vom Topo Mangan » : « provenant du lieu-dit Mangan »]
- ▷ Collection du SVD Missiemuseum, Teteringen, Pays-Bas
- ▷ Prêté [1935-1986] au Nederlandsch Volkenkundig Missie-Museum, Tilburg, Pays-Bas
- ▷ Retour au Missiemuseum de Teteringen en 1986
- ▷ Michel Thieme, Amsterdam, Pays-Bas
- ▷ Collection privée néerlandaise

Expositions et publication :

- ▷ Het Museum voor Land- en Volkenkunde [aujourd'hui Wereldmuseum], Rotterdam, Pays-Bas
- ▷ Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas - en 1949, publié dans le catalogue de l'exposition : *Kunst van het Zuidzee gebied*.

villages voisins. Il existe cependant une autre catégorie de masque, plus nombreux dans les villages des lacs Murik et ceux du bas Ramu, qui présentent des arcades sourcilières plus ou moins perpendiculaires à l'axe du nez. Ces deux catégories de masques disposent souvent sur leur front d'une petite sculpture ou d'une gravure d'un personnage ou d'un animal ; roussette, oiseau, poisson, lézard (Reche, 1913 : pl. LXXVIII, Beier et Aris, 1975 : 25, 29, 30, Peltier et al., 2015 : 228) considérée comme « la pirogue » permettant à l'esprit représenté par ce masque de se déplacer, cet esprit étant la marque de son lignage maternel. Ces petites représentations évoquent donc vraisemblablement des animaux totémiques.

Le sommet et la base de ce masque sont munis d'un anneau sculpté dans le bois. Ces deux éléments se retrouvent sur plusieurs masques de la région (Kelm, 1968 : 158, 160, 176, Conru, 2019 : 237-240 et 244). Il est probable qu'ils devaient servir à le fixer sur un support, comme le montre une photographie de l'ouvrage de Paula Van den

The top and bottom of this mask feature a ring carved in the wood. These two elements are found on several masks from the region (Kelm, 1968: 158, 160, 176, Conru, 2019: 237–240 and 244). It is likely that they were used to attach it to a support, as shown in a photograph in Paula Van den Berg's book (1992: 31). Its rim is lined with plant fibre basketry, which was used to attach decorative elements such as feathers, flowers, fruits, coloured leaves and shells (see Van den Berg, 1992: 23 and 33, Smidt and Eoe, 1999: 122-123). This basketry, the upper part of which has disappeared, is attached to the perimeter of the mask by small ties passed through a series of holes drilled in the wood. Three other almond-shaped holes are drilled through the thickness of the mask, representing two eyes and a mouth. These holes suggest that this mask was indeed intended to be worn during a religious ceremony, as they allowed the wearer to see and make their voice heard. Two small holes also pierce the junction of the nose and the eye sockets, allowing decorative fibre ties to be passed through them.

Berg (1992 : 31). Son pourtour est garnie d’une vannerie de fibres végétales qui permettait d’y fixer des éléments décoratifs ; plumes, fleurs, fruits, feuilles colorées, coquillages (cf. Van den Berg, 1992 : 23 et 33, Smidt and Eoe, 1999 : 122-123). Cette vannerie, dont la partie supérieure a disparu, est fixée sur le périmètre du masque par des petites ligatures passées au travers d’une série de trous pratiqués dans le bois. Trois autres trous en amandes sont percés dans l’épaisseur de ce masque, ils représentent deux yeux et une bouche. Ces percements sont des indices suggérant que ce masque était bien destiné à être porté lors d’une cérémonie cultuelle car ils permettaient au porteur de voir et de faire entendre le son de sa voix. Deux petits trous transpercent également la jonction du nez avec les orbites ce qui permettait d’y passer des ligatures décoratives de fibres.

Plusieurs expéditions allemandes ont collecté très tôt dans le vingtième siècle des masques de ce type dans différents villages du Bas-Sepik (Kopar, Magendo, Singarin, Murik) dont les habitants avaient des langues différentes. L’attribution d’un nom à chacun des styles de masque demeure donc assez confuse, car les informations recueillies au cours d’un siècle par divers collecteurs ne concordent pas toujours. Ainsi, le père Joseph Schmidt (1933 : 663) distingue huit différents types de masques chez les Murik alors que Franz Vormann (1911 : 420) en compte six types chez les peuples de langue Monumbo de la région de Bogia. Parmi ces derniers, trois seraient considérés comme supérieurs aux autres. Chaque style de masques représentait, selon ces auteurs, des esprits mythiques possédant un nom, mais chaque masque avait également un nom propre. Ce qui rend incertaine l’attribution des noms génériques des exemplaires présentés par Otto Reche (1913 : 402-409) au début du vingtième siècle. Cet auteur donne le nom *mûrûp*, ou *mûrûb*, à des masques collectés au village de Kopar, et le nom *tôwàn* pour un exemplaire collecté au village de Singarin (Reche, 1913 : 394, 402 et 409). Une publication plus récente (Van den Berg, 1992 : 34) attribue cependant le nom de *mbarub*, soit un nom

Several German expeditions collected masks of this type in various villages in the Lower Sepik (Kopar, Magendo, Singarin, Murik) in the early 20th century, whose inhabitants spoke different languages. The attribution of a name to each mask style therefore remains rather unclear, as the information gathered over a century by various collectors does not always agree. For example, Father Joseph Schmidt (1933: 663) distinguishes eight different types of masks among the Murik, while Franz Vormann (1911: 420) counts six types among the Monumbo-speaking peoples of the Bogia region. Among the latter, three are considered superior to the others. According to these authors, each style of mask represented mythical spirits with names, but each mask also had its own name. This makes it difficult to attribute generic names to the examples presented by Otto Reche (1913: 402-409) at the beginning of the 20th century. This author gives the name *mûrûp*, or *mûrûb*, to masks collected in the village of Kopar, and the name *tôwàn* to an example collected in the village of Singarin (Reche, 1913: 394, 402 and 409). However, a more recent publication (Van den Berg, 1992: 34) attributes the name *mbarub*, which is similar to *mûrûb*, to masks from the village of Birap (Bogia region). Otto Reche (1913: 408) also reports the name *kamboram* given to a style of masks among the Monumbo people of the Bogia region. This name is phonetically reminiscent of the name *yangoron* reported by Kevin Conru (2019: 235) and given to a Murik mask intended to prohibit the harvesting of coconuts reserved for a ceremony. According to this author, the wearer of this mask also had a large phallus and chased the villagers with a spear, causing comical effects. Berry Craig (2015: 124) distinguishes two distinct terms for the Murik region: the name *wau nor* (literally “men of the mist”) given to masks of the same style as the one presented here, and *brag*, or *brag sebug* for masks with brow ridges perpendicular to the axis of the nose (Howarth, 2015: 51). Ulli Beier (1975: 21) sheds light on this division by pointing out that the inhabitants of the Murik lakes clearly distinguish between the human nose and the spiritual nose

proche de *mûrûb*, pour des masques du village de Birap (région de Bogia). Otto Reche (1913 : 408) rapporte également le nom de *kamboram* donné à un style de masques chez les Monûmbo de la région de Bogia. Ce nom rappelle phonétiquement le nom *yangoron* rapporté par Kevin Conru (2019 : 235) et donné à un masque Murik destiné à interdire la récolte de noix de coco réservées pour une cérémonie. Selon cet auteur, le porteur de ce masque présentait également un grand phallus et poursuivait les villageois avec une lance en provoquant des effets comiques. De son côté, Berry Craig (2015 :124) distingue pour la région Murik, deux termes bien distincts, le nom *wau nor* (litt. hommes de brouillard) donné à des masques du même style que celui que nous présentons ici et *brag*, ou *brag sebug* pour les masques aux arcades sourcilières perpendiculaires à l’axe du nez (Howarth, 2015 : 51). Ulli Beier (1975 : 21) nous éclaire sur cette division en précisant que les habitants des lacs Murik distinguent clairement le nez humain du nez spirituel (*wau nor*). Il présente également un objet, non traditionnel, sur lequel sont sculptés deux masques ; en partie basse un masque *brag* et en partie haute un masque *wau nor* surmonté d’une sculpture de renard-volant. Ce qui tendrait à confirmer ces deux appellations pour ces deux catégories de masques. Un dessin de Wallace Ruff présente également la diversité des masques *brag* et *wau nor* (Howarth, 2019 : 51). Selon Kevin Conru (2019 : 235) les masques *wau nor*, dont le nez se termine par une spirale, représentaient le visage d’un esprit qui venait danser pour l’inauguration d’une pirogue. Selon cet auteur, ces masques *wau nor* seraient venus du village d’Imbuando.

Nous ne savons pas exactement s’il existait dans le passé des centres de fabrication pour chacun des styles de masques. Barry Craig (2015 : 124) cite Katherine Barlow qui suggère dans ses notes de terrain (15 août 1988) que la région de Marienberg pourrait être la source de la tradition des masques *wau nor* qui auraient été acquis ensuite par les habitants des villages de Murik (Craig, 2015 : 124). Par contre, le village de Watam, situé au bord de

(*wau nor*). He also presents a non-traditional object on which two masks are carved: a *brag* mask on the lower part and a *wau nor* mask on the upper part, surmounted by a flying fox sculpture. This would tend to confirm these two names for these two categories of masks. A drawing by Wallace Ruff also shows the diversity of *brag* and *wau nor* masks (Howarth, 2019: 51). According to Kevin Conru (2019: 235), *wau nor* masks, whose noses end in a spiral, represented the face of a spirit that came to dance for the inauguration of a canoe. According to this author, these *wau nor* masks came from the village of Imbuando.

We do not know exactly whether there were manufacturing centres for each style of mask in the past. Barry Craig (2015: 124) quotes Katherine Barlow, who suggests in her field notes (15 August 1988) that the Marienberg region may be the source of the tradition of *wau nor* masks, which were then acquired by the inhabitants of the Murik villages (Craig, 2015: 124). On the other hand, the village of Watam, located on the seashore at the eastern end of a branch of the Sepik River in its estuary, is considered by some researchers to be the centre of production for many ritual masks.

These masks were made by artists who had trained under experienced senior artists (*moanabinarogo*) in their village. An artist’s recognisable artistic gift was called *darin* (Beier, 1975: 17, Howarth, 2015: 51, 2019: 53). The Murik considered an exceptional work of art to be on a par with a flower or a particularly attractive woman (Howarth, 2019: 53). They worked in the ceremonial *taab* house, away from the gaze of women and the uninitiated. The artist could claim to be inspired by his ancestors when he chewed ginger while murmuring incantations (*timiits*) to ensure the complete success of his mask, as he wanted to be as skilled as a spider weaving its web with great precision (Howarth, 2019: 54). The oldest masks were carved using stone adzes, but from the first contacts with Europeans at the end of the 19th century, metal blades replaced them. The woods chosen for this craft were generally relatively hard, but we do not

Dance mask

Mangan village, Lower Sepik Region
Papua New Guinea
19th century (pre-contact)
Wood, rattan, pigments
H. 36.5

Provenance:

- Collected *in situ* by Societas Verbi Divini (SVD) missionaries at the beginning of the 20th century [written on the back: “Vom Topo Mangan” : “from the place of Mangan”]
- Collection of the SVD Missiemuseum, Teteringen, The Netherlands
- On loan [1935-1986] to the Nederlandsch Volkenkundig Missie-Museum, Tilburg, The Netherlands
- Return to the Missiemuseum in Teteringen in 1986
- Michel Thieme, Amsterdam, The Netherlands
- Dutch private collection

Exhibitions and publication:

- Het Museum voor Land- en Volkenkunde [now Wereldmuseum], Rotterdam, The Netherlands
- Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands - in 1949, published in the exhibition catalogue: *Kunst van het Zuidzee gebied*.

la mer à l'extrémité Est d'un bras du Sepik dans son estuaire, est considéré par certains chercheurs comme le centre de production de nombreux masques rituels.

Ces masques étaient réalisés par des artistes qui avaient suivi un apprentissage auprès d'anciens artistes confirmés (*moanabinarogo*) de leur village. Le don artistique reconnaissable d'un artiste était appelé *darin* (Beier, 1975 : 17, Howarth, 2015 : 51, 2019 : 53). Les Murik considéraient une œuvre d'art exceptionnelle à l'égale d'une fleur ou d'une femme particulièrement attirante (Howarth, 2019 : 53). C'est dans la maison cérémonielle *taab* qu'ils travaillaient à l'abri des regards des femmes et des non-initiés. L'artiste pouvait se dire inspiré par ses ancêtres lorsqu'il mâchait du gingembre tout en murmurant des incantations (*timiits*), pour s'assurer la pleine réussite de son masque, car il souhaitait être aussi habile qu'une araignée qui tisse sa toile avec une grande précision (Howarth, 2019 : 54). Les plus anciens masques ont été travaillés à l'aide d'herminette à lame de pierre, mais dès les premiers contacts avec les européens,

know whether particular species had to be used, as was the case for sculptures from the Middle Sepik. To polish the surface of these masks the artist had various materials at his disposal, including stingray skin and pumice stones from the nearby Manam volcano. The finishing touches involved piercing the eyes and mouth, as this was how the artist breathed life into his new mask. Ulli Beier (1975: 21) reports that when training an apprentice, the master instructor had to ensure that the eyes of the mask were neither too high nor too low and that the nose had a harmonious curve. Although the sculptor had to comply with a number of local standards, he could nevertheless be encouraged to make personal innovations. The entire surface of some masks could be engraved with various motifs, each with a specific meaning (Reche, 1913: pl. LXXVIII, Beier and Aris, 1975: 18-20). Pieces of mother-of-pearl pierced with a hole could be attached to the eye sockets, giving the mask a more piercing gaze (Nicolas, 2000: 266 and 268).

These objects, carved from wood, were coated with a blackwash made from mineral or plant-



à la fin du XIX^{ème} siècle, des lames métalliques les ont remplacées. Les bois choisis pour cet artisanat étaient en général relativement durs, mais nous ne savons pas si des espèces particulières devaient être utilisées, comme cela était le cas pour les sculptures du Moyen-Sepik. L'artiste disposait de divers matériaux, peau de raie et pierres-ponces provenant du volcan Manam proche, pour effectuer le polissage final de la surface de ces masques. La finition du travail se traduisait par le percement des yeux et de la bouche car c'est ainsi que l'artiste insufflait la vie à son nouveau masque. Ulli Beier (1975 : 21) rapporte que lors de la formation d'un apprenti, le maître-instructeur devait veiller à ce que les yeux du masque ne soient pas trop hauts, ni trop bas et que le nez ait une courbe harmonieuse. Si le sculpteur se devait de respecter un certain nombre de normes locales, celui-ci pouvait cependant être encouragé à faire des innovations personnelles. Toute la surface de certains masques pouvait être gravée avec divers motifs ayant chacun une signification particulière (Reche, 1913 : pl. LXXVIII, Beier et Aris, 1975 : 18-20). Des morceaux de nacre percés d'un trou pouvaient être fixés à l'emplacement des yeux, ce qui donnait au masque un regard plus perçant (Nicolas, 2000 : 266 et 268).

Ces objets sculptés dans du bois étaient recouvert d'un badigeon de couleur noire provenant de pigments de provenance minérale ou végétale, ce qui les protégeait des attaques de certains insectes. Mais les plus anciens masques sont parfois recouverts d'une couche de suie superficielle consécutive à une longue exposition à la fumée des foyers de la maison cérémonielle où ils étaient conservés sur des râteliers spéciaux. On constate que de nombreux masques étaient entièrement peint à l'origine à l'aide d'un pigment rouge (Peltier et al., 2015 : 228-229 et 252) alors que d'autres étaient en partie recouverts de pigments blanc, ocre rouge et ocre jaune sur un fond noir (Nicolas, 2000 : 252, Peltier et al., 2015 : 253). Ce pigment rouge-brun était mélangé avec de l'huile (*waikor*). Ulli Beier (1975 : 22) rapporte une importante information, comme quoi chez

based pigments, which protected them from certain insects. However, the oldest masks are sometimes covered with a layer of soot on the surface, resulting from long exposure to smoke from the hearths of the ceremonial house where they were kept on special racks. It has been noted that many masks were originally painted entirely with red pigment (Peltier et al., 2015: 228-229 and 252), while others were partially covered with white, red ochre and yellow ochre pigments on a black background (Nicolas, 2000: 252, Peltier et al., 2015: 253). This red-brown pigment was mixed with oil (*waikor*). Ulli Beier (1975: 22) reports an important piece of information, namely that among the Murik, the artist painted the outline of his own eyes with pink pigment at the same time as the outline of the eyes of his new mask. This established a secret link between him and the spirit evoked by his mask.

These masks were used during various performances such as the departure for an important trade expedition, the inauguration of a new ceremonial house, the launch of a new large canoe, the preparation of a military expedition, large funerals, and particularly during the initiation of young people. Certain types of masks were used during dances described by Yukio Toyoda (1987). Each mask was attached to a rattan frame topped with sumptuous structures, particularly those several metres high made of bamboo sections decorated with thousands of feathers of different colours. A series of large sections of shells (*Melo* sp.) were also suspended under the face of the mask. However, these grandiose ceremonies have long since ceased to exist in many villages under pressure from Catholic and Adventist missionaries. Yukio Toyoda showed how the purchase and presentation of such dances, in which these masks were used, allowed a man to become important within his community and thus acquire a higher status. Similar masks were still being used recently in the Bogia region for similar ceremonies, as shown in the photographs in Paula Van den Berg's small book (1992: 41). Both types, *wau nor* and *brag*, could be used during the same



les Murik, l’artiste peignait à l’aide de pigments de couleur rose le contour de ses propres yeux en même temps que le contour des yeux de son nouveau masque. Ce qui établissait un lien secret entre lui et l’esprit évoqué par son masque.

Ces masques étaient utilisés à l’occasion de performances diverses comme le départ pour une importante expédition commerciale, l’inauguration d’une nouvelle maison cérémonielle, le lancement d’une nouvelle grande pirogue, pour la préparation d’une expédition guerrière, lors de grandes funérailles, et particulièrement durant les initiations des jeunes-gens. Certains types de masques étaient utilisés lors de danses décrites par Yukio Toyoda (1987). Chacun d’entre eux était fixé sur une armature de rotin surmontée de somptueuses structures, et particulièrement celles de plusieurs mètres de hauteur constituées de section de bambou décorées de milliers de plumes de différentes couleurs. Des séries de larges sections de coquillages (*Melo* sp.) étaient également suspendues sous la face de ce masque. Mais ces cérémonies grandioses ont cessé d’exister depuis longtemps dans de nombreux villages sous la pression des missionnaires catholiques et adventistes. Yukio Toyoda a montré comment l’achat et la présentation de telles danses, au cours desquelles ces masques étaient utilisés, permettait à un homme de se rendre important au sein de sa communauté et d’acquérir ainsi un statut supérieur. Des masques similaires étaient encore présentés récemment dans la région de Bogia pour des cérémonies similaires, comme nous le montrent les photographies du petit ouvrage de Paula Van den Berg (1992 : 41). Les deux types, *wau nor* et *brag* pouvaient ainsi être utilisés durant les mêmes cérémonies, mais ces deux catégories de masques y avaient manifestement des fonctions différentes. Soroi Marepo Eoe et Dirk Smidt (1999) ont également documenté les différents masques présentés lors de cérémonies de funérailles chez les Gamei du Bas-Ramu. Ils ont décrit les activités rituelles de près de quarante personnes masquées intervenant durant ces festivités.

ceremonies, but these two categories of masks clearly had different functions. Soroi Marepo Eoe and Dirk Smidt (1999) also documented the different masks presented during funeral ceremonies among the Gamei of Lower Ramu. They described the ritual activities of nearly forty masked individuals participating in these festivities.

The presence of similar masks in different communities, sometimes with different languages, seems to confirm that these communities traded with each other. Ulli Beier (1975: 17) reports that the artist Peter Aris told him that he had acquired the reproduction rights for certain sculptures in villages other than his own. However, it cannot be entirely ruled out that in the past these ritual objects may also have been looted from neighbouring villages during conflicts. We therefore agree with Crispin Howarth when he writes (2019: 50):

In cases where exceptional provenance exists for a Sepik-Ramu object, attribution to a specific village or tribal community can still be elusive due to the movement of the art objects themselves as intercommunity trade networks are extensive.

The exact functions of these types of masks in the Marienberg region are unknown, but those of similar masks, known locally as *brag* and used in the villages of Murik, are much better documented. All these masks are considered masculine and aggressive. According to Michael Somare, they gave men the power to fight, the power to make peace, the power to change people’s minds and to weaken the enemy by making them vulnerable (Howarth, 2015: 55). They seduced women and ritually devoured initiates during initiations, only to spit them out again as adult men. According to information collected by Barry Craig (2010: 210), these masks could be consulted by shamans to determine the cause of an illness or before war raids. In the past, after a successful raid, the severed head of a slain enemy was rubbed against this mask, which was stored in the ceremonial house so that the enemy’s spirit could drink its blood. Father Joseph Schmidt (1923-24: 700)

La présence de masques similaires dans différentes communautés, parfois de langues différentes, semble confirmer que celles-ci effectuaient des échanges entre elles. Ulli Beier (1975 : 17) rapporte que l’artiste Peter Aris lui a dit avoir acquis les droits de reproduction de certaines sculptures dans d’autres villages que le sien. Mais, il n’est pas totalement exclu que jadis ces objets rituels pouvaient également provenir de pillages dans des villages voisins durant des conflits. C’est ainsi que nous acquiesçons l’opinion de Crispin Howarth, quand il écrit (2019 : 50) :

Dans les cas où la provenance d’un objet Sepik-Ramu est exceptionnelle, l’attribution à un village ou à une communauté tribale spécifique peut encore être difficile à déterminer en raison de la circulation des objets d’art eux-mêmes, les réseaux commerciaux intercommunautaires étant très étendus.

Les fonctions exactes de ces types de masques dans la région de Marienberg ne sont pas connues, par contre celles des masques similaires, appelés localement *brag* et utilisés dans les villages de Murik sont beaucoup mieux documentés. Tous ces masques sont considérés comme masculins et agressifs, selon Michael Somare ils donnaient aux hommes le pouvoir de se battre, le pouvoir de faire la paix, le pouvoir de changer l’avis des gens et d’affaiblir l’ennemi en le rendant vulnérable (Howarth, 2015 : 55). Ils séduisaient les femmes et dévoraient rituellement les initiés durant les initiations pour les recracher sous forme d’hommes adultes. Selon les informations collectées par Barry Craig (2010 : 210) ces masques pouvaient être consultés par les chamans pour déterminer la cause d’une maladie ou avant des raids guerriers. Jadis, après un raid réussi, la tête coupée d’un ennemi tué était alors frottée contre ce masque remisé dans la maison cérémonielle pour que l’esprit de celui-ci puisse en boire le sang. Le père Joseph Schmidt (1923-24 : 700) a donné une description assez précise de ce rituel. Mais le plus important était les incantations magiques prononcées et les végétaux utilisés. Lorsqu’un masque était considéré être devenu trop maléfique, son propriétaire cherchait alors à s’en débarrasser. C’est ainsi que de nombreux masques ont été

gave a fairly accurate description of this ritual. But the most important aspects were the magical incantations recited and the plants used. When a mask was considered to have become too evil, its owner would seek to get rid of it. This is how many masks were easily acquired during the colonial period by missionaries and art collectors for museums (Howarth, 2019: 59).

This type of long-nosed face is found on amulets measuring around 20 centimetres in length. There were also small masks with very long pointed noses that were attached to bamboo flutes (Kelm, 1968: 368–369, Peltier et al., 2015: 267). The sounds produced by these flutes were supposed to be the voice of the spirit embodied in this small mask. Similar small faces are also found on the Murik’s ‘sacred’ *karkar* spears (Peltier et al., 2015: 227) and on shields (Kelm, 1968: 441 and 442). Characters with long, curved noses extending to the navel were carved on each of the handles at the ends of large slit drums (Kelm, 1968: 375-381). Small betel mortars feature one to four characters with such faces (Reche, 1913: 177-178). The same figure is found on the carved handles of taro pestles (Beier and Aris, 1975: 34). Male statuettes, called *kandimbung*, had similar faces and were used in initiation rites for young boys (Howarth, 2015: 66-67). A hollow-bodied sculpture, *uritamâno*, collected by the Kaiserin-Augusta-Fluss expedition, has a face set with basketry that is very similar to the mask presented here (Reche, 1913: pl. LXXV). Such statuettes collected in Magendo were associated with the initiation of young people (Craig et al., 2015: 123, Coiffier, 2025: 56-57). Series of long-nosed faces are also found from top to bottom on ceremonial house posts, such as those in the village of Bosman on the Ramu River (Fukumoto, 1976: 20-21). Similarly, Murik traders placed a small sculpture of a long-nosed figure, called a *namon*, on top of the mast of their outrigger canoe to increase their chances of obtaining pigs (Beier and Aris, 1975: 24 and fig. 12a and b).

Various sources of information state that objects with long noses do not represent ancestors but

acquis aisément, durant la période coloniale, par les missionnaires et les collecteurs d’art pour les musées (Howarth, 2019 : 59).

Ce type de face a long nez se retrouve sur des amulettes d’une longueur d’une vingtaine de centimètres. Il existait également des petits masques à très long nez pointu qui étaient fixés sur les flûtes en bambou (Kelm, 1968 : 368-369, Peltier et al., 2015 : 267). Les sons produits par ces flûtes étaient censés être la voix de l’esprit incarné dans ce petit masque. Des petites faces similaires se retrouvent également sur les lances « sacrées » *karkar* des Murik (Peltier et al., 2015 : 227) et sur les boucliers (Kelm, 1968 : 441 et 442). Des personnages à long nez recourbés se prolongeant jusqu’au nombril étaient sculptés à chacune des poignées des extrémités des grands tambours à fente (Kelm, 1968 : 375-381). Des petits mortiers à bétel présentent un à quatre personnages avec de telles faces (Reche, 1913 : 177-178). Ce même personnage se retrouve sur les poignées sculptées de pilons à taro (Beier et Aris, 1975 : 34). Des statuettes masculines, appelées *kandimbung*, présentaient des visages similaires, elles étaient utilisées lors des rites d’initiation des jeunes garçons (Howarth, 2015 : 66-67). Une sculpture au corps évidé, *uritamâno*, collectée par l’expédition Kaiserin-Augusta-Fluss, présente une face, sertie d’une vannerie, tout à fait similaire au masque présenté ici (Reche, 1913 : pl. LXXV). De telles statuettes collectées à Magendo étaient associées avec les initiations des jeunes-gens (Craig et al., 2015 : 123, Coiffier, 2025 : 56-57). Des séries de faces à long nez se retrouvent également de haut en bas sur des poteaux de maisons cérémonielles, comme celle du village de Bosman sur le fleuve Ramu (Fukumoto, 1976 : 20-21). De même, les commerçants Murik plaçaient une petite sculpture de personnage à long nez, appelée *namon*, au sommet du mât de leur pirogue à balancier pour augmenter leur chance d’obtenir des cochons (Beier et Aris, 1975 : 24 et fig. 12a et b).

Les diverses sources d’informations stipulent que tous les objets présentant un long nez ne représentent pas un ancêtre mais plutôt un esprit. Ce qui semble confirmer une représentation d’un

rather spirits. This seems to confirm that they represent cultural heroes, such as Sendam among the Murik (Lipset, 1997: 194), whose description is quite similar to that of cultural heroes; Moïem among the latmul and Sawos, Kwalimbangue among the Chambri, and Bilishoi among the Biwat. Kevin Conru (2019: 229) reports that the name Sendam is frequently given to many masks in Murik villages. These different mythical characters always evoke aggressive men with a propensity to rape all women. Thus, it is possible to make a visual connection between the extremely pointed noses of certain masks (Nicolas, 2000: 252, Peltier et al. 2015: 267) and a dagger made from the bone of a cassowary, an aggressive bird associated with war in the mythology of many Sepik peoples.

This mask was part of the collection of the SVD Missionary Museum in Teteringen, as indicated by the number Et 35-9-6 written in white ink on the back. This museum was founded in the Netherlands in 1933 (Holman, 2006) with objects sent by SVD missionaries based in New Guinea. It was loaned to the Nederlandsch Volkenkundig Missie-Museum in Tilburg in 1935 until its closure in 1986 (see Tilburg museum register). The loan was then returned to the Teteringen Museum. It was exhibited at the Het Museum voor Land-en Volkenkunde in Rotterdam (now called the Wereldmuseum), then in 1949 at the Stedelijk Museum in Amsterdam, where a photograph of it appears in the exhibition catalogue.

The mask presented here is very similar in size, colour and basketry to the one published by Kevin Conru in his book on the art of Sepik-Ramu (2019: 244), which happens to have the same provenance from the SVD missionary museum in Teteringen. However, the continuity between the two eye sockets and the sides of the nose of the mask presented here creates much more harmonious curves. But it cannot be ruled out that the same artist created both masks.

héros culturel, comme Sendam chez les Murik (Lipset, 1997 : 194), dont la description est assez similaire à celle des héros culturels ; Moïem chez les latmul et les Sawos, Kwalimbangue chez les Chambri, Bilishoi chez les Biwat. Kevin Conru (2019 : 229) rapporte que le nom Sendam est fréquemment attribué à de nombreux masques dans les villages Murik. Ces différents personnages mythiques évoquent toujours des hommes agressifs ayant une propension à violer toutes les femmes. Ainsi, il est possible de faire un rapprochement visuel entre le nez extrêmement pointu de certains masques (Nicolas, 2000 : 252, Peltier et al. 2015 : 267) et une dague en os de casoar, oiseau agressif associé à la guerre dans la mythologie de nombreux peuples du Sepik.

Ce masque a fait partie de la collection du musée missionnaires SVD de Teteringen comme l’indique le n° Et 35-9-6 inscrit à l’encre blanche à son revers. Ce musée fut créé aux Pays-Bas en 1933 (Holman, 2006) avec des objets envoyés par des missionnaires SVD établis en Nouvelle-Guinée. Il fut prêté au Nederlandsch Volkenkundig Missie-Museum de Tilburg en 1935 jusqu’à sa fermeture en 1986 (cf. registre du musée de Tilburg). Ce prêt fut alors restitué au Musée de Teteringen. Il fut exposé au *Het Museum voor Land-en Volkenkunde* de Rotterdam (appelé aujourd’hui *Wereldmuseum*), puis en 1949, au *Stedelijk Museum* d’Amsterdam ou une photographie le présente dans le catalogue de l’exposition.

Le masque présenté ici est très proche, par ses dimensions, sa couleur et sa vannerie, de celui publié par Kevin Conru dans son ouvrage sur l’art du Sepik-Ramu (2019 : 244), lequel masque se trouve avoir la même provenance du musée missionnaires SVD de Teteringen. Par contre, la continuité entre les deux orbites et les faces du nez du masque présenté ici dessine des courbes bien plus harmonieuses. Mais il n’est pas exclu que ce soit le même artiste qui ait exécuté ces deux masques.

Bibliographie/Bibliography

BEIER, Ulli and Peter ARIS, 1975. Sigia. Artistic Design in Murik Lakes, Institute of Papua New Guinea Studies in association with Niugini Press, *Gigibori*, Vol.2, n° 2, octobre, pp. 17-36.

COIFFIER, Christian, 2025. *Sculpture au corps évidé du Bas-Sepik*, Catalogue de l'exposition TEFAF 4, Maastricht, 13 au 20 mars, Africa, South Seas, Piedmont, Mesoamerica, Bruxelles, Serge Schoffel-Art Premier, pp. 56-67).

CONRU, Kevin, 2019. *Sepik Ramu Art*, Brussels/San Francisco, Conru Editions/J. M. Fogel Media Inc.

CRAIG, Barry (Ed.), 2010. *Living Spirits with Fixed Abodes, The Masterpieces Exhibition Papua New Guinea National Museum and Art Gallery*, Honolulu, University of Hawai'i Press.

CRAIG, Barry, Ron VANDERWAL et Christine WINTER, 2015. *War Trophies or Curios?* Melbourne, Museum Victoria Publishing.

EOE, Soroi Marepo and Dirk SMIDT, 1999. "A Festival to honour the dead and revitalise society: Masks and prestige in a Gamei community (Lower Ramu, Papua New Guinea)", in Christopher Anderson, Barry Craig and Bernie Kernot (Ed.), *Art and Performance in Oceania*, Bathurst, Crawford House.

FUKUMOTO, Shigeki, 1976. *Melanesia no Bijutsu (Melanesian Art)*, Tokyo (Japon), Kyûryûdo.

HOLMAN, (SVD), 2006. *Missiehuis Teteringen 90 jaar. Een sterk verhaal*, Teteringen : Provincialaat van de Nederlands-Belgische province SVD.

HOWARTH, Crispin, 2015. *Myth+Magic. Art of the Sepik River, Papua New Guinea*, Canberra, National Gallery of Australia.

HOWARTH, Crispin, 2019. "Brag Masks and Kandimbong Figures: Two Sculptural Arts of the Sepik-Ramu Delta", in Kevin Conru (Ed.), *Sepik Ramu Art*, Brussels/San Francisco, Conru Editions/J. M. Fogel Media Inc.

KAHN, L. Alison, 2023. *Imperial Museum Dynasties in Europe. Papal Ethnographic Collections and Material Culture*, Anthropos India Foundation/Springer.

KELM, Heinz, 1968. *Kunst vom Sepik III*, Berlin, Museum für Völkerkunde, Neue Folge 15.

LAYCOCK, Don, 1973. *Sepik languages, Checklist and preliminary Classification*, Pacific Linguistics, Séries B-n° 25, Dpt. of Linguistics, the Australian National University.

LIPSET, David, 1997. *Mangrove Man. Dialogics of culture in the Sepik Estuary*, Cambridge, Cambridge University Press.

NICOLAS, Alain, 2000. *Art Papou. Austronésiens et Papous de Nouvelle-Guinée*, Paris, Réunion des Musées nationaux/Musées de Marseille.

PELTIER, Philippe, Markus SCHINDLBECK et Christian KAUFMANN, 2015. *Sepik. Arts de Papouasie Nouvelle-Guinée*, Paris, Skira/Musée du quai Branly.

RECHE, Otto, 1913. *Der Kaiserin-Augusta-Fluss*, Hamburg, L. Friederichsen & CO.

SANDBERG, Willem, J.H.B. 1949. *Kunst van het Zuidzeegebied*, Amsterdam, Pr. Stadsdrukkerij- Stedelijk Museum Amsterdam.

SCHMIDT, Joseph, 1923-24. "Die Ethnographie der Nor-Papua (Murik-Kaup-Karau) bei Dallmanhafen, NeuGuinea," *Anthropos*, 18-19: 700-732.

SCHMIDT, Joseph, 1933-24. "Neue Beiträge zur Ethnographie der Nor-Papua, Neu Guinea," *Anthropos*, 28 : 663-682.

TOYODA, Yukio, 1987. "To buy a dance makes you a big man: Mechanism of getting a socially high status in a Sepik society, New Guinea," Université d'Asie ; *Bulletin de l'Institut d'études asiatiques* (14), décembre, p. 83-100.

VAN DEN BERG, Paula, 1992. *Singsing Tumbuan (Mask Dance)*, Boroko, Asples Productions.



Masque de flûte *mro-fi*

Rao, région du moyen-Ramu
Papouasie-Nouvelle-Guinée
XIX^{ème} siècle (pré-contact)
Bois, pigments
H. 59 cm ; L. 18,3 cm

Provenance:

- ▷ Kevin Conru, Bruxelles, Belgique
- ▷ Mia et Loed van Bussel, Amsterdam, Pays-Bas

Publié dans:

- ▷ Kevin Conru, Virginia-Lee Webb, Chrispin Howarth, Barry Craig,
Sepik Ramu Art, Kevin Conru Editions, Bruxelles, 2019, p. 268.

Flute mask *mro-fi*

Rao, middle Ramu River
Papua New Guinea
19th century (pre-contact)
Wood, pigments
H. 59 cm; W. 18.3 cm

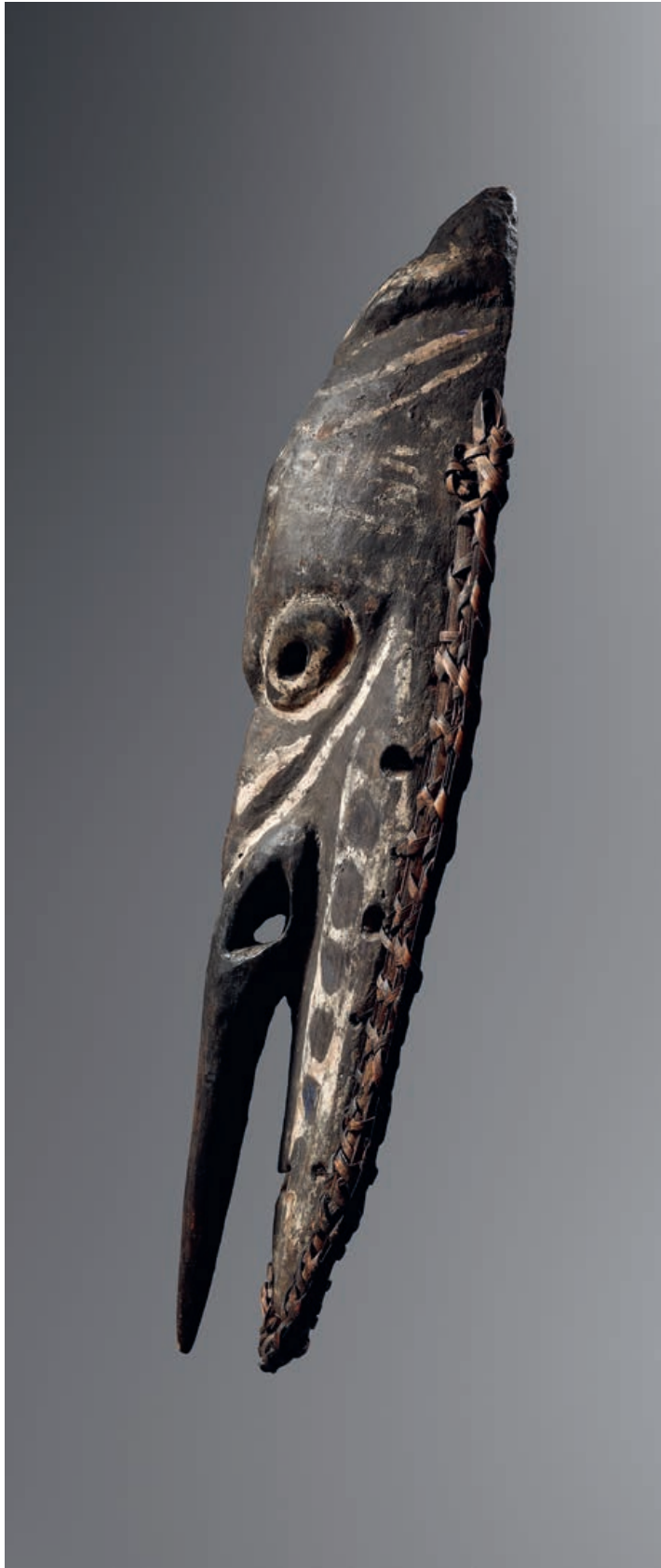
Provenance:

- ▷ Kevin Conru, Brussels, Belgium
- ▷ Mia and Loed van Bussel, Amsterdam, The Netherlands

Published in:

- ▷ Kevin Conru, Virginia-Lee Webb, Chrispin Howarth, Barry Craig,
Sepik Ramu Art, Kevin Conru Editions, Brussels, 2019, p. 268.





Masque *brag*

Aire culturelle Ramu/bas-Sepik
Papouasie-Nouvelle-Guinée
XIX^{ème} siècle (pré-contact)
H. 48 cm
Bois, pigments, rotin

Provenance :
▷ Christie's Amsterdam, le 12 décembre 2000
▷ Toni Stadler, Munich, Allemagne
▷ Wayne Heathcote, Londres, Royaume-Uni
▷ Robin Greer, Queensland, Australie
▷ D'Ian Davidson, Melbourne, Australie
▷ Chris et Anna Thorpe, Sydney, Australie
▷ Marc Blackburn, Honolulu, États-Unis
[Certificat Art Loss Register n° S00255051]

Brag mask

Ramu/Lower Sepik cultural area
Papua New Guinea
19th century (pre-contact)
H. 48 cm
Wood, pigments, rattan

Provenance:
▷ Christie's Amsterdam, on December 12th, 2000
▷ Toni Stadler, Munich, Germany
▷ Wayne Heathcote, London, United Kingdom
▷ Robin Greer, Queensland, Australia
▷ D'Ian Davidson, Melbourne, Australia
▷ Chris and Anna Thorpe, Sydney, Australia
▷ Marc Blackburn, Honolulu, U.S.A.
[Art Loss Register certificate #S00255051]



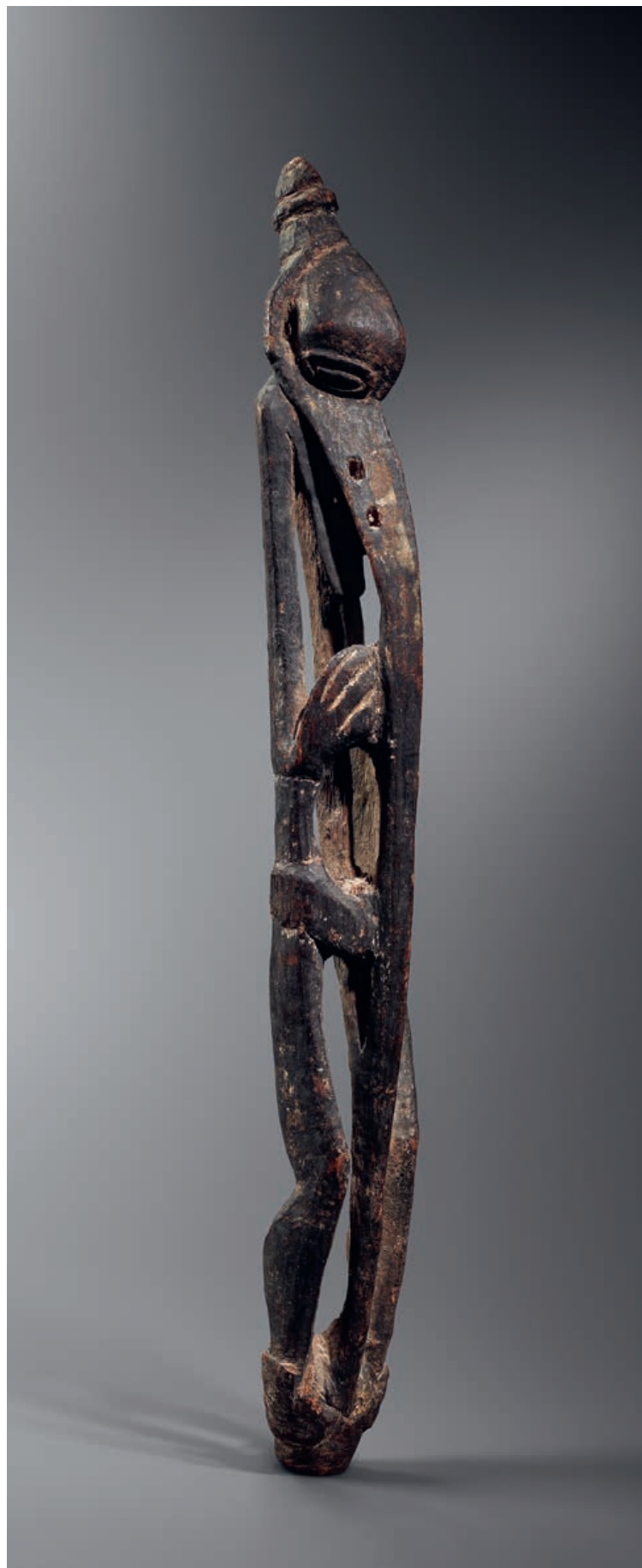


Figure cultuelle *ulitamano*

Kopar, village de Singarin, région du bas-Sépik
Papouasie-Nouvelle-Guinée
XIX^{ème} siècle (pré-contact)
Bois, pigments
H. 58 cm

Provenance:

- ▷ Übersee Museum, Brême, Allemagne
[label n° 24794]
- ▷ Collection privée européenne

Ulitamano cult figure

Kopar, Singarin village, Lower Sepik Region
Papua New Guinea
19th century (pre-contact)
Wood, pigments
H. 58 cm

Provenance:

- ▷ Übersee Museum, Bremen, Germany
[label no. 24794]
- ▷ European private collection

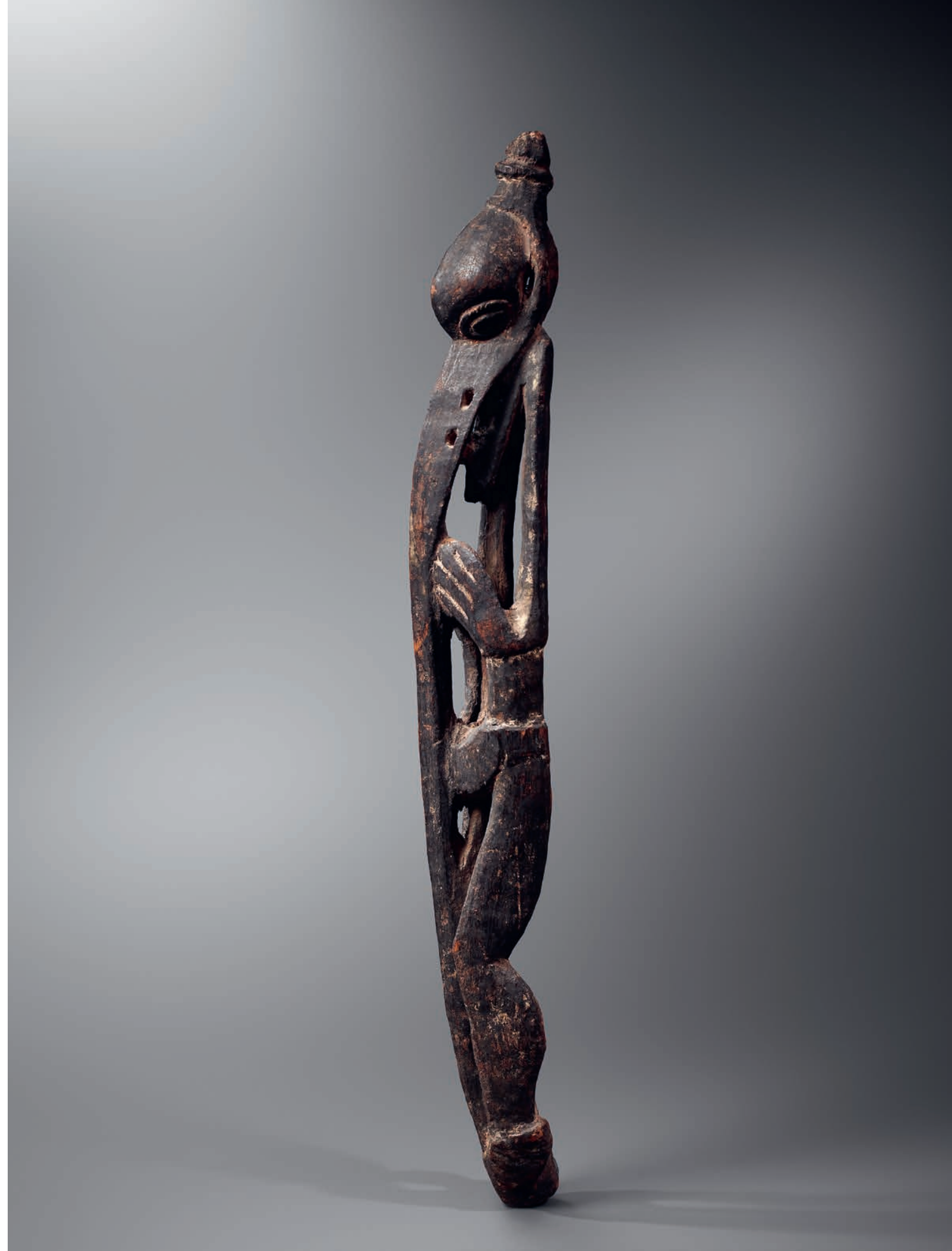




Figure *Kakame/Imunu*

Turamarubi
Delta du fleuve Turama, Golfe de Papouasie
Papouasie-Nouvelle-Guinée
XIX^{ème} siècle (pré-contact)
Bois, pigments, coquillages, fibres végétales
H. 151 cm

Provenance:

- ▷ Thomas Schultze-Westrum, Berlin/Munich, Allemagne
- ▷ Marcia et John Friede, Jolika Collection, Rye, États-Unis
- ▷ Ana et Antonio Casanovas, Arte y Ritual, Madrid, Espagne
- ▷ Andreas et Kathrin Lindner, Munich, Allemagne
- ▷ Luc Clément, Carovigno, Italie

Publiée dans:

- ▷ Wichmann, S., *Weltkulturen und moderne Kunst*, Munich, 1972, p. 526, n° 2030.

Exposition:

- ▷ Munich, Haus der Kunst, *Weltkulturen und moderne Kunst*, du 16 juin au 30 septembre 1972.

Kakame/Imunu Figure

Turamarubi
Turama River Delta, Papuan Gulf
Papua New Guinea
19th century (pre-contact)
Wood, pigments, shells, vegetal fibers
H. 151 cm

Provenance:

- ▷ Thomas Schultze-Westrum, Berlin/Munich, Germany
- ▷ Marcia and John Friede, Jolika Collection, Rye, U.S.A.
- ▷ Ana and Antonio Casanovas, Arte y Ritual, Madrid, Spain
- ▷ Andreas and Kathrin Lindner, Munich, Germany
- ▷ Luc Clément, Carovigno, Italy

Published in:

- ▷ Wichmann, S., *Weltkulturen und moderne Kunst*, Munich, 1972, p. 526, no. 2030.

Exhibition:

- ▷ Munich, Haus der Kunst, *Weltkulturen und moderne Kunst*, June 16th to September 30th, 1972.



Planche votive *hohao*

Éléma
Golfe de Papouasie
Papouasie-Nouvelle-Guinée
XIX^{ème} siècle (pré-contact)
Bois, pigments
H. 162 cm

Provenance :

- ▷ Nancy Webb, Tryon, Caroline du Nord, États-Unis
- ▷ Hugh M. « Butch » Rosenthal (1937-2018),
Caroline du Nord/New York, États-Unis
- ▷ Brunk Auctions, Asheville, Caroline du Nord, États-Unis,
le 9 avril 2021, lot 337.
- ▷ Kevin Conru, Bruxelles, Belgique

Hohao spirit board

Elema
Papuan Gulf
Papua New Guinea
19th century (pre-contact)
Wood, pigments
H. 162 cm

Provenance:

- ▷ Nancy Webb, Tryon, North Carolina, U.S.A.
- ▷ Hugh M. 'Butch' Rosenthal (1937-2018),
North Carolina/NYC, U.S.A.
- ▷ Brunk Auctions, Asheville, North Carolina, U.S.A.,
on April 9th, 2021, lot 337.
- ▷ Kevin Conru, Brussels, Belgium





Flèche faïtière *gomoa*

Canaque
Nouvelle-Calédonie, France
Bois de loup (*Montrouzeria cauliflora*)
Époque pré-contact –
collectée dans les années 1930
Datation du bois par C14 :
XI^{ème}–XIII^{ème} ap. J.-C.
[Certificat par Re.S.Artes n° R 145762A-4].
H. 256 cm

Provenance :

- ▷ Vente publique Collin du Bocage,
le 15 octobre 2021, lot 134
- ▷ Kevin Conru, Bruxelles, Belgique

Roof spire *gomoa*

Kanak
New Caledonia, France
Wolf wood (*Montrouzeria cauliflora*)
Pre-contact period – collected in the 1930s
Dating of the wood by C14: 11th–13th AD
[Re.S.Artes Certificate no. R 145762A-4].
H. 256 cm

Provenance:

- ▷ Collin du Bocage auction,
on October 15th, 2021, lot 134
- ▷ Kevin Conru, Brussels, Belgium



Herminette cérémonielle

Île de Malekula, Vanuatu
XIX^{ème} siècle (pré-contact)
Bois, pigment noir
H. 69 cm

- Provenance :**
- ▷ Bruce Frank, New York, États-Unis
 - ▷ David Rosenthal, Los Angeles, États-Unis
 - ▷ Daniel Vigne, Paris, France
 - ▷ Franck Marcelin, Aix-en-Provence, France
 - ▷ Kellim Brown, Bruxelles/Ormond Beach - Floride, Belgique/États-Unis

Ceremonial adze

Malekula Island, Vanuatu
19th century (pre-contact)
Wood, black pigment
H. 69 cm

- Provenance:**
- ▷ Bruce Frank, New York, U.S.A.
 - ▷ David Rosenthal, Los Angeles, U.S.A.
 - ▷ Daniel Vigne, Paris, France
 - ▷ Franck Marcelin, Aix-en-Provence, France
 - ▷ Kellim Brown, Brussels/Ormond Beach - Florida, Belgium/ U.S.A.





Cuirasse de guerre

Kayan
Bornéo, Kalimantan, Indonésie
XIX^{ème} siècle
Écorce, rotin, écailles de pangolin
H. 49 ; L. 35,5 cm

Provenance :
▷ Robert Buravoy, Paris, France

War jacket

Kayan
Borneo, Kalimantan, Indonesia
19th century
Treebark, rattan, pangolin's scales
H. 49; W. 35.5 cm

Provenance:
▷ Robert Buravoy, Paris, France



Porte d'une maison aristocratique

Atoni
Timor occidental
Indonésie
XIX^{ème} siècle
Bois
H. 92 cm ; L. 40 cm

Provenance:

▷ Joop Reijnders, Winschoten, Pays-Bas

Aristocrat family house door

Atoni
West Timor
Indonesia
19th century
Wood
H. 92 cm; W. 40 cm

Provenance:

▷ Joop Reijnders, Winschoten, The Netherlands





Figure *nkisin n'kondi*

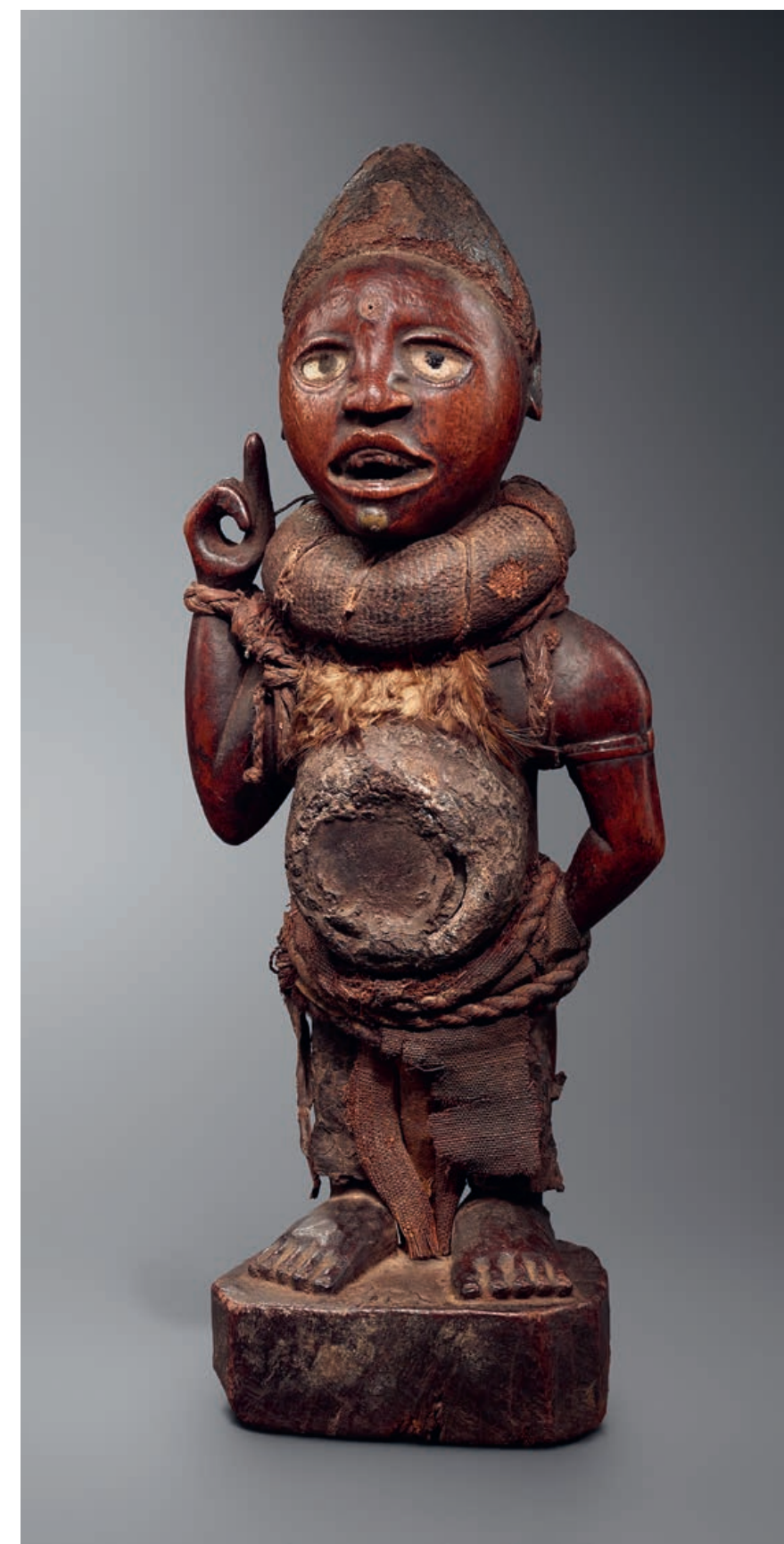
Kongo
République démocratique du Congo
XIX^{ème} siècle
Bois, peaux animales, plumes,
fibres végétales, rotin, verre, clous,
clous de tapissier, matériaux composites
H. 42 cm

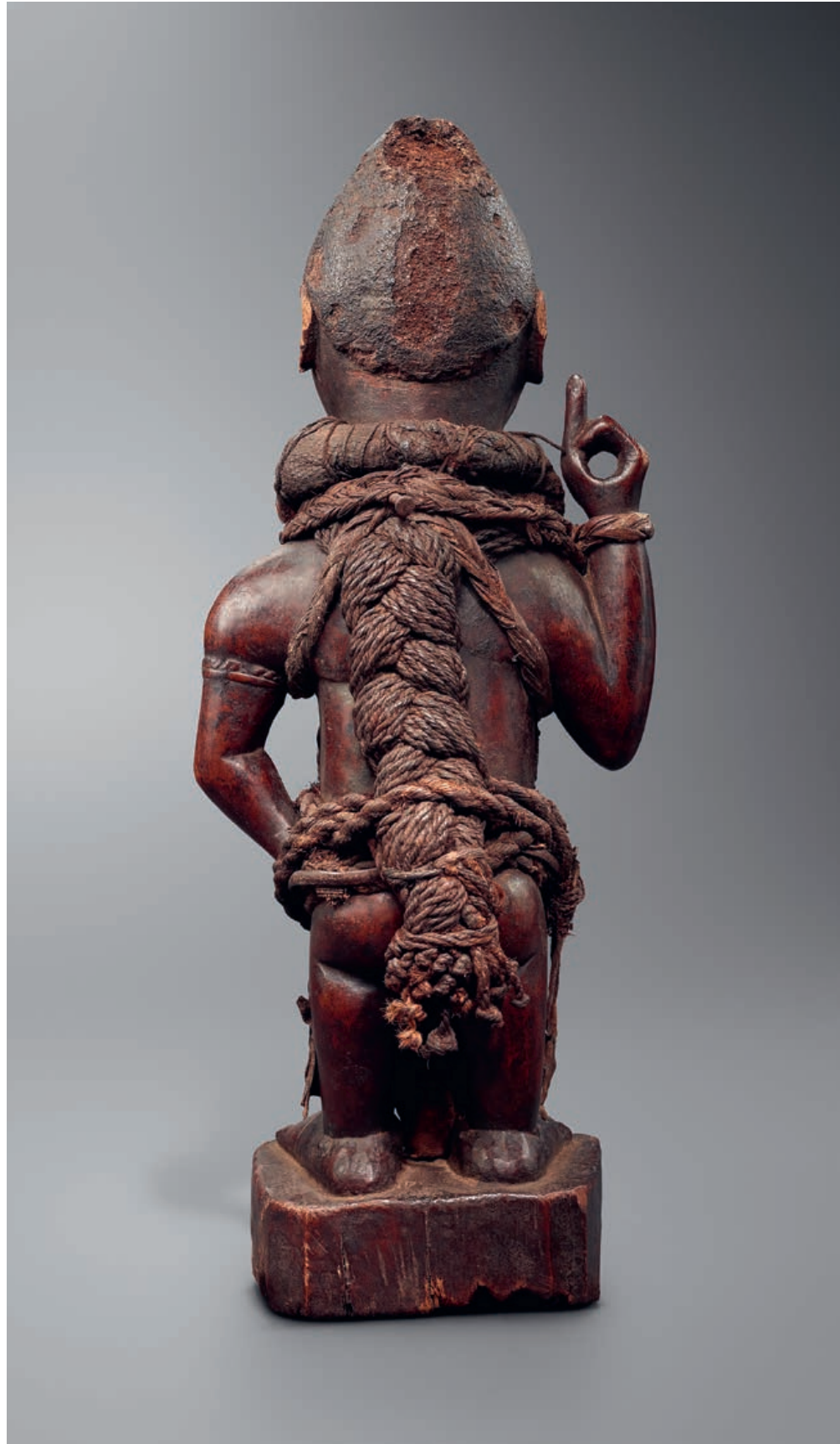
Provenance:
▷ Collection privée européenne

Nkisin n'kondi figure

Kongo
Democratic Republic of Congo
19th century
Wood, animal skins, feathers,
vegetal fibers, rattan, glass, nail,
upholstery nails, composite material
H. 42 cm

Provenance:
▷ European private collection







Boîte en forme du poisson de vase

Yorouba
Nigéria
Ivoire [CITES n° 2026/BE00382/CE]
Daté XVII^{ème}–XVIII^{ème} siècle
[Test C14, certificat n° 145762A-1 par Re.S.Artes]
L. 21 cm

Provenance:

- ▷ Morris Pinto, Paris/Genève/New York, France/Suisse/États-Unis
- ▷ Collection privée européenne

Box in the shape of the mudfish

Yoruba
Nigeria
Ivory [CITES No. 2026/BE00382/CE]
Dated 17th–18th century
[C14 test, certificate no. 145762A-1 by Re.S.Artes]
L. 21 cm

Provenance:

- ▷ Morris Pinto, Paris/Geneva/New York, France/Switzerland/U.S.A.
- ▷ European private collection





Porteuse de coupe *olumeye*

Yorouba
Nigéria
Bois
Daté XVII^{ème}–XVIII^{ème} siècle [Test C14,
certificat n° R 146002A-1 par Re.S.Artes]
H. 17 cm ; L. 9 cm ; Prof. 12 cm

Provenance :

- ▷ Mina et Samir Borro, Bruxelles, Belgique
- ▷ Bernard de Grunne, Bruxelles, Belgique
- ▷ Bill et Ann Ziff, New York, États-Unis
- ▷ Vente publique Bonhams, New York,
le 27 avril 2022, lot 110
- ▷ Collection privée européenne

Olumeye cup bearer

Yoruba
Nigeria
Wood
Dated 17th–18th century [C14 test,
certificate no. R 146002A-1 by Re.S.Artes]
H. 17 cm; W. 9 cm; Depth 12 cm

Provenance:

- ▷ Mina and Samir Borro, Brussels, Belgium
- ▷ Bernard de Grunne, Brussels, Belgium
- ▷ Bill and Ann Ziff, New York, U.S.A.
- ▷ Bonhams public auction, New York,
April 27th, 2022, lot 110
- ▷ European private collection



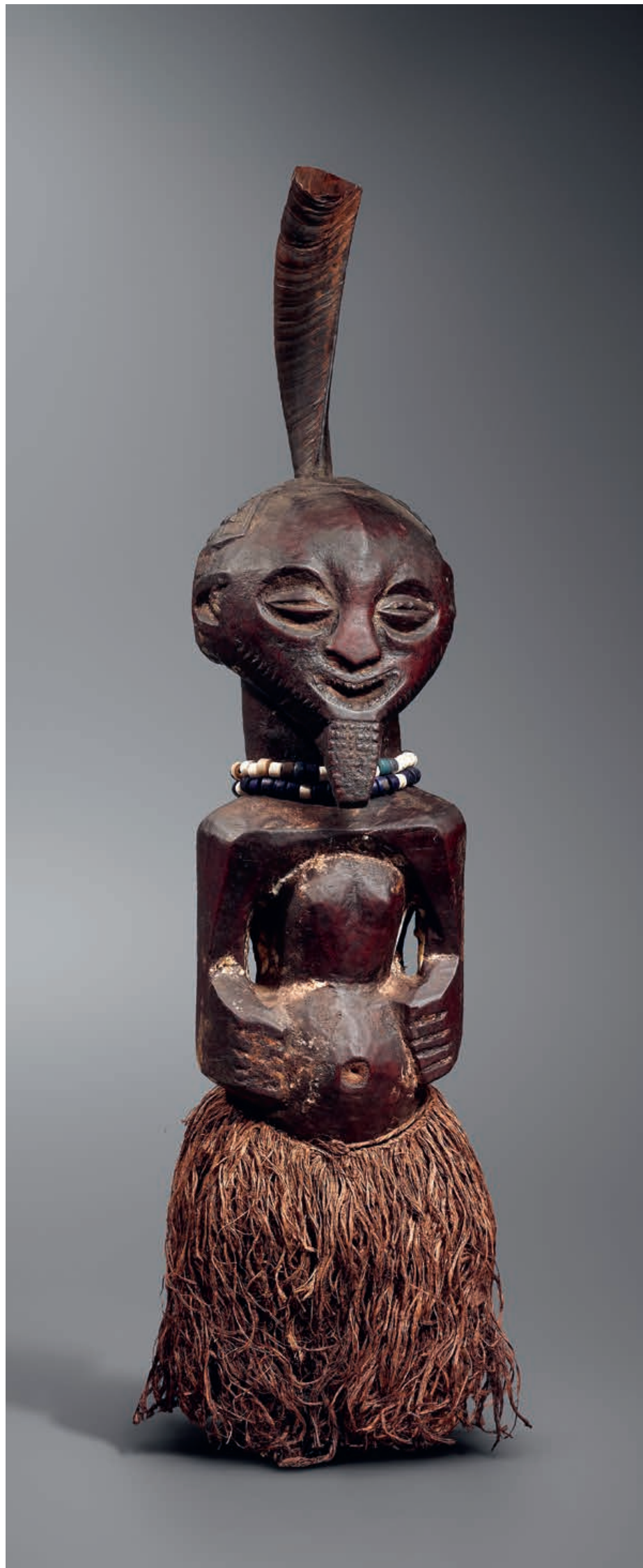


Figure *nkishi*

Songye
République Démocratique du Congo
XIX^{ème} siècle
Bois, corne, perles de verre,
fibres végétales, résidus de graisse
H. 64 cm sans la corne ;
hauteur totale 84 cm

Provenance:

▷ Gert Stoll – Galerie Schwarz-Weiss,
Munich, Allemagne

Nkishi figure

Songye
Democratic Republic of Congo
19th century
Wood, horn, glass beads,
vegetal fibers, grease residues
H. 64 cm without the horn;
total height 84 cm

Provenance:

▷ Gert Stoll – Galerie Schwarz-Weiss,
Munich, Germany





Boîte à *tukula*, *ngedi mu ntey*

Kuba
République Démocratique du Congo
XIX^{ème} ou début du XX^{ème} siècle
Bois, résidus de poudre rouge *tukula*
L. 18,5 cm ; l. 13,5 cm ; H. 7 cm

Provenance :
▷ Collection privée belge

Ngedi mu ntey, *tukula* box

Kuba
Democratic Republic of Congo
19th or early 20th century
Wood, residues of *tukula* red powder
L. 18.5 cm; W. 13.5 cm; H. 7 cm

Provenance:
▷ Belgian private collection







Figure de reliquaire *mbulu ngulu*

Kota Obamba
Gabon
XIX^{ème} siècle
Bois, alliage de cuivre, fer
H. 58 cm ; L. 32 cm

Provenance :

- ▷ René et Mercedes Lavigne, Genève, Suisse
- ▷ Guy Piazzini – Galerie Dutko, Paris, France
- ▷ Jacques Dubanton, France
- ▷ Binoche & Giquello, Paris, *Arts d’Afrique, d’Amérique et d’Océanie : Collection Sam et Lilette Safran et à Divers Amateurs*, le 17 décembre 2021, lot 60.
- ▷ Collection privée européenne

Publiée dans :

- ▷ Lehuard, Raoul, « Les expositions », dans : *Arts d’Afrique Noire*, n° 7 Arnouville, 1973, p. 12, n° 7.
- ▷ Perrois, Louis, *Arts du Gabon, Arts d’Afrique Noire. Les Arts Plastiques du Bassin de l’Ogooue*, Arts d’Afrique Noire, Arnouville 1979, p. 160, n° 151.
- ▷ Claessens, Bruno, *Not for display – Franz West’s Passstücke & Kota figures*, Duende Art Projects 2025, pp. 64-69, 126.

Mbulu ngulu reliquary figure

Kota Obamba
Gabon
19th century
Wood, copper alloy, iron
H. 58 cm; W. 32 cm

Provenance:

- ▷ René and Mercedes Lavigne, Geneva, Switzerland
- ▷ Guy Piazzini – Galerie Dutko, Paris, France
- ▷ Jacques Dubanton, France
- ▷ Binoche & Giquello, Paris, December 17th, 2021, lot 60
- ▷ European private collection

Published in:

- ▷ Lehuard, Raoul, “Les expositions”, in: *Arts d’Afrique Noire*, no. 7 Arnouville, 1973, p. 12, no. 7.
- ▷ Perrois, Louis, *Arts du Gabon, Arts d’Afrique Noire. Les Arts Plastiques du Bassin de l’Ogooue*, Arts d’Afrique Noire, Arnouville 1979, p. 160, n° 151.
- ▷ Claessens, Bruno, *Not for display – Franz West’s Passstücke & Kota figures*, Duende Art Projects 2025, pp. 64-69, 126.

Repose-tête, siège et bouclier

Dinka
République du Soudan du Sud
XIX^{ème} ou début du XX^{ème} siècle
Bois
L. 47 cm ; l. 17 cm ; H. 19,5 cm

Provenance :

- ▷ Pierre Dartevelle, Bruxelles, Belgique
- ▷ Claude-Henri Pirat, Bruxelles, Belgique

Publié dans :

- ▷ Bourgoïn, P., « Publicité Dartevelle », in *Art Tribal*, Genève, printemps-été 2005, n° 8, p. 5.
- ▷ Matharan, P. et al., *Arts d'Afrique. Voir l'invisible*, Bordeaux, 2011, p. 136, n° 150.
- ▷ Bayet, T., Bouttiaux, A.-M., Caltaux, S. et Loos, P., *La tête dans les étoiles. Appuis-nuque d'Afrique et d'ailleurs*, Bruxelles, 2012, pp. 127 et 128.
- ▷ Pirat, C.-H. et al., *Du fleuve Niger au fleuve Congo. Une aventure africaine*, Waregem, 2014, pp. 194-195 et 256, n° 75.
- ▷ Homberger, L., Pezzoli, G. et Zevi, C., *Africa. La terra degli spiriti - Africa. Land of Spirits*, Milan, 2015, p. 262.
- ▷ Dartevelle, V. et Plisnier, V., *Pierre Dartevelle et les arts premiers. Mémoire et continuité*, Milan, 2021, vol. II, pp. 554 et 555, n° 712.
- ▷ Pirat, C.-H., *Sur la piste de l'éléphant... et celle d'Abou Ballas. De l'usage des repose-têtes en Afrique, de la préhistoire jusqu'à nos jours - On the Trail of the Elephant... and that of Abu Ballas. The use of Headrests in Africa, from Prehistory to the Present*, Bornival, 2021, p. 133.

Expositions :

- ▷ Bordeaux, Musée d'Aquitaine, *Arts d'Afrique. Voir l'invisible*, du 22 mars au 21 août 2011.
- ▷ Bruxelles, Ancienne Nonciature, BRUNEAF - Brussels Non European Art Fair, *La tête dans les étoiles*, du 8 au 13 juin 2012.
- ▷ Milan, MUDEC - Museo delle Culture, Africa. *La terra degli spiriti*, du 27 mars au 30 août 2015.

Headrest, seat, and shield

Dinka
Republic of South Sudan
19th or early 20th century
Wood
L. 47 cm; W. 17 cm; H. 19.5 cm

Provenance:

- ▷ Pierre Dartevelle, Brussels, Belgium
- ▷ Claude-Henri Pirat, Brussels, Belgium

Published in:

- ▷ Bourgoïn, P., "Dartevelle Advertisement," in *Art Tribal*, Geneva, Spring-Summer 2005, no. 8, p. 5.
- ▷ Matharan, P. et al., *Arts d'Afrique. Voir l'invisible (African Arts: Seeing the Invisible)*, Bordeaux, 2011, p. 136, no. 150.
- ▷ Bayet, T., Bouttiaux, A.-M., Caltaux, S. and Loos, P., *La tête dans les étoiles. Appuis-nuque d'Afrique et d'ailleurs*, Brussels, 2012, pp. 127 and 128.
- ▷ Pirat, C.-H. et al., *Du fleuve Niger au fleuve Congo. Une aventure africaine*, Waregem, 2014, pp. 194-195 and 256, no. 75.
- ▷ Homberger, L., Pezzoli, G. and Zevi, C., *Africa. La terra degli spiriti - Africa. Land of Spirits*, Milan, 2015, p. 262.
- ▷ Dartevelle, V. and Plisnier, V., *Pierre Dartevelle et les arts premiers. Mémoire et continuité*, Milan, 2021, vol. II, pp. 554 and 555, no. 712.
- ▷ Pirat, C.-H., *Sur la piste de l'éléphant... et celle d'Abou Ballas. De l'usage des repose-têtes en Afrique, de la préhistoire jusqu'à nos jours - On the Trail of the Elephant... and that of Abu Ballas. The use of Headrests in Africa, from Prehistory to the Present*, Bornival, 2021, p. 133.

Exhibitions:

- ▷ Bordeaux, Musée d'Aquitaine, *Arts d'Afrique. Voir l'invisible (African Arts: Seeing the Invisible)*, March 22nd to August 21st, 2011.
- ▷ Brussels, Ancienne Nonciature, BRUNEAF - Brussels Non European Art Fair, *La tête dans les étoiles (Head in the Stars)*, June 8th–13th, 2012.
- ▷ Milan, MUDEC - Museo delle Culture, Africa. *La terra degli spiriti (Africa: Land of Spirits)*, March 27th to August 30th, 2015.





Masque *ngoin*

Bamiléké
Cameroun
XIX^{ème} siècle
Bois, pigments, dépôts croûteux
H. 65 cm ; L. 45 cm

Provenance :

- ▷ Jacques Ulmann, Paris, France
- ▷ Galerie Ratton-Hourdé, Paris, France
- ▷ Michel Périnet, Paris, France
- ▷ Christie's Paris, *Collection Michel Périnet*, le 23 juin 2021, lot 59

Ngoin mask

Bamileke
Cameroon
19th century
Wood, pigments, crusty deposits
H. 65 cm; W. 45 cm

Provenance:

- ▷ Jacques Ulmann, Paris, France
- ▷ Galerie Ratton-Hourdé, Paris, France
- ▷ Michel Périnet, Paris, France
- ▷ Christie's Paris, *Michel Périnet Collection*, on June 23rd, 2021, lot 59





Masque *kpélié*

Sénufo
Côte d'Ivoire
Début du XX^{ème} siècle
Bois
H. 33 cm

Provenance :

- ▷ Pierre Vérité, Paris, France
- ▷ Lore Kegel, Hambourg, Allemagne -
acheté à P. Vérité en 1956
- ▷ Boris Kegel-Konietzko, Hambourg, Allemagne

Kpelie mask

Senufo
Ivory Coast
Early 20th century
Wood
H. 33 cm

Provenance:

- ▷ Pierre Vérité, Paris, France
- ▷ Lore Kegel, Hamburg, Germany -
purchased from P. Vérité in 1956
- ▷ Boris Kegel-Konietzko, Hamburg, Germany



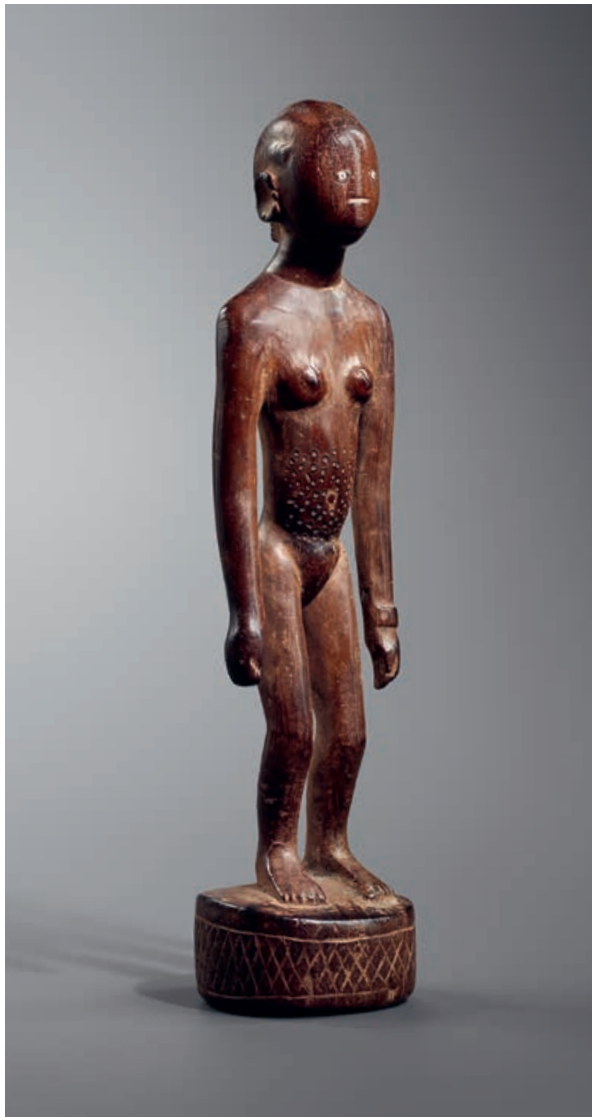
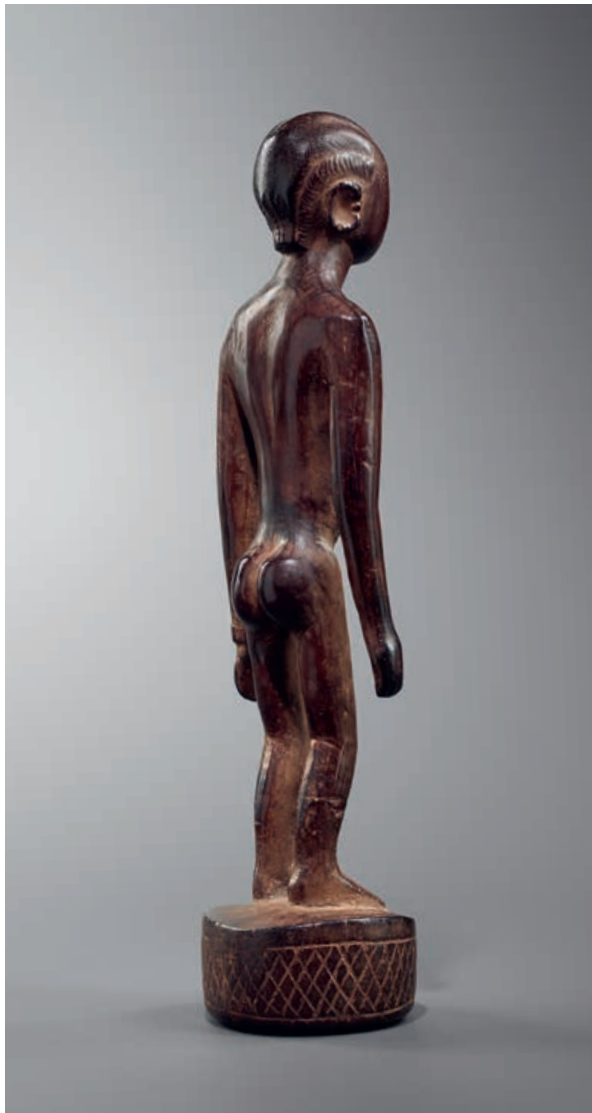


Figure féminine debout

Luguru ou Nyamwezi
Tanzanie
XIX^{ème} siècle
Bois, perles de verre
H. 24,5 cm

Provenance:
▷ Collection privée hollandaise



Standing female figure

Luguru or Nyamwezi
Tanzania
19th century
Wood, glass beads
H. 24.5 cm

Provenance:
▷ Dutch private collection





Masque *lipiko*

Makondé
Mozambique
Début du XX^{ème} siècle
Bois, cheveux, cire d'abeille
H. 27,5 cm

Provenance :

- ▷ Walter Bareiss, Munich/New York, Allemagne/États-Unis
- ▷ Neumeister Munich, le 23 nov. 2008, *Afrika – Collection Walter Bareiss*, lot 1296
- ▷ Pierre Darteville, Bruxelles, Belgique
- ▷ Jacques Germain, Montréal, Canada
- ▷ Guy Laliberté, Montréal, Canada
- ▷ Christie's New York, *Guy Laliberté collection*, le 11 mai 2022, lot 55

Publié dans :

- ▷ Wembah-Rashid, J. et Kirknaes, J., *Introducing Tanzania Through the National Museum*, Frederiksberg, 1974, p. 40.
- ▷ Roy, C., *Kilengi. Afrikanische Kunst aus der Sammlung Bareiss*, Washington, 1997, pp. 108 et 339, n° 51.

- ▷ *Tribal Art Magazine*, no. 55, spring 2010, p. 3.
- ▷ Germain, J., *Art ancien de l'Afrique Noire*, vol. V, Montréal, 2010, pp. 80-81.
- ▷ Darteville, V. and Plisnier, V., *Pierre Darteville et les arts premiers. Mémoire et continuité*, vol. II, Milan, 2020, p. 513, n° 659.

Expositions :

- ▷ Hanover, Kestner Gesellschaft, *Kilengi. Afrikanische Kunst aus der Sammlung Bareiss*, du 30 Août au 19 Octobre 1997.
- ▷ Vienna, MAK - Museum für Angewandte Kunst, *Kilengi. Afrikanische Kunst aus der Sammlung Bareiss*, du 12 Novembre 1997 au 18 janvier 1998.
- ▷ Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, *Kilengi. Afrikanische Kunst aus der Sammlung Bareiss*, du 8 Avril au 5 Juillet 1998.
- ▷ Iowa, University of Iowa, Stanley Museum of Art, *Kilengi. African Art from the Bareiss Family Collection*, du 27 Mars au 23 Mai 1999.
- ▷ Purchase, State University of New York, Neuberger Museum of Art, *Kilengi. African Art from the Bareiss Family Collection*, du 26 Septembre 1999 au 10 janvier 2000.





Lipiko mask

Makonde
Mozambique
Early 20th century
Wood, hair, beeswax
H. 27.5 cm

Provenance:

- ▷ Walter Bareiss, Munich/New York, Germany/U.S.A.
- ▷ Neumeister Munich, on Nov. 23rd, 2008, Africa – Walter Bareiss Collection, lot 1296
- ▷ Pierre Darteville, Brussels, Belgium
- ▷ Jacques Germain, Montreal, Canada
- ▷ Guy Laliberté, Montreal, Canada
- ▷ Christie's New York, *Guy Laliberté Collection*, on May 11th, 2022, lot 55

Published in:

- ▷ Wembah-Rashid, J. and Kirknaes, J., *Introducing Tanzania Through the National Museum*, Frederiksberg, 1974, p. 40.
- ▷ Roy, Christopher, *Kilengi. Afrikanische Kunst aus der Sammlung Bareiss*, Washington, 1997, pp. 108 and 339, no. 51.

- ▷ *Tribal Art Magazine*, no. 55, Spring 2010, p. 3.
- ▷ Germain, J., *Art ancien de l'Afrique Noire*, vol. V, Montreal, 2010, pp. 80-81.
- ▷ Darteville, V. and Plisnier, V., *Pierre Darteville et les arts premiers. Mémoire et continuité*, vol. II, Milan, 2020, p. 513, no. 659.

Expositions :

- ▷ Hanover, Kestner Gesellschaft, *Kilengi. Afrikanische Kunst aus der Sammlung Bareiss*, August 30th – October 19th, 1997.
- ▷ Vienna, MAK – Museum für Angewandte Kunst, *Kilengi. Afrikanische Kunst aus der Sammlung Bareiss*, November 12th, 1997 – January 18th, 1998.
- ▷ Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, *Kilengi. Afrikanische Kunst aus der Sammlung Bareiss*, April 8th – July 5th, 1998.
- ▷ Iowa, University of Iowa, Stanley Museum of Art, *Kilengi. African Art from the Bareiss Family Collection*, March 27th – May 23rd, 1999.
- ▷ Purchase, State University of New York, Neuberger Museum of Art, *Kilengi. African Art from the Bareiss Family Collection*, September 26th, 1999 – January 10th, 2000.



Bouchon de gourde à médecine

Makondé
Mozambique
XIX^{ème} ou début du XX^{ème} siècle
Bois, cuir
H. 9,2 cm

Provenance :
▷ Collection privée belge

Medicine gourd stopper

Makonde
Mozambique
19th or early 20th century
Wood, leather
H. 9.2 cm

Provenance:
▷ Belgian private collection





Masque de difformité

Ibibio
Nigéria
XIX^{ème} ou début XX^{ème} siècle
Bois, pigments
H. 38 cm

Provenance:

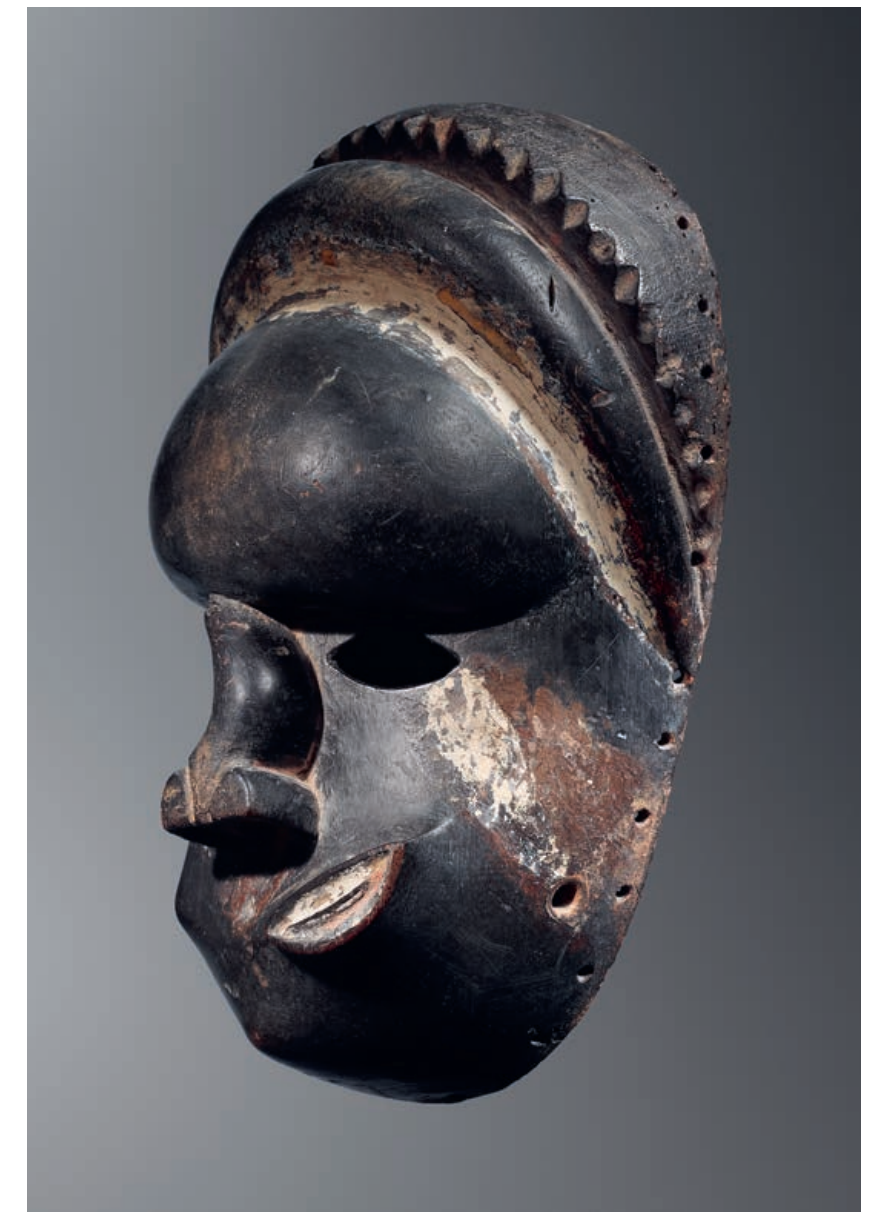
- ▷ Serge Trullu, Nîmes, France
- ▷ Alfred Weisenegger, Winklarn, Autriche
- ▷ Dierk Dierking, Zurich, Suisse, 2012
- ▷ Collection privée, Autriche, 2021
- ▷ Vente Zemanek-Münster, Würzburg, le 6 novembre 2021, lot 225
- ▷ Bruno Claessens, Duende Art Projects, Anvers, Belgique

Publié dans:

- ▷ Cole, Herbert M., *Invention and Tradition: The Art of Southeastern Nigeria*, 2012, p. 181, pl. 91.
- ▷ Herbert M. Cole, Tony Cragg et Kay Heymer, *Skulpturen und Masken aus Nigeria*, 2012

Exposition:

- ▷ *Skulpturen und Masken aus Nigeria*, Skulpturenpark Waldfrieden, Fondation Cragg, Wuppertal, Allemagne, du 14 avril au 15 juillet 2012.



Deformity mask

Ibibio
Nigeria
19th or early 20th century
Wood, pigments
H. 38 cm

Provenance:

- ▷ Serge Trullu, Nîmes, France
- ▷ Alfred Weisenegger, Winklarn, Austria
- ▷ Dierk Dierking, Zürich, Switzerland, 2012
- ▷ Private collection, Austria, 2021
- ▷ Zemanek-Münster auction, Würzburg, on November 6th 2021, lot 225
- ▷ Bruno Claessens, Duende Art Projects, Antwerp, Belgium

Published in:

- ▷ Cole, Herbert M., *Invention and Tradition: The Art of Southeastern Nigeria*, 2012, p. 181, pl. 91.
- ▷ Herbert M. Cole, Tony Cragg, and Kay Heymer, *Skulpturen und Masken aus Nigeria*, 2012

Exhibition:

- ▷ *Skulpturen und Masken aus Nigeria*, Skulpturenpark Waldfrieden, Cragg Foundation, Wuppertal, Germany, April 14th – July 15th, 2012.

Masque masculin

Ammassalik
Est du Groenland
Première moitié du XX^{ème} siècle - collecté *in situ* en 1953
Bois de flotage, pigment, os
H. 29 cm ; L. 16 cm

Publié dans :

▷ Ib Geertsen, *Grønlandske Masker - Greenlandic Masks*,
Rhodos ed., 1981, p. 154, n° 188.

Provenance :

▷ Ib Geertsen, Danemark
[artiste danois, cofondateur du mouvement Linien II]

Male mask

Ammassalik
East Greenland
First half of the 20th century - collected *in situ* in 1953
Driftwood, pigment, bone
H. 29 cm; W. 16 cm

Published in:

▷ Ib Geertsen, *Grønlandske Masker - Greenlandic Masks*,
Rhodos ed., 1981, p. 154, no. 188.

Provenance:

▷ Ib Geertsen, Denmark
[Danish artist, he was the co-founder of the Linien II movement]



Christ

Sud de l'Allemagne

15^{ème} siècle, époque gothique

[Test C14 : de 1432 à 1500 avec une probabilité de 91,3% –
certificat n° R 145919A-5 par Re.S.Artes]

Bois, polychromie

H. 67 cm

Provenance :

▷ Adrian Schlag, Bruxelles, Belgique

▷ Bernardus de Bruijn, Pays-Bas

Christ

Southern Germany

15th century, Gothic period

[C14 test: from 1432 to 1500 with a probability of 91.3% –
certificate no. R 145919A-5 by Re.S.Artes]

Wood, polychromy

H. 67 cm

Provenance:

▷ Adrian Schlag, Brussels, Belgium

▷ Bernardus de Bruijn, The Netherlands





Amulette médecine

Crow
État du Montana, États-Unis
XIX^{ème} ou début XX^{ème} siècle
Pierre, cuir, perles de verre, perles métalliques, métal, peaux et dents d'animaux, oreille humaine, feutre, coquillages, bouton en porcelaine, bouton en os, os, pierre
H. 24 cm

Provenance:

- ▷ Ancien label : ROCK MEDICINE CROW
114 – 83 SOF.
- ▷ Collection privée hollandaise

Medicine amulet

Crow
State of Montana, U.S.A.
19th or early 20th century
Stone, leather, glass beads, metal beads, metal, animal skins and teeth, human ear, felt, shells, porcelain button, bone button, bone, stone
H. 24 cm

Provenance:

- ▷ Old label : ROCK MEDICINE CROW
114 – 83 SOF.
- ▷ Dutch private collection



Figuration zoomorphique

Nenets
Nord sibérien, Russie
III^{ème} – début IV^{ème} siècle ap. J.-C.
[Test C14 : de 200 à 324
avec une probabilité de 89,8% –
certificat n° R 146002A-2 par Re.S.Artes]
Os
L. 17 cm ; H. 6,8 cm

Zoomorphic figuration

Nenets
Northern Siberia, Russia
3rd–early 4th century AD
[C14 test: 200 to 324
with a probability of 89.8% –
certificate No. R 146002A-2 by Re.S.Artes]
Bone
L. 17 cm; H. 6.8 cm

Ornement ou vêtement de prestige

Nazca
Pérou
Circa 100-700 après J.-C.
Plumes, coton
H. 87 cm ; L. 54 cm

Provenance:
▷ William Leroy, Bruxelles, Belgique

Prestigious ornament or garment

Nazca
Peru
Circa 100–700 AD
Feathers, cotton
H. 87 cm; W. 54 cm

Provenance:
▷ William Leroy, Brussels, Belgium





Figure assise

Jama Coaque
Équateur
300 av. J.-C.–800 ap. J.-C.
[225 ap. J.-C.–575 ap. J.-C. –
Test TL par Re.S.Artes,
certificat n° R 145975B-2]
Terre cuite
H. 36 cm ; L. 26 cm ; P. 24 cm

Provenance :

▷ Jimmy Belilty, Madrid, Espagne

Publié dans :

▷ *Ancient American Art 3500 av. J.-C. –
1532 apr. J.-C. : Masterworks
of the Pre-Columbian Era*,
5 Continents, Milan 2011, pp. 272-273.

Seated figure

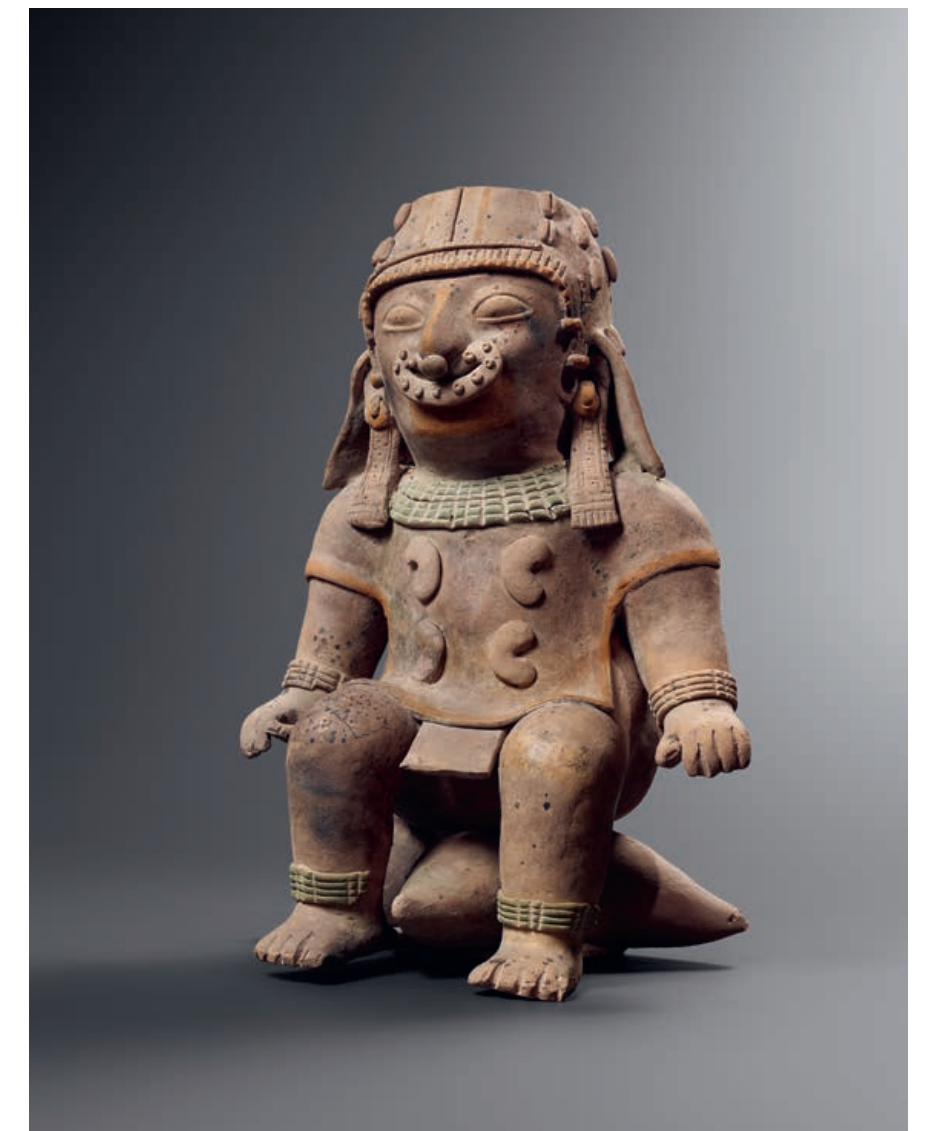
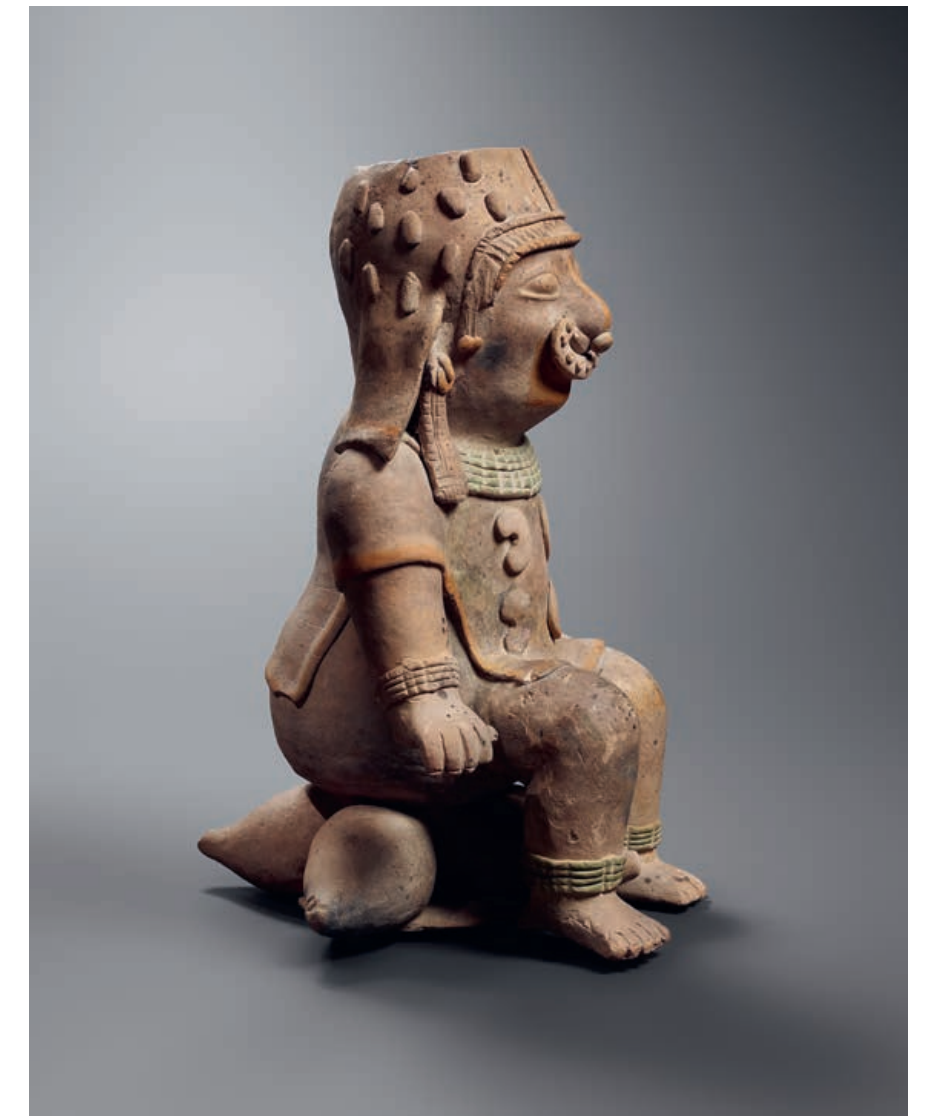
Jama Coaque
Ecuador
300 BC–800 AD
[225 AD–575 AD -
TL test by Re.S.Artes,
certificate no. R 145975B-2]
Terracotta
H. 36 cm; W. 26 cm; D. 24 cm

Provenance:

▷ Jimmy Belilty, Madrid, Spain

Published in:

▷ *Ancient American Art 3500 BC –
AD 1532: Masterworks
of the Pre-Columbian Era*,
5 Continents, Milan 2011, pp. 272-273.



Masque représentant le visage d'Ai Apeac

Moché
Pérou
200 à 700 apr. J.-C.
Cuivre, coquillage, pigment de cinabre
H. 23 cm ; L. 35,5 cm ; P. 9 cm

Provenance :

▷ Jimmy Belilty, Madrid, Espagne

Publié dans :

▷ *Ancient American Art 3500 BC – AD 1532:
Masterworks of the Pre-Columbian Era,*
5 Continents, Milan 2011, pp. 346-347.

Mask representing the face of Ai Apeac

Moche
Peru
200 AD – 700 AD
Copper, shell, cinnabar pigment
H. 23 cm; W. 35.5 cm; D. 9 cm

Provenance:

▷ Jimmy Belilty, Madrid, Spain

Published in:

▷ *Ancient American Art 3500 BC – AD 1532:
Masterworks of the Pre-Columbian Era,*
5 Continents, Milan 2011, pp. 346-347.





Femme enceinte debout,
les mains sur les hanches

Chupicuaro (Guanajuato)
Mexique
300 av. J.-C.–300 ap. J.-C.
[290 av. J.-C.–160 ap. J.-C. –
Test TL par Re.S.Artes,
certificat n° R 145975B-1]
Terre cuite
H. 28,5 cm ; L. 22 cm ; P. 14,7 cm

Provenance :

▷ Jimmy Belilty, Madrid, Espagne

Publiée dans :

▷ *Ancient American Art*
3500 BC – AD 1532: *Masterworks*
of the Pre-Columbian Era,
5 Continents, Milan 2011, p. 30.



Pregnant woman standing
akimbo

Chupicuaro (Guanajuato)
Mexico
300 BC–300 AD
[290 BC–160 AD -
TL test by Re.S.Artes,
certificate no. R 145975B-1]
Terracotta
H. 28.5 cm; W. 22 cm; D. 14.7 cm

Provenance:

▷ Jimmy Belilty, Madrid, Spain

Published in:

▷ *Ancient American Art*
3500 BC – AD 1532: *Masterworks*
of the Pre-Columbian Era,
5 Continents, Milan 2011, p. 30.





Dos d'un miroir en hématite,
pendentif de joueur de balle

El Tajin, Veracruz
Mexique
600–900 ap. J.-C.
Pierre, pigment rouge (cinabre)
D. 11,8 cm

Provenance :

▷ Vente Million et Associés, *Les Empires de Lumière*,
le 22 janvier 2020, lot 85

Back of a hematite mirror,
ball player pendant

El Tajin, Veracruz
Mexico
600–900 AD
Stone, red pigment (cinnabar)
D. 11.8 cm

Provenance:

▷ Million et Associés auction, *Les Empires de Lumière*,
on January 22nd, 2020, lot 85

Hacha

Veracruz
Mexique
Époque Classique, 400-800 ap. J.-C.
Pierre basaltique
H. 26 cm ; L. 25 cm

Provenance :

▷ Galerie Edward H. Merrin, New York, États-Unis
▷ Marion et Mark Lynton – années 1980
▷ Sotheby's New York, U.S.A., *African, Oceanic
and Pre-columbian Art*, le 7 mai 2016, lot 111

Hacha

Veracruz
Mexico
Classical period, 400-800 A.D.
Basaltic stone
H. 26 cm; W. 25 cm

Provenance:

▷ Edward H. Merrin gallery, New York, U.S.A.
▷ Marion and Mark Lynton, 1980s
▷ Sotheby's New York, *African, Oceanic
and Pre-columbian Art*, on May 7th, 2016, lot 111



SERGE SCHOFFEL ART PREMIER

Rue Watteu, 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 14 AU 19 MARS 2026

PHOTOGRAPHIES

Toutes les photographies sont de Hughes Dubois, exceptées la couverture et les pages 28 et 29 qui sont de Frédéric Dehaen - Studio Asselberghs

GRAPHISME

Geluck-Suykens & Partners

IMPRESSION

Drifosett, Bruxelles

