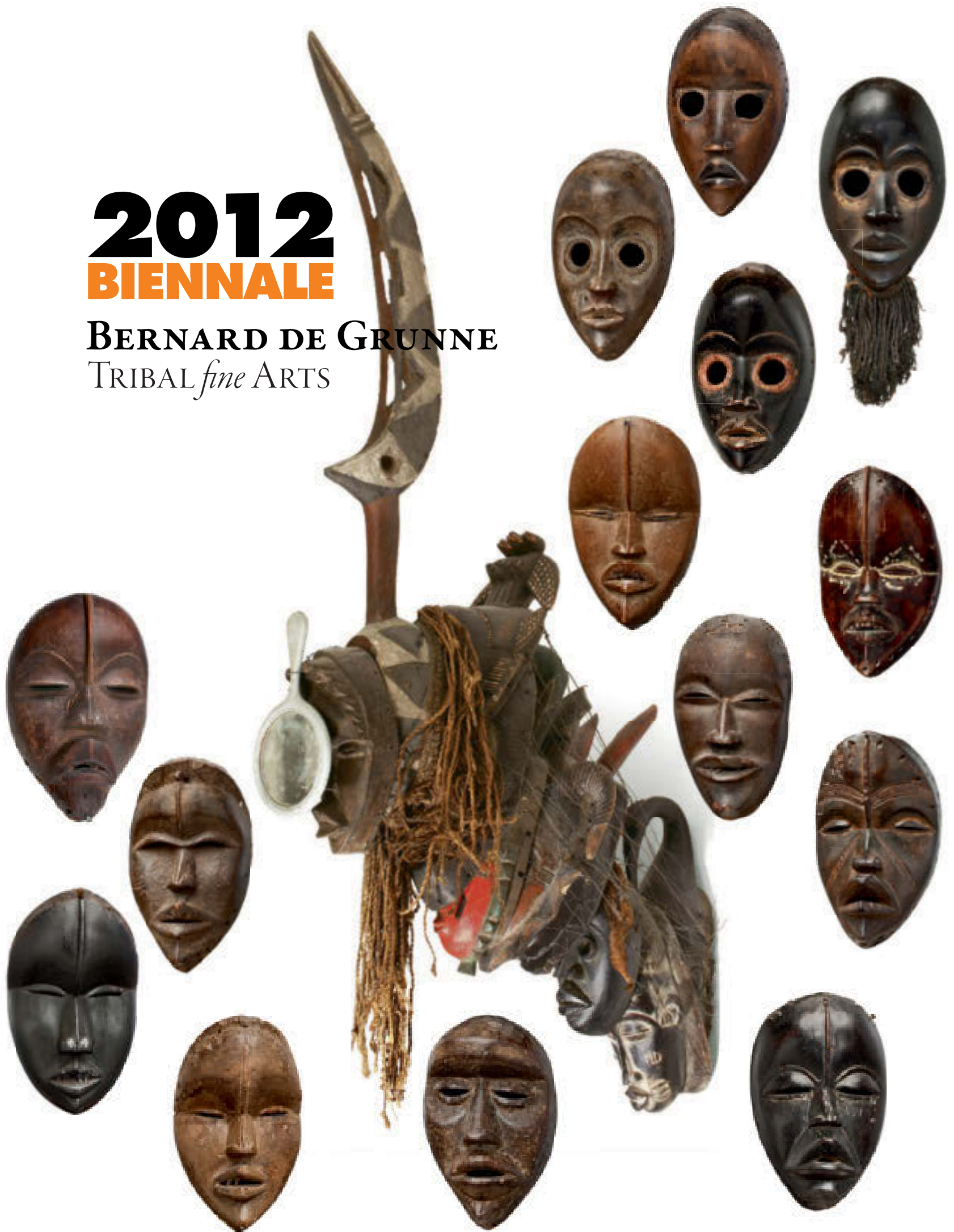


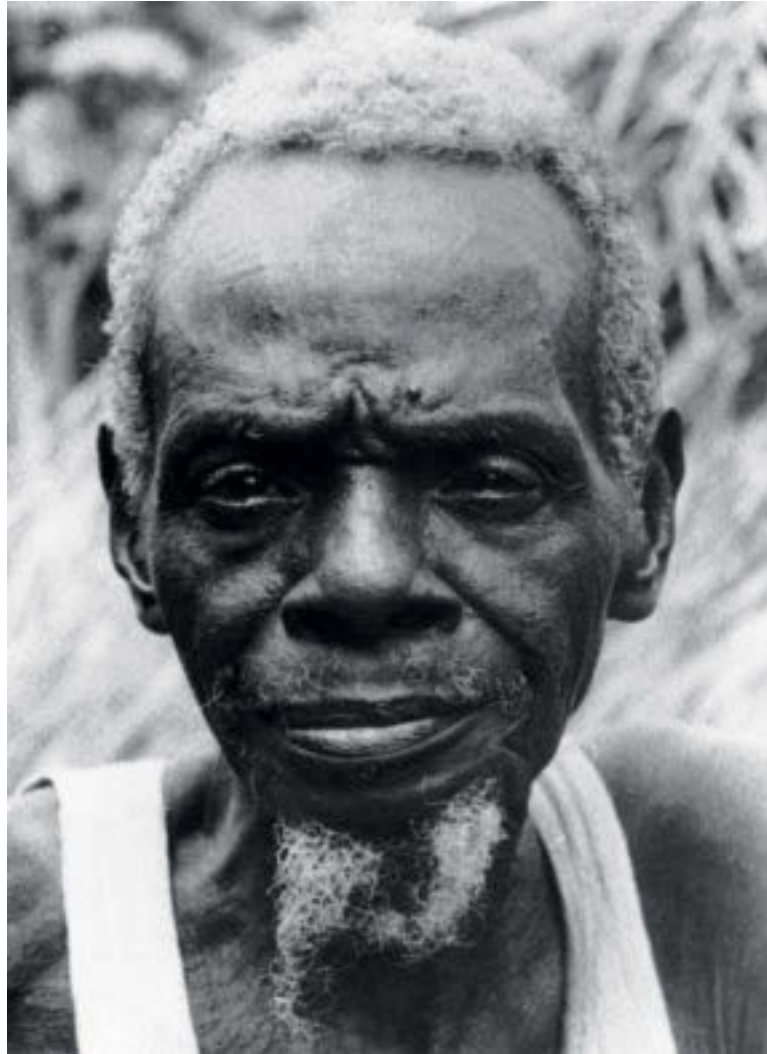
2012 BIENNALE

BERNARD DE GRUNNE
TRIBAL *fine* ARTS



2012
BIENNALE

BERNARD DE GRUNNE
TRIBAL fine ARTS



Sra, le Grand sculpteur Dan, photo par Hans Himmelheber, publiée dans Hans Himmelheber, *Negerkunst und Negerkünstler*, Klinkhardt & Bierman, Braunschweig, 1960, p. 172, illus. 140



David Hammons, photo par Alex Harsley, New York



David Adjaye, photo par Ed Reeve, London

Dan, David et David : Œuvres au noir de trois continents.

Bernard de Grunne

Dan, David and David : Œuvres au noir on three continents.

Bernard de Grunne

When I first saw David Hammons' sculpture *Untitled, 1996* in a New York show, it occurred to me that a dialogue between this major work of art by arguably the most important living African -American artist of this generation and some of the prototypes of Dan and Guro masks he used to make his sculpture could create a dialogue between art made on three continents: Africa, America and Europe.

Dan, David and David is about three artists: Dan artists such as Sra, one of the great master carvers of the Dan tribe, David Hammons and how he absorbed their formal and spiritual message and David Adjaye on the subtlety elegant manner in which he decided to present their works of art in the uniquely special space of the Grand Palais.

Untitled, 1996 is composed of ten masks of modern manufacture from four different tribes in West Africa. In his almost pyramidal sequence, Hammons first places two Guro masks, then a Dan mask, then again four Guro masks, then a Senufo mask, continues with a Mossi mask with an elongated crest and ends with a final Dan mask with parts of its face hidden by a small upside down hand-mirror.

In his composition, Hammons hides the facial features of all the masks except the second Guro mask, the first Dan and last Dan masks. He uses his second Guro mask to cover his first Guro one and his last Dan mask to cover the Mossi one just like the faces of living dancers would be hidden by their masks.

The fact that the facial features of the two Dan masks are so visible while all the other ones are invisible except for the second Guro mask must surely have a special meaning for Hammons (see illustration 1 and 2). In the field of traditional African art, Dan masks are among the first objects an amateur or collector of Tribal art would purchase. They are certainly the most simple and easy to like sculptures and their naturalism has a directness and elegance which has given them an almost iconic status. Dan sculptors often use the faces of specific women as models for their masks, choosing women with faces that please because of

Lorsque j'ai admiré pour la première fois l'étonnante sculpture de David Hammons, *Untitled, 1996* dans une exposition à New York, il m'apparut qu'un dialogue pourrait s'établir entre une œuvre majeure du plus important artiste Noir Américain de sa génération et les prototypes des masques Dan et Gouro qu'il utilisa pour créer sa sculpture et qu'une conversation pourrait s'initier entre les œuvres de trois continents: Afrique, Amérique et Europe.

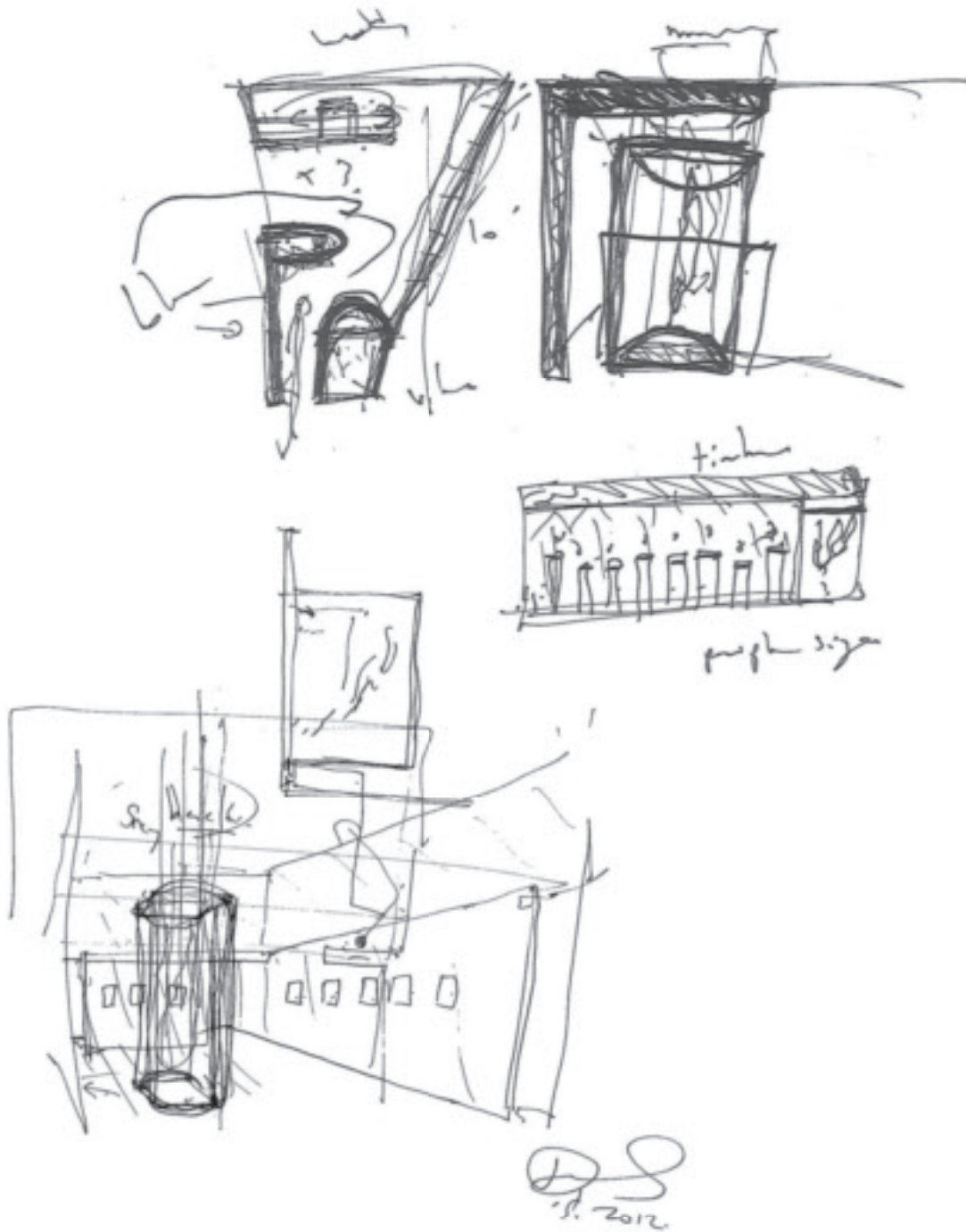
Dan, David et David concerne trois artistes: les artistes Dan comme Sra, sans doute le plus important sculpteur traditionnel Dan connu, David Hammons et la manière dont il a assimilé leur message formel et spirituel et David Adjaye l'architecte qui a créé une présentation subtile et élégante des œuvres dans l'espace si extraordinaire du Grand Palais.

Untitled, 1996 est composé de dix masques africains modernes provenant de quatre tribus différentes d'Afrique de l'Ouest. Dans une séquence presque pyramidale, Hammons a placé d'abord deux masques Gouro, ensuite un masque Dan, ensuite à nouveau quatre masques Gouro, ensuite un masque Senufo, pour continuer avec un masque Mossi avec une haute crête verticale et il termina avec un dernier masque Dan dont la face est partiellement cachée par un petit miroir mis à l'envers.

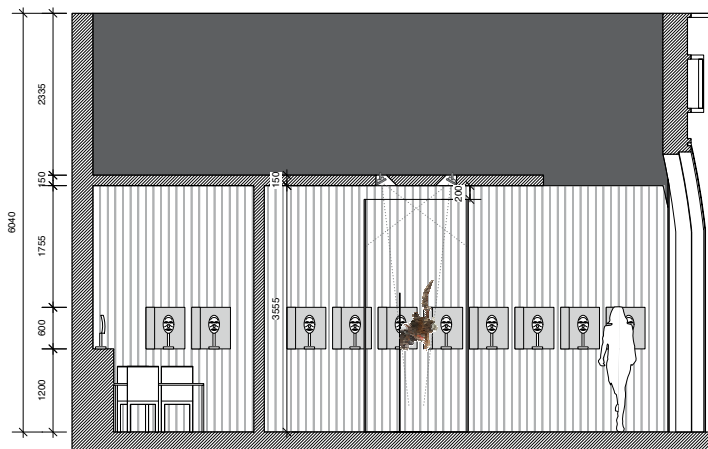
Dans sa composition, Hammons cache les traits de tous les masques sauf ceux du second masque Gouro, du premier et du dernier masque Dan. Il utilise le second masque Gouro pour cacher le visage du premier et le dernier masque Dan pour couvrir le visage du masque Mossi, tout comme si ces masques cachent les faces des danseurs traditionnels masqués Dan ou Gouro.

Le fait que les traits des visages de deux masques Dan sont bien visibles alors que tous les autres sont cachés à part le second masque Gouro est sûrement porteur de sens pour Hammons (voir illustrations 1 et 2).

Pour un amateur d'art tribal, un masque Dan fait partie des premiers achats d'une collection. Ce sont des sculptures simples et faciles à apprécier et leur naturalisme offre une élégance immédiate qui leur a donné un statut presque iconique. Les sculpteurs Dan utilisent



PAVILION FOR 26th BIENNALE DES ANTIQUAIRES, PARIS
 Conceptual Proposal, May 2012



David Adjaye & Associates - London

the regularity and symmetry of the features or the quality of expression.

Untitled 1996 is presented on my book in front of ten classical masks manufactured between 1870 and 1930: nine Dan masks carved by anonymous artists and one Guro mask carved by an identified hand named by scholars 'The Master of Gonate'.

There are basically eleven types of Dan face masks but only five display specifically human features while the other six types show a combination of human and animal features. Within the human type masks, one can distinguish two broad categories: those with narrow slit eyes and those with large round eye-holes.

I am presenting here two masks with the large round eye-holes and seven masks with the narrow slit eyes. I have also included in my catalogue images of some of the most historic masks of both type. For the narrow slit eyes type, the famous mask formerly in the Helena Rubinstein collection as well as another collected in 1934 by the Belgian botanist Jean Houzeau de Lahaie. As to the round eye-hole ones, I am illustrating probably the most celebrated one of this type which belonged to René Rasmussen as well as another also collected in 1933 by the Jean Houzeau de Lahaie.

As to the architectural setting to present these masks, the Grand Palais, let us not forget that this magnificent building was created to host the *Exposition Universelle de 1900* in which le *Comité de la Côte d'Ivoire* displayed some works of art from that region among them the famous Grebo/Kru mask given to the Musée de l'Homme in 1900.

Just like Hammons used masks from four different tribes to create his *Untitled, 1996*, le Grand Palais was designed by no less than four French architects - Henri Deglane, Louis Louvet, Albert Thomas et Charles Girault- in the eclectic "Beaux Arts" style of the time.

As a son of Africa, David Adjaye, born in Dar es Salaam of a Ghanaian father, is a one of the world's leading architects of his generation. I am very grateful that he accepted to design with wit and elegance my modest 40 m² booth to present this dialogue between Africa, America and Europe. Among his most fascinating projects is the commission to re-design the *Smithsonian National Museum of African American Culture and History* as a building worthy of its historic importance and prominent place on the *National Mall* in Washington D.C. He also created a unique geo-cultural catalogue profiling the African

souvent les visages de vrais modèles, choisissant des femmes dont le visage est attirant par leur symétrie, leur élégance et la beauté de leur expression.

Untitled, 1996 est présenté sur mon stand de la Biennale en face de dix masques classiques sculptés entre 1870 et 1930: neuf masques Dan sculptés par des artistes anonymes et un masque Gouro sculpté par une main connue appelée par les historiens de l'art le « Maître de Gonate ».

Il existe onze types différents de masques Dan traditionnels dont cinq types représentent des visages strictement humains et six autres types qui présentent une fusion de traits humains et animaux. Par ailleurs, dans les masques à visage humain, on peut distinguer deux grands styles: les masques présentant des yeux étirés et fendus et les masques aux grands yeux percés et circulaires.

Je présente sur mon stand deux masques Dan aux yeux ronds et sept masques Dan aux yeux fendus et étirés. J'ai également illustré dans mon catalogue les photos de quelques masques Dan historiques des deux types: pour le style aux yeux étirés, le masque célèbre de l'ancienne collection d' Helena Rubinstein, déjà en France dans les années 30 et un second masque récolté *in situ* par un botaniste belge, Jean Houzeau de Lahaie, en 1934. Quand au style Dan aux yeux ronds, j'ai choisi d'illustrer sans doute le plus admiré des masques de ce style, celui de l'ancienne collection de René Rasmussen ainsi qu'un second également récolté par Jean Houzeau de Lahaie en 1933.

En ce qui concerne la présentation architecturale de ces œuvres, n'oublions pas que le Grand Palais fut construit pour abriter l'*Exposition Universelle de 1900* dans laquelle le *Comité de la Côte d'Ivoire* a exposé des œuvres provenant de cette région d'Afrique dont le célèbre masque Krou/Grebo donné au Musée de l'Homme en 1900.

Tout comme Hammons utilisa les masques de quatre tribus différentes pour créer son *Untitled 1996*, le Grand Palais fut dessiné par non moins de quatre architectes: Henri Deglane, Louis Louvet, Albert Thomas et Charles Girault, dans le style éclectique Beaux Arts de l'époque. Un enfant de l'Afrique, David Adjaye, né à Dar es Salam d'un père Ghanéen, est un des plus importants architectes de sa génération. Je lui suis très reconnaissant d'avoir accepté de dessiné mon modeste stand de 40m² pour présenter ce dialogue entre l'Afrique, l'Amérique et l'Europe. Parmi ses œuvres les plus importantes, David Adjaye a obtenu le projet de re-dessiner le *Smithsonian National Museum of African American Culture and History*, un bâtiment digne de son importance historique pour l'histoire des Etats Unis et son emplacement stratégique sur le *National Mall* à Washington D.C. Adjaye a également crée un catalogue géoculturel de la Cité Africaine dans un



Ill.1 • David Hammons, *The Mask*, 1997, Collection Fondation Cartier pour l'art contemporain, inv. n°COL-HAM-1028. Photo André Morin

city in a global context in his *Urban Africa: David Adjaye Photographic Survey*.

We are now in a new evolving world. To quote Touré the black writer, a *Rolling Stone* contributor and apostle of the hip-hop aesthetic: "The definitions of Blackness are expanding in forty million directions- or really into infinity. Post-Black means that we are like Obama: rooted in but not restricted by Blackness."¹ Maybe this is what the famous Dan artist Sra was thinking for when he introduced himself to the Swiss ethnographer Hans Himmelheber: "My name is Sra. Sra means God. The name people have given me because, like God, I am able to create beautiful things with my hands."²

contexte global dans son ouvrage *Urban Africa: David Adjaye Photographic Survey*.

Nous vivons dans un monde nouveau qui évolue énormément et très vite. Citons Touré, un écrivain noir américain, apôtre de l'esthétique hip-hop: «Les définitions d'être *Black* sont en pleine expansion dans quarante million de directions différentes- en réalité vers l'infini. *Post-Black* signifie que nous sommes tous comme Obama: enracinés dans mais pas réduits par le fait d'être *Black*.»¹ Sans doute cette idée est à rapprocher des paroles exprimées par Sra, le célèbre sculpteur traditionnel Dan lors d'une discussion avec l'ethnologue Hans Himmelheber vers 1950: "Mon nom est Sra. Sra signifie Dieu. Ce nom m'a été donné car- comme Dieu- je suis capable de créer de très beaux objets avec mes mains."²

{1} Darryl Pinckney, «Big Changes in Black America?» in *The New York Review of Books*, May 24, 2012, p. 37

{2} Hans Himmelheber, *Negerkunst und Negerkünstler*, Klinkhardt & Bierman, Braunschweig, 1960, p. 171.

De l'œuvre *Untitled*, 1996, de David Hammons

Par Carol Thompson

Conservatrice Paul et Rita Richman du Department d' Art Africain,
High Museum of Art, Atlanta.

On *Untitled*, 1996, by David Hammons

Carol Thompson

Fred and Rita Richman Curator of African Art, High Museum of Art, Atlanta



This essay is dedicated to the memory of Curtis Cuffie on the tenth anniversary of his death, September 11, 2012. The art that Curtis made in the streets of the East Village throughout the '90s provided a profound source of inspiration to David Hammons' art, along with, of course, myriad other influences.

David Hammons and I first met at a gallery opening in Soho in the early 90s, introduced by our mutual friend, Martinique-born artist, Marc Latamie. I was already familiar with Hammons' art from his solo exhibition, *Rousing the Rubble*, at P.S. 1, presented in 1990-91, as well as from his 1989 show at Exit Art in Soho. I had also learned of Hammons' work from an NPR story about the big billboard he created in 1988 picturing a blond, blue-eyed Jesse Jackson with the caption, "How ya like me now?". The NPR story described how this public art work was attacked by "black" workers who presumed it had been of "white" creation. That news story helped propel Hammons' fame.

In July of 1991, Hammons received a MacArthur Foundation Grant and by September of 1992, Hammons' *Untitled* work from Kassel became the cover image for the *Art in America* article, "The Documenta of the Dog" (the Jeff Koons' dog). Hammons made this tarantula-like sculpture with human hair gathered from barber shops in Harlem. Though it is a museum registrar's nightmare, this rather ephemeral work is now in the collection of the Whitney Museum of Art. I remember Hammons asking me how much I thought his work was worth as we walked through Tompkins Square one evening in the early 90s, even though by

Cet essai est dédié à la mémoire de Curtis Cuffie, décédé il y a dix ans, le 11 septembre 2011. L'art crée par Curtis dans les rues du East Village durant les années '90 fut une profonde source d'inspiration pour l'art de David Hammons, ainsi que de nombreux autres artistes.

J'ai rencontré pour la première fois David Hammons lors du vernissage d'une galerie à Soho au début des années 90, par l'intermédiaire d'un ami mutuel, l'artiste originaire de Martinique Marc Latamie. Je connaissais déjà l'œuvre de Hammons grâce à son one-man show *Rousing the Rubble*, présenté dès 1990 au P.S.1 ainsi que son exposition à *Exit Art* de Soho en 1989. J'avais également entendu parlé de l'œuvre de Hammons grâce à un reportage de NPR sur un énorme panneau publicitaire avec une image de Michael Jackson, les cheveux blonds et les yeux bleus avec la légende : « *How ya like me now ?* ». Le reportage de NPR remarquait comment cette œuvre d'art publique avait été attaquée par des ouvriers « noirs » qui pensaient que l'œuvre avait été créé par un artiste « blanc ». Ce reportage fut le début de la célébrité pour Hammons. En juillet 1991, Hammons reçut une bourse de la Fondation MacArthur et en septembre 1992, l'œuvre *Untitled* de Kassel fit la couverture de l'article « La Documenta du chien » (le chien de Koons) dans le magazine *Art in America*. Hammons créa cette sculpture en forme de tarantule avec des cheveux humains qu'il ramassa chez les coiffeurs de Harlem. Malgré le fait que cette œuvre est un cauchemar pour le département des collections d'un musée, cette sculpture plutôt éphémère a intégré les collections du Whitney Museum of Art.

then he had achieved relative fame. My reply, that his work was no-doubt undervalued, like African art, seemed to please him. That was, of course, still before his works began to achieve six- and seven-figure sales. One of my favorite works from Hammons' P.S. 1 solo show, *Rousing the Rubble*, consisted of a darkened room lit with glow-in-the-dark crucifixes and booming with Aretha Franklin's voice singing *Jesus is the Light*. This installation made me laugh out loud. At the same time I admired its conceptual brilliance as a biting social critique of Christian dichotomies (light/dark, good/evil, beautiful/ugly, etc.).

Jesus is the Light seemed to me to be a playful, yet serious commentary on world history, as it addresses the binaries that have wrought untold destruction on "Darkest Africa," from the moment when Portuguese missionaries first sailed around its coast during the fifteenth century through the Victorian era and straight up to the present day. Weighted with racial/racist overtones, these deeply-engrained dichotomies continue to propel geo-political power structures to disadvantage Africa and peoples of the African Diaspora (even as skin-lightening products remain in demand on the continent, now, in 2012).

Returning to that evening when I first met Hammons at the gallery opening, I recall how he told me that he had just recently returned from being in Rome, where he was an artist-in-residence at the American Academy in 1992. He told me how he loved Italy's elaborate, public water sculptures, like Trevi Fountain, from the Baroque era. Then, he mentioned that he had just come from his studio where he had been working on a sculpture that incorporated water, commenting that it was very difficult to control the H₂O. The conversation struck me as particularly poetic.

I hadn't actually seen any of Hammons' "Spitting Image" sculptures that incorporate water, aside from in illustrations, until several years after that first conversation with the artist, when he created an exhibition of his works at Sara Penn's gallery/shop *Knobkerry*, in Tribeca. This exhibition was playfully installed to make it a game of hide-and-seek. Hammons' works were set amongst and even incorporated objects from the gallery/shop where beautiful things, cloth, art and other objects from many different places around the world were displayed and sold. Two variations on the "Spitting Image" theme were included in the exhibition, one in the front window and one further inside. The first, called *Fountain with Plumes* (illus. 2), visible from the street, incorporated a replica of a white-faced Punu mask from the

Je me souviens qu'un jour en se promenant un soir dans la Place Tompkins à New York dans les années 90, Hammons me demanda quel était la cote de son œuvre, alors qu'il commençait à être connu. Ma réponse, que son œuvre était sous-cotée, - comme l'art africain traditionnel - avait l'air de lui faire plaisir. Ces commentaires furent dits bien avant que ses œuvres se vendent pour des centaines de milliers ou voir même des millions de dollars.

Une de mes œuvres favorites de l'exposition one-man-show de Hammons au P.S.1 *Rousing the Rubble* consistait en une salle très sombre remplie de crucifix fluorescents avec la voix d'Aretha Franklin chantant « *Jesus is the Light* ». Cette installation me fit rire à haute voix mais en même temps j'admirais son intelligence conceptuelle vue comme une critique mordante de dichotomies chrétiennes (la lumière/ les ténèbres, le bien / le mal, la beauté/ la laideur).

Jesus is the Light m'apparaissait comme un commentaire à la fois ludique et sérieux sur l'histoire mondiale, en brandissant les concepts binaires qui causèrent tellement de ravages dans l'Afrique profonde depuis le moment où les premiers missionnaires portugais arrivèrent sur ses côtes au quinzième siècle jusqu'à l'ère victorienne et l'époque actuelle. Imprégnées d'allusions raciales/racistes, ces dichotomies très profondes continuent de soutenir des structures de pouvoir géopolitiques au détriment de l'Afrique et de sa diaspora (aujourd'hui encore en 2012, les produits qui éclaircissent la peau sont en forte demande en Afrique noire). Revenant sur la soirée durant laquelle j'avais rencontré Hammons pour la première fois, je me souviens de notre conversation durant laquelle Hammons m'expliqua qu'il revenait de Rome où il avait été artiste-en-résidence à *l'American Academy* en 1992. Il me raconta comment il avait adoré les grandes fontaines publiques italiennes comme la fontaine de Trevi de style Baroque. Ensuite il m'expliqua qu'il revenait de son studio où il était occupé à travailler sur une nouvelle sculpture incluant de l'eau, et qu'il était très difficile de contrôler H₂O. Cette conversation me frappa par son côté poétique.

Ce n'est que plusieurs années plus tard que je pus admirer les sculptures *Spitting Images* de Hammons, lors d'une exposition dans la galerie/magasin de Sara Penn *Knobkerry* dans Tribeca. Cette exposition fut installée de manière ludique comme une partie de cache-cache. Les œuvres de Hammons étaient exposés et même parfois inclus dans des objets à vendre du magasin/galerie où des objets, des vêtements et d'autres créations de tous les coins du monde étaient exposés et à vendre. Deux variations sur le thème de l'œuvre *Spitting Images* furent incluses dans l'exposition, l'une dans la vitrine de

Oguwe River region of Gabon. The mask replica was surrounded by billowing white ostrich feathers and its mouth spouted water.

People not familiar with their origin often think that Punu masks are Asian because their white-painted faces resemble Noh masks. For people of the Oguwe River region, where these masks are from, the mask's white faces symbolize peace, ancestral, and spiritual realms. According to Alisa LaGamma's research, in the past, these masks were created as portraits of particularly beautiful women, but today they represent an idealized, general image of feminine beauty. The "fish scale" ornamentation at the center of the masks' foreheads and their coiffures, shaped like a bivalve shell, further associate them with watery realms.

In its heyday, Hammons loved to frequent *Chelsea Mini Storage*, a popular venue where West African merchants sold African art—from replicas to museum-quality "authentic" works—to collectors and dealers of diverse means—to people (mostly "white") with varying degrees of knowledge of the sculpture that was the object of their—frequently fetishistic—desire. During those years I often crossed paths with Hammons as he meandered through the streets of Lower Manhattan like a nineteenth-century flâneur. On one occasion, he opened the briefcase he was carrying to reveal an accumulation of replicas of Dan "passport" masks. Hammons included a waterfall of these small masks cascading from the wall in the installation that he did at *Knobkerry*. That work (Ill.2), now in the collection of the Cartier Foundation's Museum of Contemporary Art in Paris, was created as a response to the genocide in Rwanda. It was, in part, also created as a reaction to *Accumulation of Souls*, made in 1972, and included in the "Primitivism" exhibition, in which the artist Armand Arman embedded "real" Dan passport masks in polyester.

Water turned to ice also figures prominently in Hammons' work. In his *Bliz-aard Ball Sale* of 1983, Hammons stood at Cooper Square selling snowballs of varying sizes, from small to large. The size of each ball was carefully calibrated and all were displayed in neat rows. In 1990, Hammons used life-size blocks of dry ice draped in warm winter coats in his *Cold Shoulder* sculptures. Hammons' snowballs and ice sculptures all effectively resist commodification while making sharp socio-political commentary. As Manthia Diawara describes, Hammons "doesn't hide his contempt for the art market, often making objects that disappear as quickly as they are completed, like snowballs, or working with items

devanture et une seconde à l'intérieur. La première appelée *Fountain with Plumes*, visible de la rue, incluait une réplique de masque à visage blanc Punu de la région de la rivière Oguwe du Gabon. Le faux masque Punu était entouré de plumes d'autruche et de l'eau jaillissait de sa bouche.

Des personnes qui ne sont pas familières de l'origine du masque Punu pensent qu'il vient d'Asie à cause de sa ressemblance avec les masques à visage blanc du théâtre Noh. Pour les peuples de la région de la rivière de l'Ogouwe, la couleur blanche du visage symbolise la paix, ainsi que le royaume des ancêtres. D'après les recherches d'Alisa LaGamma, ces masques étaient au départ des portraits de femmes particulièrement belles qui a évolué pour devenir aujourd'hui une image idéalisée de la beauté féminine. Le décor en écaille de poisson au milieu du front du masque ainsi que la coiffure à double coque comme un coquillage bivalve, sont des rappels discrets du monde aquatique.

Hammons adorait fréquenter *Chelsea Mini Storage*, un lieu populaire où à son époque de gloire des rabatteurs d'Afrique de l'Ouest proposaient de l'art africain—depuis des copies les plus évidentes jusqu'à des œuvres authentiques de qualité muséale à des collectionneurs et marchands aux moyens plus ou moins importants à savoir des personnes essentiellement de race blanche et dont l'expertise sur les œuvres qu'ils convoitaient était variables. Durant toutes ces années, je rencontrais souvent Hammons dans les rues du bas de Manhattan, se promenant comme un flâneur du 19^{ème} siècle. Lors de l'une de ces rencontres, il ouvrit une mallette qu'il portait et me montra une masse de masques passeports miniatures Dan. Hammons inclut une cascade de ces masque miniatures dans une de ses installations à la galerie *Knobkerry*. Cette œuvre (Ill.2), maintenant dans les collections du musée d'art contemporain de la fondation Cartier, fut créé comme une réponse au génocide au Rwanda. Cette œuvre fut également une réaction à une sculpture d'Arman, *Accumulation d'âmes* faite en 1972, composée d'une série de masques passeports Dan coulés dans du polyester et exposée au Moma en 1984 lors de l'exposition Primitivisme.

L'eau changée en glace apparaît aussi de manière préminente dans l'œuvre de Hammons. Dans son *Bliz-aard Ball Sale*, 1983, Hammons s'installa sur Cooper Square pour vendre des boules de neige de taille variable, depuis des petites boules jusqu'à des larges. Les tailles des boules de neige étaient parfaitement calibrées et elles étaient toutes exposées dans des rangées parfaitement alignées. En 1990, Hammons utilisa des blocs de glace de taille humaine emballés dans des chauds manteaux

that are unsuitable for the museum environment, like chicken wings and barbecued ribs" (1998:120). Further, Diawara calls attention to the importance of performance to Hammons' artistic production. He describes how this "strategy entails that the performative persona be as vital to the artist's production as the work itself. Hammons' persona locates him somewhere between, say West African priest and James Brown—half master of magical, fetishized objects, half huckster-showman reveling in high kitsch. Mass-produced African masks and statuettes are a staple of Hammons' installations" (123).

Hammons' work points to the limits of Western definitions of art to suggest other possibilities, mostly still unrealized, and possibly forever beyond the comprehension of dominant capitalist modes of thought. Ulrich Loock writes of how in his 1997 solo exhibition at the Kunsthall in Bern, Switzerland, *Blues and the Abstract Truth*, Hammons covered all sources of natural light, skylights and windows with blue foil in slightly different shades to flood the space with blue light while the music of jazz and blues artists, including John Coltrane, Charlie Parker, and Muddy Waters filled the air.

Exhibits included a drum kit, a tiger-striped cat curled up on a drum (as though sleeping, but actually stuffed), and a purple orchid. Within the exhibit, the visitor was "completely surrounded by blue light" as though "immersed in blue, swimming in blue, losing oneself in blue" while moving "through various zones of music, following the notes, carried by the notes" (Loock in Hammons 1997:unpaginated). Loock describes how in the exhibit, the

blue can't be looked at, it fills the eyes as though passing through the body, as the body itself moves through the colored atmosphere . . . Hearing rather than seeing. With this piece David Hammons is shifting from the paradigm of the visible to that of the audible. . . . The work consists of introducing music into the space of visual art, to effect a paradigm shift in the interior of the museum itself. But Hammons organizes this shift in such a way that it undermines and questions the museum as a place of the dominance of the visual . . . If the work is to arrive in the museum and disturb its boundaries, if it is to shift or re-erect boundaries, it seems indispensable that music should be connected with elements of visibility: blues blue (ibid).

Hammons' "blues blue" is a synaesthetic system fully realized.

In his show, *Concerto in Black and Blue*, presented at ACE gallery in New York City from Nov. 14, 2002 to

d'hivers dans sa série de sculptures *Cold Shoulders*. Les boules de neige et les sculptures de glace de Hammons résistent à toute tentative de commodification tout en livrant un commentaire socio-politique pointu. Comme le souligne Manthia Diawara « Hammons ne cache pas son mépris pour le marché de l'art, en créant des objets qui disparaissent aussi vite qu'ils ont été terminés, comme des boules de neige, ou en travaillant avec des objets qui sont incompatibles avec un environnement muséal comme des ailes de poulets ou des spare ribs. » (1998 :120). De plus Diawara souligne l'importance des performances dans l'œuvre de Hammons. Il décrit comment « cette stratégie désigne le créateur performant come une partie aussi essentielle de la production artistique que l'œuvre elle-même. L'entité de Hammons le situe à mi-chemin entre un féticheur de l'Afrique de l'Ouest et James Brown- à moitié maître d'objets magiques et fétichés, à moitié charlatan- vedette entouré de kitsch de haut vol. Des copies modernes faites à la chaîne de masques et statuettes africaines sont typiques des installations de Hammons. » (1998 :123)

L'œuvre de Hammons démontre les limites des définitions occidentales de l'œuvre d'art en suggérant d'autres possibilités, la plupart encore non réalisées et sans doute à jamais au-delà de la compréhension du système intellectuel capitaliste. Ulrich Loock en parlant de son exposition solo *Blues and the Abstract Truth* au Kunsthall de Bern en 1997, souligna qu'Hammons avait occulté toutes les sources de lumière naturelle – fenêtres et puits de lumière- avec des bandes de film transparent de différents tons de bleu afin d'inonder l'espace de lumière bleu tandis que la musique de jazz et de blues comme celles de John Coltrane, Charlier Parker et Muddy Waters envahissait l'espace.

Parmi les objets exposés, on notait un kit pour un tambour, un chat tigré enroulé en boule sur un tambour (comme si celui-ci était endormi alors qu'il s'agissait d'un chat en peluche) et une orchidée pourpre. Une fois dans l'exposition, le visiteur était « complètement entouré par une lumière bleu, comme immergé dans le bleu, nageant dans du bleu, se perdant dans du bleu tout en circulant à travers diverses zones de musique, en suivant les notes et portés par les notes. » (Loock, dans Hammons, 1997 : sans pagination). Loock décrit comment dans l'exposition « le bleu ne peut être regardé, il remplit les yeux tout en passant à travers le corps, et le corps quant à lui avance à travers l'atmosphère colorée...Entendant plutôt que regardant. Avec cette œuvre, Hammons déplace le paradigme du visible vers l'audible... L'œuvre consiste dans l'introduction de la musique dans l'espace de l'art visuel, afin de causer un

February 1, 2003, Hammons took his blues installation a step further. In the vast, cavernous space of this high-end gallery space, Hammons kept the lights off and included no art objects at all. Visitors pressed tiny pin lights to shine luminous circles of blue in order to find their way through the dark space, as each one was forced to engage in Hammons' dematerialization of the work of art.

In his review for *The Gathering of the Tribes*, the journal published by Steve Cannon, founder of *Tribes* gallery, Norman Douglas describes his opening-night experience of *Concerto in Black and Blue*.

David has orchestrated the unexpected, the unthinkable, the impossible. I chuckled to myself, thinking of Cannon sitting on the couch a few days earlier and sniggering, "You know damn well that David ain't gonna have nothin' in there." Easy for a blind man to imagine, another matter for those of us accustomed to the art gallery as apex of the spectacular commodity economy

Trawling through the gallery, many hoped to find some diversion, a clever entertainment, a David Hammons' sideshow. But Hammons—despite contrary critical assertions—eschews the minstrel role set before him like a trap. Instead, he wears the robe of a consummate trickster, not merely fashioning something out of nothing like a pandering, penguin-suited magician; like the Winnebagos' Coyote, Hammons returns us to ourselves. He allows his audience to put the finishing touches on his work; each one is a discovery, the embellishments are our own device. As predominant Western definitions of "Fine" art often focus on paintings and sculptures as the preeminent forms, art becomes something still and silent, "to be looked at." Within this paradigm, visibility rules and other senses are subordinated. In contrast, objects from Africa now viewed as art in Western museums were made to serve a wide range of social functions. Aesthetic aspects contributed to their effectiveness, but sculptures were conceived to perform diverse purposes, often within multi-sensory, kinetic contexts. As emphasized by the groundbreaking 1974 exhibition, *African Art in Motion*, curated by Dr. Robert Farris Thompson, many of the African sculptures now in museum collections were made to move. They were made to be used—to "do things," most importantly, to promote the well-being of individuals and communities.

Philosopher Valentin Mudimbe observes, "What is called African art covers a wide range of objects introduced into a historicizing perspective of Euro-

glissement de sens à l'intérieur du musée lui-même. De plus, Hammons organise ce déplacement sémantique de telle manière qu'il ébranle et questionne le rôle du musée comme endroit dominant du visuel. . . . Si le destin d'une œuvre est d'atterrir dans un musée pour en questionner ses propres frontières ou en ériger des nouvelles, il semble indispensable que la musique fasse partie intégrante de sa visibilité ; blues blue. » (ibid.)

Blues blue de Hammons est un système synaesthétique complètement réalisé.

Dans son exposition *Concerto in Black and Blue*, présentée à la galerie ACE de New York du 14 novembre 2002 au 1^{er} février 2003, Hammons allait encore plus loin dans son installation *Blues*. Dans l'espace vaste comme une caverne de cette galerie haut- de gamme, Hammons éteignit toutes les lumières et n'exposa aucune œuvre d'art. Les visiteurs devaient allumer des microscopiques lampes pour créer des cercles de lumière bleue afin de pouvoir trouver leur chemin dans cet espace tout noir, comme si chaque visiteur s'engageait ainsi dans la démarche de dématérialisation de l'œuvre d'art initié par Hammons.

Dans son compte-rendu pour *The Gathering of the Tribes*, la revue publiée par Steve Cannon, le fondateur aveugle de la galerie *Tribes*, Norman Douglas décrit son expérience lors de l'ouverture de *Concerto in Black and Blue* : David a orchestré l'inattendu, l'impensable, l'impossible. Je souriais en moi-même, pensant à Cannon, assis sur son sofa il y a quelques jours, marmonnant : « Tu sais fort bien que David ne présentera rien dans cette exposition ». Facile à imaginer pour un homme aveugle, mais c'est une autre histoire pour nous autres habitués à voir la galerie d'art comme le sommet de la pyramide d'une économie de marché...

Se baladant à travers la galerie, de nombreux visiteurs espéraient trouver une diversion quelconque, une distraction bien pensée, une exposition parallèle par Hammons. Mais Hammons- malgré des critiques négatives- évita le rôle de ménestrel dans lequel on espérait qu'il allait tomber. Au contraire, il se déguisa en parfait joker, refusant de créer quelque chose à partir de rien comme un banal magicien en costume à jaquette; comme le Coyote des Winnebagos, Hammons nous force à revenir sur nous-même. Il permet aux spectateurs de mettre les touches finales sur son œuvre; chacune est une découverte, et ces améliorations sont créés de notre propre chef. »

Puisque la définition prédominante de la notion de « Beaux-Arts » comprend la peinture et la sculpture comme formes essentielles, l'art devient alors quelque chose d'immobile et de silencieux, « un objet qu'il faut regarder. » Dans ce paradigme, le visuel prédomine et

pean values since the eighteenth century [and even before]. These various 'objects' which, perhaps, were not 'art' at all, became art by being given, simultaneously, an aesthetic character and a potentiality for producing and possibly reproducing artistic forms." Further, Mudimbe, asks, "One could wonder whether, understood in their initial form and significance, they [African art objects] would not have created a radical 'mise en perspective' of Western culture" (1986:4).

This essay reflects on how—now—more than 100 years after Picasso painted *Les Femmes d'Alger*—encounters between Africa and the West have created a radical shift in perspective, transforming the visual arts of both regions, and *not* just on Primitivism's or neo-Primitivism's limited terms. Drawing on Saidiya Hartman's formulations, this essay optimistically suggests that the presence of African art in the West has "become a subject capable of world-historical action" (Hartman 1997:14). As artworks become increasingly dematerialized, the scope of what art can be and do is enlarged. Art becomes act and act becomes art. As it explores the Western penchant for turning African art—masks and figurative sculptures—into commodified objects drained of cultural purpose, Hammons art provides an antidote to this dilemma even as the market value of his *Untitled* of 1996 soars to new levels. Solidly grounded in African aesthetic practices, Hammons work navigates a deep, rich history that remains too little studied and understood to show how African art connects peoples of Africa and the African Diaspora, forever drawing on this deep well of unceasing artistic innovation.

In Hammons' *Untitled* of 1996, a stack of replicas of African masks juts from the wall, like a hunter's trophy. A mirror is suspended on top of a Dan "mask" at the front of this tall stack. In his scholarly study of Dan "masks," *Dan Ge Performance: Masks and Music in Contemporary Côte d'Ivoire*, Daniel B. Reed quotes his primary source, Monsieur Gueu Gbe on the polyvalent nature of Dan masquerade performance. M. Gbe describes how

Ge in Dan country, it's a history. It's a system. It's a philosophy. It has nothing to do with the act of taking an object to cover the face . . . It's a school. A system of commandments. A philosophy of comportment. We must no longer accept the name 'mask.' There are words that you cannot translate in another language. "Ge" is "Ge." So it is my wish that you write in such a way that the name "Ge" be from now on the name retained for this phenomenon, of this system, upon which our society rests (2003 :68).

les autres sens y sont subordonnés. Par contraste, les œuvres d'art d'Afrique noire exposés dans les musées en Occident avaient été créés pour servir une grande variété de fonctions sociales. Les aspects esthétiques jouent un rôle dans leur efficacité mais les sculptures avaient été conçues pour jouer divers rôles, souvent dans un contexte kinétique, multi-sensoriel. Comme l'avait déjà souligné le Dr. Robert Faris Thompson dans son exposition fondatrice *African Art in Motion* en 1974, des nombreuses sculptures africaines actuellement exposés dans nos musées étaient faites pour être en mouvement et dansées. Ces œuvres étaient créés pour être utilisées, « pour faire des choses », et aussi de promouvoir le bien-être des individus et des communautés.

Le philosophe Valentin Mudimbe nous signale que « ce que l'on appelle l'art africain couvre en fait un large éventail d'objets insérés dans la perspective historique des valeurs occidentales depuis le 18^{ème} siècle (si pas avant). Ces différents « objets » qui, au départ, n'étaient pas du tout de l'art, se transforment en œuvres d'art en recevant de manière simultanée une qualité esthétique et une potentialité pour produire et même reproduire des formes artistiques. » Plus loin, Mudimbe pose la question suivante : « On peut se demander si ces œuvres d'art africaines, comprises dans leur forme initiale et leur signification, ne pourraient pas créer une mise en perspective radicale de la culture occidentale. » (1986 :4)

Cet essai est une réflexion sur comment -aujourd'hui- plus de 100 ans après que Picasso aie peint *Les Femmes d'Alger*- les rencontres entre l'Afrique et l'Occident ont causé un déplacement radical de perspective, en transformant les arts visuels des deux régions, et ceci pas uniquement selon les termes limités du Primitivisme ou du Néo-Primitivisme. En s'inspirant des formules de Saidiya Hartman, cet essai voudrait suggérer de manière optimiste que la présence de l'art africain en Occident est devenue « un sujet capable d'action de niveau mondiale » (Hartman, 1997 :14). Etant donné que les œuvres d'art deviennent de plus en plus immatérielles, l'amplitude de ce qu'une œuvre peut être ou peut faire s'est élargie. L'Art devient acte et l'acte devient de l'art. Comme les œuvres d'art de David Hammons explorent le penchant de l'Occident à transformer l'art Africain -masques et autres sculptures figuratives- dans des objets de commerce vidés de leur sens culturel, celles-ci offrent un antidote à ce dilemme, même si la valeur vénale d'*Untitled*, 1996 atteint de nouveaux sommets. Enracinée de manière profonde dans l'esthétique africaine, l'œuvre d'Hammons navigue dans les méandres profonds et riches de l'histoire qui n'ont pas été suffisamment étudiés et compris afin de montrer comment l'art africain relie les peuples d'Afrique

More broadly, Reed describes how all of the people he talked to regarding Ge performance consider it a way of paying homage to the ancestors and of making spiritual power manifest. He explains how the Dan word, *yinan*, correlates with the French word, *génie*, and with the English word, spirit. "Yinannu are beings that are in the form of spirit" and "the presence of *yinan* is the kind of ultimately brilliant intellectual insight that English speakers call genius" (2003 :74). As Greg Tate has described, Arthur Jafa once proposed a Black Asylum Initiative, which would involve kidnapping and healing black geniuses in times of crisis, suicidal doubt, despondency, or self-destruction. Tate mentions that several years before the Whitney *Black Male* show,

a group of brilliant young black visual artists and theorists including Jafa, myself, and some others who are in the exhibition tried to organize a discussion/activist group called DNA, and within three meetings it had dis-integrated into ego-tripping, petty bickering, and aphasia . . . I have taped records of those meetings and one day, when the wounds of DNA's breakdown heals, I plan to sift and salvage from those tapes our monumental failure to communicate. To be dark and loving to ourselves (2003 :118).

No wonder Hammons has called his art "tragic magic." The old-fashioned handheld mirror that caps Hammons' *Untitled, 1996*, evokes the lyrics of Michael Jackson's *Man in the Mirror* as the song asks, "I'm starting with the man in the mirror, I'm asking him to change his ways . . . If you wanna make the world a better place take a look at yourself and then make a change."

à la Diaspora africaine, en puisant pour toujours dans le puits profond de ses innovations artistiques incessantes. Dans l'œuvre *Untitled, 1996* de Hammons, une pile de répliques de masques africains jaillit du mur comme un trophée de chasse. Un miroir est suspendu au sommet d'un « masque » Dan au sommet de cette pile. Dans son étude des masques Dan, *Dan Ge Performance :Masks and Music in Contemporary Côte d'Ivoire*, Daniel B. Reed cite son informateur principal Monsieur Gueu Gbe sur la nature polyvalente des masques Dan : Monsieur Gbe décrit comment : « Ge » dans le pays Dan, c'est une histoire. C'est un système. C'est une philosophie. Cela n'a rien à voir avec l'acte de prendre un objet pour couvrir un visage. C'est une école. Un système de commandements. Une philosophie du comportement. Nous ne pouvons plus accepter le mot « masque ». Ce mot ne peut être traduit dans une autre langue. «Ge» est « Ge ». C'est dorénavant mon souhait que l'on utilise le mot «Ge» pour décrire ce phénomène, ce système, sur lequel notre société repose. (2003 :68)

De manière plus générale, Reed explique comment tous les gens à qui il parle de performances Ge la considère comme une manière de payer hommage aux ancêtres et de faire apparaître le pouvoir spirituel. Il explique comment le mot Dan *yinan* se rapproche du mot français *génie* et le mot anglais *esprit*. « *Yinannu* sont des êtres en forme d'esprits et la présence de *yinan* est cette sorte de brillante intuition intellectuelle que les anglais appellent le *genie*. » (2003 :74) Comme l'avait décrit Greg Tate, Arthur Jafa proposa un jour une *Black Asylum Initiative*, par laquelle on kidnapperait et guérirait les génies noirs en temps de crise, de doute suicidaire, ou d'autodestruction. Tate mentionne que plusieurs années avant l'exposition *Black Male* au Whitney Museum, «Un groupe de jeunes et brillants artistes et théoriciens noirs dont Jafa, moi-même qui d'autres participaient à l'exposition ont essayé d'organiser une discussion/ groupe activiste nommé DNA, et après trois réunions, le groupe se désintégra en une bataille d'ego, des querelles de clochers et d'aphasie. . . J'ai enregistré ces réunions et un jour, une fois que les blessures causées par la disparition de DNA guéries, je compte fouiller dans ces enregistrements et sauvegarder le souvenir de notre incapacité écrasante à communiquer entre nous. Avoir une peau noire et être aimant vis à vis de nos semblables. (2003 :118)

Ce n'est pas étonnant que David Hammons a qualifié son art de «tragique/magique.».

Le petit miroir rétro qui couronne *Untitled, 1996* de Hammons nous rappelle les mots de la chanson de Michael Jackson *Man in the Mirror* ou il dit : « Je commence avec l'homme au miroir, je lui demande de changer ses habitudes.... Si tu veux rendre le monde meilleur, regarde toi dans un miroir et ensuite change toi toi-même.»

- Sirmans, Franklin. *David Hammons: Selected Works*. New York: Zwirner & Wirth, 2006.
- Cole, Herbert. "Art as a Verb in Iboland," *African Arts* 3.1 (1969): 34-41+88.
- Diawara, Manthia. "Make It Funky: The Art of David Hammons," *Artforum* 36.9 (1998): 120-27.
- Douglas, Norman. "David Hammons: Concerto in Black and Blue," *A Gathering of the Tribes* 2 (2001).
- Golden, Thelma, ed. *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art*. New York: Whitney Museum of American Art, 1994.
- Hammons, David. *Blues and the Abstract Truth*. Bern: Kunsthalle Bern, 1997.
- Hammons, David. *David Hammons: Rousing the Rubble*. New York: Institute for Contemporary Art, 1991.
- Hammons, David, Silvia Eiblmayr, and Dawoud Bey. *David Hammons, Been There and Back*. Salzburg: Salzburger Kunstverein, 1995.
- Hartman, Saidiya V. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-making in Nineteenth-Century America*. New York: Oxford UP, 1997.
- LaGamma, Alisa. *The Art of the Punu Mukudj Masquerade: Portrait of an Equatorial Society*. New York: Columbia University, 1995.
- Mudimbe, Valentin Y. "African Art as a Question Mark," *African Studies Review* 29.1 (1986): 3-4.
- Princenthal, Nancy. "The Art of the Topical," *Art in America* (1991): 78-83.
- Reed, Daniel B. *Dan Ge Performance: Masks and Music in Contemporary Côte D'Ivoire*. Bloomington: Indiana UP, 2003.
- Schjeldahl, Peter. "The Documenta of the Dog," *Art in America* 9 (1992): 89-97 + 77.
- Thompson, Carol. "Slaves to Sculpture," *TDR* 44/3 (2000): 37-50.
- Thompson, Robert Farris. *African Art in Motion*. Los Angeles: University of California, 1974.



Ill.2 • David Hammons, *Untitled*, 1995, Collection Fondation
Cartier pour l'art contemporain, inv. n°COL-HAM-1027.
Photo Erma Estwick



1

DAVID HAMMONS, U.S.A.

Description :

Masques africains, miroir et fils de fer
Signé et daté 96 au dos

Hauteur : 142,2 cm

Largeur: 22,9 cm

Profondeur: 69,9 cm

Provenance :

Jack Tilton Gallery, New York, 1996

Publication :

Haarlem, The Frans Hals Museum, *Postcards from Black America, 1996-1998*, p. 59 illus.



David Hammons (Photo Alex Harsley, New York)



2

MASQUE DAN, R.C.I.

Hauteur : 23,5 cm

Provenance :

René Rasmussen, Paris, vers 1950(Hôtel Drouot, Paris,
Maîtres Etienne Libert & Alain Castor et Maître Guy
Loudmer, *Succession René Rasmussen, 1ère Vente*,
14 décembre 1979, lot 22)

Publication :

René Rasmussen, *Art Nègre*, Le Soleil noir, Paris, 1951, illus. n° 20
Elsy Leuzinger, *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, Kunsthhaus,
Zurich, 1970, illus. F1, page 91





3

MASQUE DAN, R.C.I.

Hauteur : 22,5 cm
Poids : 156 grammes

Provenance :

Récolté en 1933 par Jean Houzeau de Lahaie à Odiénné, R.C.I.
Ancienne collection Jef Van der Straete, Lasne
Collection privée

Publication :

Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, *Art d'Afrique dans les collections belges*, 1963, n° 311

Constantin Petridis, ed., *Frans M. Olbrechts, 1899-1958*.

In Search of art in Africa, Antwerp, Ethnographic Museum, 2001, cat. 95

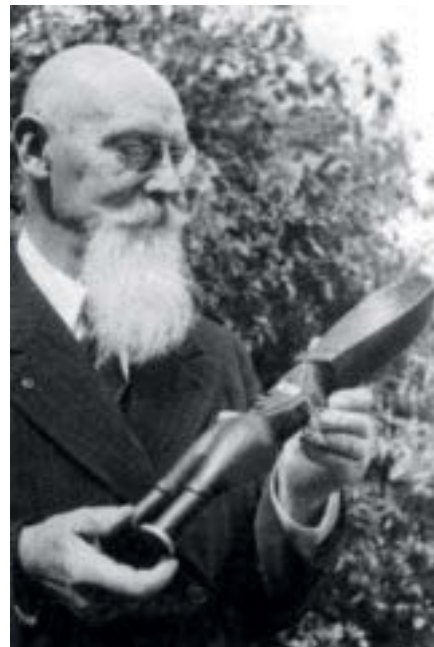


Photo de Jean Houzeau de Lahaie in C. Petridis, ed, op. cit., 2001 p. 239



4

MASQUE DAN, R.C.I.

Hauteur : 21 cm

Provenance :

Récolté par le Lieutenant Gaudiche, Armée Coloniale,
vers 1930

Christine Valluet, Paris





5

MASQUE DAN, R.C.I.

Hauteur : 23 cm

Provenance :

Franco Monti, Milan, vers 1960
Collection Carle Monzino, Lugano

Publication :

Daniel Hourdé, *Dan*, Paris, Galerie Ratton-Hourdé, 2007,
pp. 6-7







MASQUE DAN, R.C.I.

Hauteur : 21,6 cm

Provenance :

Paul Guillaume, Paris, vers 1924

Ralph Nash, Londres

Hubert Goldet, Paris

Marc et Denise Ginzberg, Rye

Publication :

Henri Clouzot et André Level, "L'Exposition d'art indigène"
in *L'Amour de l'art*, Paris, 1924, vol. 5 n° 1, p. 20

Henri Clouzot et André Level, *Sculptures africaines et Océaniques*,
Paris, 1925, planche V

Adolphe Bessler, *L'Art chez les peuples primitifs*, Paris, 1929,
planche 29.

James Johnson Sweeney, *African Negro art*, New York The
Museum of Modern art, 1935, illus. 99

Susan Vogel, ed., *Perspectives. Angles on African art*, Center
for African art, New York, 1987, p. 12

Jean Borgatti and Richard Brilliant, *Likeness and Beyond.
Portraits from Africa and the World*, The Center for African
Art, New York, 1990, p. 136, cat. 75





7

MASQUE DAN, R.C.I.

Hauteur : 26,5 cm

Socle Inagaki

Provenance :

Collection Helena Rubinstein, Paris, vers 1935, inv. n° 161
(Parke-Bernet, New York, *The Helena Rubinstein Collection, African and Oceanic art*, April 21st, 1966, lot 9)

Collection Morris J. Pinto, Genève (Sotheby's London, *African, Oceanic and Pre-Columbian Art from the Pinto Collection*, May 9th, 1977, lot 117)

Collection Hubert Goldet, Paris

Collection privée





8

MASQUE DAN, R.C.I.

Hauteur : 24,4 cm

Provenance :

Paul Guillaume, Paris, vers 1925

Collection Earl Horter, Philadelphia, 1925-1940

Elisabeth Lentz Horter estate, Philadelphie, 1940- 1985

Collection Arnold et Lucille Alderman, New Haven, 1985-2002

Publication :

Innis Howe Shoemaker, *Mad for Modernism. Earl Horter and his Collection*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1999, Fig. 2, Fig. 62, p. 135 and plate 88, p. 143



Le salon de Earl Horter à Philadelphie avec le masque Dan vers 1929 in Shoemaker, 1999, p.13



9

MASQUE DAN, R.C.I.

Hauteur : 26 cm

Provenance :

Pierre Vérité avant 1935
Collection privée, France



Pierre Vérité dans son atelier, Paris, vers 1930 archives Vérité dans Parsi Enchères-Rive-Gauche, *Collection Vérité. Art Africain*, Alain de Monbrison et Pierre Amrouche experts, Paris, 2006, p. 96



10

MASQUE DAN, R.C.I.

Hauteur : 22,5 cm
Poids : 340 grammes

Provenance :

Récolté en 134 par Jean Houzeau de Lehaie chez les Toura de Man San , R.C.I.

Ancienne collection Jef Vander Straete, Lasne

Collection privée

Publication :

Henri Lavachery, *Art Primitif. Collection J. van der Straete*, De Zalm, Malines, 1956, n° 157

Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, *Art d'Afrique dans les collections belges*, 1963, n° 317





11

MASQUE DAN, R.C.I.

Hauteur : 23 cm





12

MASQUE DAN, R.C.I.

Hauteur : 20 cm

Provenance :

Ancienne Collection Alan Mann, London, 1983





13

MASQUE DAN, R.C.I.

Hauteur : 24,5 cm

Provenance :

Ohana Gallery, London circa 1960





14

MASQUE DAN YACOUBA, R.C.I.

Hauteur : 23,7 cm

Provenance :

Récolté en 1933 by Jean Houzeau de Lehaie

Jef van der Straete, Lasne

Bodes & Bode, Delft, 1960





15

MASQUE DAN, R.C.I.

Hauteur : 24,5 cm

Provenance :

Récolté par Emile Störner, vers 1950

Patricia Withofs, Londres

Lance Entwistle, Londres

Collection Privée, New York

Alain de Monbrison, Paris



Emile Storrer in Mali, circa 1950. Archives : Michael Storrer



16

MASQUE GURO PAR LE MAÎTRE DE GONATE, R.C.I.

Hauteur : 35 cm

Provenance :

Paul Guillaume, Paris, vers 1925?

Ancienne collection Krans, Berlin







24

STATUETTE ANTHROPOMORPHE, ENVIRONS DES VILLAGES DE MAGEN ET SINGARIN, ANGORAM OU KOPAR, BAS SEPIK, P.N.G.

Hauteur : 73 cm

Provenance :

Ancienne collection Eddy A. Hof, Den Haag (1912-2001)





23

MASQUE FÉMININ MAKONDE , TANZANIE

Hauteur : 19,5 cm

Provenance :

Ancienne collection Augustin Krämer, Stuttgart, avant 1935

Ancienne collection Paul Missner, Stuttgart



Photo d'Augustin Krämer, (1865-1941),
Marinearzt (Chirurgien Naval), Directeur
scientifique, Linden Museum in Stuttgart
en 1911 et fondateur du Ethnologisches
Institut, Universität de Tübingen in 1931,
publiée dans Zemanek-Münster, 69,
Tribal Art, Würzburg, 2 juin 2012, p. 59



Photo de Paul Missner, Stuttgart (1889-
1958), Restaurateur du Linden Museum
de Stuttgart de 1911 à 1954, publiée dans
Zemanek-Münster, 69, *Tribal Art*,
Würzburg, 2 juin 2012, p. 58

**1 FOWLER MUSEUM OF CULTURAL HISTORY,
LOS ANGELES N° FMCH X 378**

Hauteur: 22,2 cm

Provenance:

Recoltée par Jean-Pierre Hallet vers 1960

Publications:

Ralph Altman, *Balega and other tribal arts from the Congo*, Dickson Center, UCLA, Los Angeles, 1963, fig. 13

Doran Ross, ed., *Elephant. The Animal and its Ivory in African Cultures*, Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles, 1992, p. 297, illus. 14-3

**2 FRANKFURT AM MAIN, MUSEUM DER WELTKULTUREN,
INV. N° N.S.9020**

Hauteur: 20 cm

Publication:

Hans Himmelheber et Eberhard Fischer, *Plastik der Afrikaner*, Frankfurt, Museum für Völkerkunde, 1968, n° 65

3 COLLECTION PRIVÉE

hauteur: 16,9 cm

Provenance:

Ancienne collection du Lieutenant-Colonel Charles Adolphe Marie Liebrechts (1858-1938)

Ancienne collection René Withofs, 1955-1995, inv. n° RW 1024

4 COLLECTION PRIVÉE, USA

Hauteur: 16 cm

Provenance:

Récoltée par D. Biebuyck en 1952

Ancienne Collection de l'IRSAC, Lwiro, R.D.C.

Ancienne Collection Carl Provost, Texas

Publication:

Joseph Cornet, *Art de l'Afrique Noire, au pays du fleuve Zaïre*, Arcade, Fond Mercator, Bruxelles, 1972, p. 280, illus. 153

5 COLLECTION PRIVÉE, U.S.A.

Hauteur: 16,2 cm

Provenance:

Ancienne collection Patrick Dierickx, Bruxelles (Christie's London, *Important Tribal Art*, June 29, 1994, lot 133

6 COLLECTION PRIVÉE, USA

Hauteur: 15,2cm

Provenance:

Charles Ratton, Paris

Morris Pinto, Genève

7 MENIL FOUNDATION, HOUSTON, TEXAS INV. N° X150

Hauteur: 17,8 cm

Provenance:

Récoltée par Nicolas de Kun à Lusumba en 1956

John J. Klejman, New York

John et Dominique de Menil, Houston, 1961

Publications:

University of Saint Thomas, *Humble Treasures*, Houston, 1966, fig. 23

Nicolas de Kun, "L'art lega," in *Africa Tervuren*, 12 (3/4), p. 95 illus. 31

Kristine van Dyke, «The Menil Collection,» in *African Arts*, 40(3), p. 39-44, fig. 14

Kristina van Dyke, ed., *African Art from the Menil Collection*, Menil Foundation Inc., Houston, 2008, pp. 202-203, n° 99

8 ART GALLERY OF ONTARIO, TORONTO.

Hauteur: 13 cm

Provenance:

Alain Guisson, Bruxelles

Pierre Dartvelle, Bruxelles

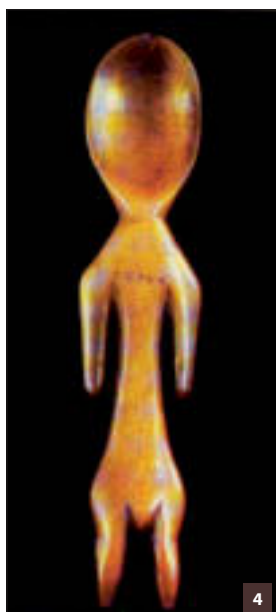
Bernard de Grunne, Bruxelles

Lord Thomson of Fleet, Toronto

Publication:

Jean-Baptiste Bacquart, *L'art tribal de l'Afrique noire*, Assouline, Paris, 1998, p. 149, illus. 11

CUILLÈRES ANTHROPOMORPHES À JAMBES LEGA À TRAVERS LE MONDE





22

CUILLÈRE ANTHROPOMORPHE EN IVOIRE LEGA, R.D.C.

Hauteur : 20,5 cm

Provenance :

Récoltée par un ingénieur des Mines de la Cobelmin en 1967
Collection privée

Publications :

Daniel Biebuyck, *Lega. Ethique et beauté au cœur de l'Afrique*,
KBC Banque, Bruxelles, 2002, cat. 77, p. 138





21

TÊTE EN IVOIRE LEGA, R.D.C

Hauteur : 14 cm

Provenance :

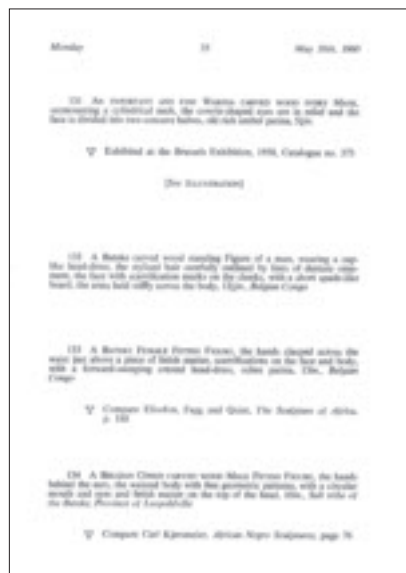
Ancienne collection du Lieutenant-Colonel Charles Adolphe Marie Liebrechts (1858-1938)
Ancienne collection René Withofs, 1955-1995 , inv. n° RW 1069
Collection privée

Publications :

Commissariat Général du Gouvernement, Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958, *Les Arts*, Volume V, Bruxelles, Etablissements Généraux d'Imprimerie, 1960, p. 52, n° 2, illus.
Daniel Biebuyck, *Legs. Ethique et beauté au cœur de l'Afrique*, KBC Banque, Bruxelles, 2002, cat. 149, p. 202



Photo de Charles Liebrechts dans Major Ch. Liebrechts, *Souvenirs d'Afrique. Congo. Léopoldville, Bolobo, Equateur (1883-1889)*, Bruxelles, J. Lebegue & Cie, libraires-éditeurs, 1909, Frontispice





20

TORSE MAGIQUE DE LA SOCIÉTÉ SECRÈTE DU BUGABO, LUBA ORIENTAUX, R.D.C.

Hauteur : 31 cm

Provenance :

Ancienne collection coloniale belge avant 1960



1 MUSÉE D'ANGOULÈME INV. N° 934-2758

Hauteur: 50 cm

Publication:

Jan-Lodewijk Grootaers, *Ubangi. Art et cultures au coeur de l'Afrique*, Fond Mercator, Bruxelles, 2007, p. 45 illus; 1.49

2 MUSÉE DU QUAI BRANLY, PARIS

Hauteur: L1: 43 cm L2: 73 cm

Provenance:

Don de Henri Lousteau, 1901
Musée de l'Homme, Paris, N°Inv.01.35.29

Publication:

Philippe Brugière et Gaetano Speranza, *La Parole du Fleuve, Harpes d'Afrique centrale*, Paris, 1999, p.275, fig.122

3 MUSÉE DU QUAI BRANLY, PARIS

Hauteur: L1: 46 cm L2: 81 cm

Provenance:

Musée Missionnaire avant 1950
Ancienne collection James Hooper
Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris, France, N°Inv. MNAN-90-7-1, 1990

Publication:

Philippe Brugière et Gaetano Speranza, *La Parole du Fleuve, Harpes d'Afrique centrale*, Paris, 1999, p.274, fig.121

4 SEATTLE ART MUSEUM, INV. N° N° 81.17.882.1 & 81.17.882.2

Hauteur: 68 & 66 cm

Provenance:

Collection Katherine White,

Publication:

Pamela McClusky, *Praise Poems, The Katherine White Collection*, Seattle Art Museum, 1984, p.20n fig 6, 81.17.882.1.2

5 MUSEO PREISTORICO ED ETNOGRAFICO LUIGI PIGORINI, ROME INV. N° 86679

Hauteur: L1: 26 cm L2: 64 cm

Provenance:

Don Riccardi, 1922

Publication:

Philippe Brugière et Gaetano Speranza, *La Parole du Fleuve, Harpes d'Afrique centrale*, Paris, 1999, p.284, fig.132

6 MUSÉE ROYAL D'AFRIQUE CENTRALE, TERVUREN, BELGIQUE, N°INV.40288

Hauteur: L1: 49 cm L2: 75 cm

Provenance:

Don de Mme Demolder, 1944

Publication:

Philippe Brugière et Gaetano Speranza, *La Parole du Fleuve, Harpes d'Afrique centrale*, Paris, 1999, p.272, fig.119,

7 MUSÉE ROYAL D'AFRIQUE CENTRALE, TERVUREN, BELGIQUE, N°INV.40289

Hauteur: L1: 48 cm L2: 95 cm

Provenance:

Don de Mme Demolder, 1944

Publication:

Philippe Brugière et Gaetano Speranza, *La Parole du fleuve, Harpes d'Afrique Centrale*, Paris, 1999, p.273, fig.120

8 FOWLER MUSEUM OF CULTURAL HISTORY, LOS ANGELES INV. N° 85.458 & 85.459

Hauteur: 73.7 cm & 72.4 cm

Provenance:

Promised gift Dr. and Mrs; Robert Kuhn

Publication:

Marie-Thérèse Brincard, *Sounding Forms, African Musical Instruments*, The American Federation of Arts, 1989, p.87, fig. 3 & 4

9 COLLECTION WILLY MESTACH, BRUXELLES

Hauteur: 84 cm

Provenance:

Achat avant 1970

Publication:

Willy Mestach, *L'Intelligence des Formes*, Bruxelles, 2007, p.84, cat.016

2012
BIENNALE

BERNARD DE GRUNNE
TRIBAL fine ARTS

