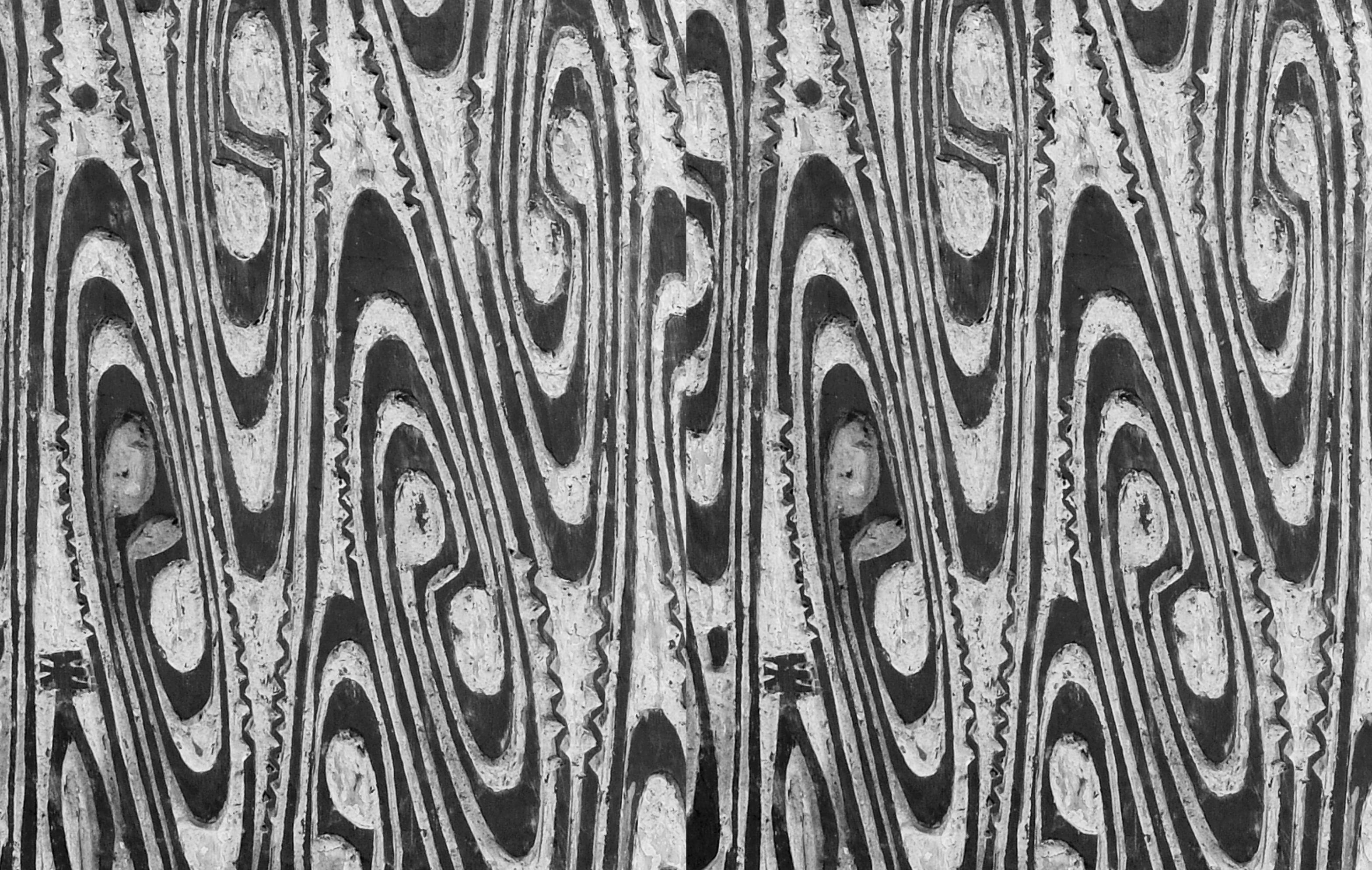


MASTERPIECES

New Guinea Art



from the
Royal Museum for Central Africa



MASTERPIECES

New Guinea Art

from the
Royal Museum for Central Africa

Texts ♦ Textes

Crispin Howarth
Bart Suys
Kevin Conru

Photographs ♦ Photographies

Jean-Marc Vandyck

Curator ♦ Commissaire d'exposition

Kevin Conru

Bruneaf Bruxelles 2014

About the Contributors ◇ À propos des auteurs

Crispin Howarth has been the Curator for Pacific Arts at the National Gallery of Australia since 2007 and is a previous president of the Oceanic Art Society.

Crispin Howarth est le conservateur pour les Arts du Pacifique à la National Gallery d'Australie depuis 2007 et le précédent président de l'Oceanic Art Society.

Bart Suys graduated in Art History and Archaeology — with ethnic art as his special subject — at the University of Ghent (1983) and also has communication studies to his name.

Bart Suys est licencié en histoire de l'art et archéologie — orientation art ethnique — de l'Université Gent (1983) et a suivi des études de communication.

Kevin Conru is known for his publications on the arts of the Pacific Islands, as well as on Southern African art, and on the photographs of Hugo Bernatzik.

Kevin Conru est connu pour ses nombreuses publications sur l'art des îles du Pacifique, de l'Afrique du sud, et sur les photos de Hugo Bernatzik.

Copyrights

Published on the occasion of exhibition "Masterpieces: New Guinea Art from the Royal Museum for Central Africa", at the Ancienne Nonciature, Brussels, June 2014.

Publié à l'occasion de l'exposition « Masterpieces: New Guinea Art from the Royal Museum for Central Africa », à l' Ancienne Nonciature, Bruxelles, juin 2014.

© 2014 BRUNEAF asbl

All rights reserved ◇ Tout droit réservé

fig. 1, Courtesy Kevin Conru

fig. 2, 3, 9, 11 © Photo-Institut Bonarte, Vienna, Austria

fig. 4, 10 Courtesy the Field Museum of Natural History, Chicago, USA

fig. 5 © University of Sydney Archives, Sydney, Australia

fig. 7, 8 © KIK-IRPA, Brussels, Belgium

Illustrations, collection MRAC Tervuren; photo J.-M. Vandyck, MRAC Tervuren ©

Translations/Traductions: Frank Parker, Denis Perin, Catherine Sobecki

Graphic Design/Design graphique: Tia Džamonja

Printed and bound in Belgium / Imprimé et relié en Belgique: Crousse Graphic s.p.r.l.

Foreword ◇ Avant-propos ◇ Voorwoord Guido Gryseels	7
Acknowledgements ◇ Remerciements Kevin Conru	11
New Guinea map ◇ Carte de la Nouvelle-Guinée	14
The silent mask: Just what is it about New Guinea art? Le masque silencieux: l'art de Nouvelle-Guinée, de quoi s'agit-il? Crispin Howarth	17 23
A Tale of Transfers: New Guinea Art in the Africa Museum Une histoire de transferts: l'art de la Nouvelle-Guinée au sein de l'Africa Museum Bart Suys	31 37
The Land, the People, the Art Terre, peuple, art Kevin Conru	43 51
Illustrations	58
Footnotes ◇ Notes de bas de page	166
Bibliography ◇ Bibliographie	170

Foreword

Guido Gryseels, General Director



fig. 1: Royal Museum for Central Africa ◊ Musée royal de l'Afrique centrale ◊ Koninklijk Museum voor Midden-Afrika ◊ Circa 1910.

Africa
TERVUREN
KONINKLIJK MUSEUM
VOOR MIDDEN-AFRIKA
MUSÉE ROYAL
DE L'AFRIQUE CENTRALE

The Royal Museum for Central Africa (RMCA) is one of the world's leading research institutions for Central Africa in both the social and natural sciences.

The museum is famed for its prestigious collections from Africa, but few people know that the RMCA also owns objects originating from the Americas and Oceania. While these two collections are of more modest dimensions, the Oceania collection stands out for its high aesthetic qualities and the antiquity of a number of the pieces it contains.

The RMCA is proud to be part of the 24th edition of BRUNEAF through its loan of several objects from New Guinea, the second-largest island in the world. While mountainous New Guinea is almost entirely covered by tropical rainforest, it nonetheless offers remarkable geographic diversity and forms a veritable cultural mosaic. The majority of the population is either Papuan or Austronesian, and are further subdivided into more than 1000 groups, each with their own language. This enormous linguistic diversity is mirrored in the different material cultures produced by these peoples. In addition to anthropomorphic figures and masks, one also finds panels and posts dedicated to ancestors, sculpted drums, neckrests, shields and magnificent flute stoppers. New Guinea's artistic productions are classified in twelve stylistic regions. The Sepik region is characterised by the wide variety of wooden sculptures and masks that are extremely diverse in both form and material; most recognisable are the beak-shaped nose and the perforated nasal bone. In the Asmat region, common or ritual objects are sculpted in human form, while shields are regularly decorated with anthropomorphic patterns.

The RMCA currently holds some 500 objects from New Guinea, many of which date from the late 19th to the early 20th century. Many of these were sculpted using non-metal tools such as stone or teeth. Despite the relative obscurity of these collections, a few select pieces were described in prior publications, most notably an article by Huguette Van Geluwe in the *Africa-Tervuren* journal (1966, vol. 12–1) and the reference book authored by Jean Guiart on forms of artistic expression in Oceania (*Océanie*, Gallimard 1963).

The museum is currently closed for renovation and will reopen its doors in mid-2017. The Tervuren site continues to pursue scientific research, while museum activities are organised through the Pop-Up Museum events held in various locations in both Belgium and abroad. In 2014, the Pop-Up Museum finds itself in the midst of BRUNEAF, with this beautiful, rarely displayed collection of objects from New Guinea.

Avant-propos

Guido Gryseels, Directeur général

Le Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) est, en tant qu'institution scientifique, une référence majeure au niveau mondial pour ce qui a trait à l'Afrique centrale, tant dans le domaine des sciences humaines que celui des sciences naturelles.

Peu savent que, outre les prestigieuses collections d'objets africains qui ont fait sa renommée, il possède également des pièces provenant des Amériques et d'Océanie. Il s'agit dans les deux cas de collections de dimensions relativement réduites. Celle d'Océanie surprend par la grande qualité esthétique et par l'ancienneté d'une grande partie des œuvres qui la composent.

Le MRAC collabore à la 24^e édition de BRUNEAF, en prêtant des objets originaires de Nouvelle-Guinée. La Nouvelle-Guinée est la deuxième plus vaste île au monde. Bien que montagneuse et recouverte presque entièrement par la forêt tropicale, elle présente cependant une remarquable diversité géographique, et forme une véritable mosaïque culturelle. La population est constituée principalement de Papous et d'Austronésiens, répartis en plus de 1000 peuples possédant chacun leur propre langue. Cette grande diversité linguistique se reflète dans les différentes cultures matérielles auxquelles ces peuples ont donné naissance. Outre des masques et des statues anthropomorphes, on trouve également des panneaux et des piliers dédiés aux ancêtres, des tambours sculptés, des appuie-nuques, des boucliers et de magnifiques bouchons de flûte. L'ensemble de ces productions artistiques se déclinent en douze régions stylistiques. Le Sepik se caractérise par une grande diversité de sculptures sur bois et de masques aux formes et aux matériaux extrêmement variés; on y reconnaît le nez en forme de bec, ainsi que l'accentuation de l'os nasal perforé. Dans la région des Asmat, les objets usuels ou rituels sont inlassablement sculptés en forme de personnages humains tandis que les boucliers s'ornent régulièrement de motifs anthropomorphes.

Le MRAC possède actuellement quelques 500 objets provenant de la Nouvelle-Guinée, dont un grand nombre datent de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Beaucoup ont été sculptés à l'aide d'outils non métalliques, tels que des pierres ou des dents. Bien que l'existence de ces collections soit peu connue, certains objets choisis ont été décrits dans des publications antérieures, à savoir, notamment, un article de Huguette Van Geluwe paru dans la revue *Africa-Tervuren* (1966, vol. 12–1) ou encore l'ouvrage de référence que Jean Guiart a consacré aux formes d'expression artistique de l'Océanie (*Océanie*, Gallimard 1963).

Le musée est actuellement fermé pour rénovation et rouvrira ses portes mi-2017. Le travail scientifique se poursuit sur le site de Tervuren, pendant que des activités muséales sont organisées à travers le musée Pop-up qui se développe en divers lieux, en Belgique comme à l'étranger. C'est ainsi qu'en 2014, le musée Pop-up surgit au sein du BRUNEAF, avec cette belle collection, quoique rarement exposée, d'objets de Nouvelle-Guinée.

Nous vous souhaitons une agréable visite!

Voorwoord

Guido Gryseels, Algemeen Directeur

Het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika (KMMA) is een van de belangrijkste referentie-instellingen ter wereld voor Midden-Afrika, zowel wat betreft de mens-als de natuurwetenschappen.

Slechts weinigen weten dat het KMMA, naast een zeer uitgebreide en wereldbepaalde verzameling objecten van Afrikaanse culturen, ook objecten beheert die afkomstig zijn uit Amerika en Oceanië. Het betreft telkens relatief kleine verzamelingen. Wat vooral opvalt in het ensemble van objecten van Oceanië, is het veelvoud aan objecten van een opmerkelijk hoogstaande esthetische kwaliteit en hoge ouderdom.

Ter gelegenheid van de 24^{ste} editie van BRUNEAF heeft het KMMA haar medewerking verleend door objecten afkomstig van Nieuw Guinea in bruikleen te geven. Nieuw Guinea is het op een na grootste eiland ter wereld. Hoewel het grotendeels bergachtig is en bedekt met regenwoud, treft men er toch een opmerkelijke geografische verscheidenheid en culturele mozaïek aan. De bevolking bestaat hoofdzakelijk uit Papoea's en Austronesische die verspreid leven over meer dan 1000 volkeren, elk met een eigen taal. De grote taalkundige verscheidenheid weerspiegelt zich ook in de materiële cultuurexpressies. Naast maskers en antropomorfe beelden treft men er ook indrukwekkende voorouderpanelen en — palen aan, alsook gesculpteerde trommels en neksteunen, schilden en prachtige fluitstopsels. Op basis daarvan kan Nieuw Guinea worden onderverdeeld in een twaalfstal stijlgebieden. Zo kenmerkt het Sepikgebied zich door een grote verscheidenheid aan houten sculpturen en maskers van zeer uiteenlopende vorm en materialen; karakteristiek is de snavelvormige neus of de opvallende accentuering van het doorboorde neusbeen. In het Asmatgebied komen mensfiguren herhaaldelijk voor in gebruik — en rituele objecten of in de reliëfversiering van schilden.

Het KMMA bezit momenteel ongeveer 500 objecten afkomstig van Nieuw Guinea. Vele van die voorwerpen dateren van eind 19^{de} en begin 20^{ste} eeuw. Een groot aantal ervan werd gebeeldhouwd met behulp van niet-metalen tuigen (steen, tanden). Hoewel het bestaan van deze verzamelingen weinig bekend is, werden selecte objecten al behandeld in vroegere publicaties, zoals in de bijdrage van Huguette Van Geluwe in het tijdschrift *Africa-Tervuren* (1966, vol. 12–1) en het basiswerk van Jean Guiart over de artistieke expressievormen in Oceanië (*Océanie*, Gallimard 1963).

Het museum is momenteel gesloten voor renovatiewerken en zal midden 2017 zijn deuren opnieuw openen. Onze wetenschappelijke activiteiten worden verdergezet op de site in Tervuren, maar alle museale activiteiten gaan door in het Pop-up museum op verschillende locaties in België en in het buitenland. Zo hebben we in 2014 dus ook een 'Pop-up' op BRUNEAF met deze mooie maar zelden tentoongestelde collectie uit Nieuw Guinea.

We wensen u een aangenaam bezoek!

Acknowledgements

Kevin Conru



This exhibition is special in several ways. It's the first comprehensive presentation of New Guinea art in Belgium in over a generation. While having a grand tradition of African Art, it is oft overlooked that the country has superb collections of other non-western arts. It's also an in depth and exclusive collaboration between Bruneaf and the Royal Museum for Central Africa, a first for both organisations. And it's an exhibition that extends beyond the length of the week long Bruneaf event, thereby allowing the opportunity for many more visitors to attend and to view the art.

I wish to thank Dr. Guido Gryseels, Director of the Royal Museum for Central Africa, for his generous and enthusiastic support of the project. We all appreciate the rather short notice he had to rally his hard working staff. Thanks to Dr. Julien Volper who also gave us his full attention and who helped organise the details concerning the pieces from the museum. Also for Annick Swinnen and Françoise Therry. Thank you to Jean-Marc Vandyck for his excellent photographs. They are truly beautiful. This is a continuation of superb June Bruneaf exhibitions, and it is down to the hard work of the organisation that it comes to fruition. I'd like to thank Marc Leo Felix for taking several important initiatives, and to Didier Claes who as president of Bruneaf acted on his clear and direct vision. Also to Patrick Mestdagh for keeping the budget in check. And to Sophie Caltaux and Thomas Bayet at the Bruneaf Secretariat for their sustained contributions. But it's to the Bruneaf membership as a whole that truly needs thanking, as it's their "year in and year out" commitment to art in Brussels, this the 24th year of the event, that makes an exciting project like this happen.

I wish to thank co-authors Crispin Howarth, Curator of Oceanic Art at the National Gallery of Australia, Canberra, and Bart Suys at the Royal Museums of Art and History, Brussels, for the cognizant texts relating to this specific project. Their thoughts are most considered.

Thanks are in order to Helena Heukeshoven for her excellent effort managing the project, and to Tia Džamonja for her elegant design and layout work. We are also all very appreciative to Anne Derasse for use the exquisite Ancienne Nonciature exhibition space.

fig. 2: Portrait of a Bena-Bena man wearing a bird-of-paradise feather headdress, and a shell and bead necklace. Sigoyabu Village. By Bernatzik. inv. no. X2250 ◊ Portrait d'un homme Bena-Bena portant une coiffe avec des plumes d'oiseau de paradis, et un collier en perles et coquillages. Village de Sigoyabu. Par Bernatzik. n° inv. X2250 ◊ Circa 1933.

Remerciements

Kevin Conru

Cette exposition est unique pour diverses raisons. C'est, en Belgique, la première présentation exhaustive d'art de Nouvelle-Guinée. En effet, s'il existe une formidable tradition pour l'Art Africain, les superbes collections du pays qui concernent les autres arts non européens sont souvent négligées. Il s'agit également d'une collaboration exclusive entre Bruneaf et le Musée royal de l'Afrique centrale, la première d'une telle ampleur pour les deux organisations. Enfin, c'est une exposition qui va bien au-delà des événements habituels de Bruneaf, donnant ainsi la possibilité de découvrir cet art à un plus grand nombre de visiteurs.

Je désire remercier le Dr Guido Gryseels, directeur du Musée royal de l'Afrique centrale, pour son soutien généreux et enthousiaste à ce projet. Nous apprécions qu'il ait rallié son équipe de manière efficace et rapide. Merci également au Dr Julien Volper qui nous a consacré toute son attention, nous a aidé avec les pièces du musée et bien d'autres détails. Merci également à Annick Swinnen et Françoise Therry. Tous mes remerciements vont à Jean-Marc Vandyck pour ses admirables photographies qui sont très réussies. Cet événement qui s'inscrit dans une tradition de superbes expositions en juin pour Bruneaf résulte également d'un intense travail d'organisation. J'aimerais remercier Marc Leo Felix qui a su prendre plusieurs initiatives importantes et Didier Claes qui, en tant que président de Bruneaf, a agi avec une vision claire et directe, Patrick Mestdagh pour sa bonne maîtrise du budget, ainsi que Sophie Caltaux et Thomas Bayet du secrétariat de Bruneaf pour leurs contributions. Mais ce sont tous les membres de Bruneaf qui méritent nos remerciements, car, en cette 24^e édition, c'est leur engagement à Bruxelles, année après année, qui permet à un projet passionnant comme celui-ci de voir le jour.

Je désire remercier les co-auteurs Crispin Howarth, conservateur des Arts du Pacifique à la National Gallery d'Australie, à Canberra, et Bart Suys des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, à Bruxelles, pour la pertinence de leurs textes sur ce sujet. Leurs réflexions sont du plus grand intérêt.

Enfin, notre gratitude va à Helena Heukeshoven qui, par ses efforts, a magnifiquement géré ce projet et à Tia Džamonja pour son graphisme élégant et son travail de mise en page. Nous sommes également très reconnaissant à Anne Derasse qui nous confie ce somptueux espace d'exposition qu'est l'Ancienne Nonciature.

fig. 3: Un homme de Motu brandissant un bouclier avec des plumes et des ornements attachés à la vannerie. Village de Kerepuna. Par Bernatzik. n° inv. X2824 ◊ A Motu man holding his dance shield with feather tassels and ornaments attached to its wickerwork binding. Kerepuna Village. By Bernatzik. inv. no. X2824 ◊ Circa 1933.



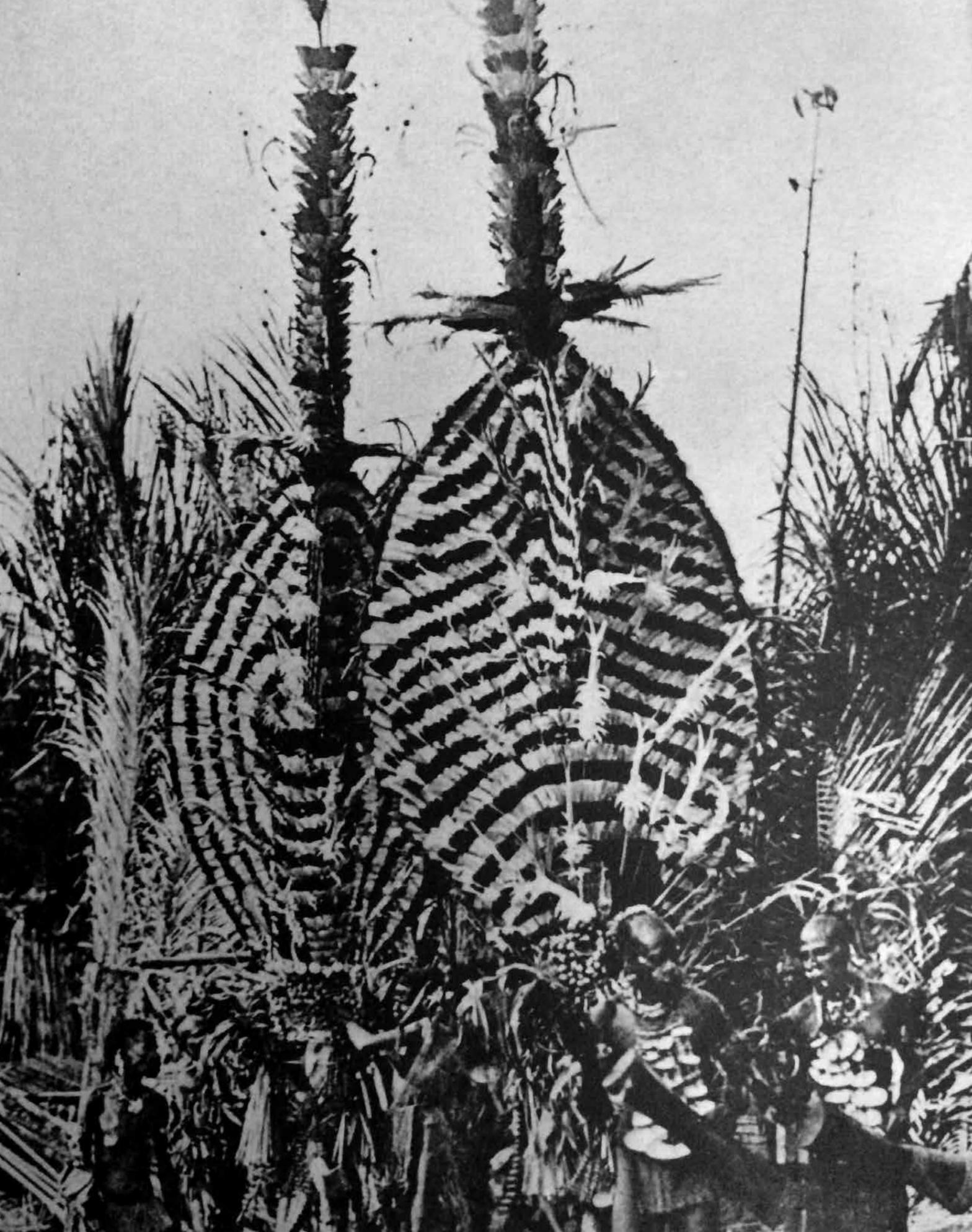
PACIFIC OCEAN



0 50 100 150 200 MILES

The silent mask: Just what is it about New Guinea art?

Crispin Howarth



Within the realms of non-Western traditional art, the creations of New Guinean artists have long held a fascination. Why? What is it about the masks, the sculptures both large and amuletic, and the shell —and boar tusk— bedecked adornments that captures our interest and holds our gaze?

There is less written about the arts of New Guinea than there is on the arts of Africa. And, of what is written, one can find in almost every publication a statement of uncertainty regarding the lack of recorded information about the significance of certain objects. This is compounded by so many works from New Guinea being unique in form. One has only to look at the miniature sculptures of the Lower Sepik and Ramu region, the shields of the Asmat, or the hohao and gope boards of the Papuan Gulf to realise that no two are exactly alike. While the overall form may be homogenous enough to enable classification in the types of objects, there are differences.

Without detailed notes taken at the time the object passed hands from its owner to the outside world, knowledge can be lost to the collector and to whomever or whatever institution takes the object as part of its collection. It should be noted that information concerning an object is not always willingly shared, especially if the field collector spent only a brief amount of time within an area. After all, why share carefully guarded knowledge of your clan, your ancestors, and your identity with a passing foreign collector? This is one of the difficulties when interpreting New Guinea art; information which places a work into its indigenous context is often only a generalisation or can only be applied to an individual object, leaving us to contemplate the silent physical work itself.

Take, for example, the headrest (p. 99) from the lower Ramu River made of wood with bamboo legs giving the form animal-like qualities. There are two *brag* spirit masks placed near to where the sleeping man's head would rest, which are thought to give some form of protection, or perhaps they create a communicative link through the dreams of the sleeper to their ancestor? At the tips of the headrest are animal heads, perhaps not snakes, but crocodiles? Pigs? Shall we presume no matter what animal, or hybrid of animals, they are intended to be bush spirits that magically assist in hunting or that they are totemic devices identifying the clan of the owner?

Perhaps it is this lack of clear information that holds the appeal; the aura of mystique found in these physical documents of other cultures is so exotically charged and dynamic compared to our own lives that the beholder can apply their own conceptions of context. New Guinea's traditional practices encapsulate so many of the aspects of the exotic, of "otherness" — headhunting, cannibalism, ancestor worship, sorcery, magic, totemism, and animism, to name a few. The cartoon imagery of the missionary in the whaler's try-pot, of South Sea natives with top-knots and bones through their noses, and lurid accounts, both real and sensational, in the media throughout the twentieth century

fig. 4: The procession coming out the tambaran enclosure. Sisimongum, Hansa Bay. By A. B. Lewis. inv. no. A-33515 ◊ Une procession sortant de l'enclos tambaran. Sisimongum, Baie de Hansa. Par A. B. Lewis. n° inv. A-33515 ◊ Circa 1910.

only serve to reinforce a view of otherness for those who have not travelled in New Guinea.

This is an exhibition of art from New Guinea's past rather than from today. The presented masterpieces are all objects used within their communities with clear purpose —for warfare, for ritual observations, or festive performance. The cultural changes of the twentieth century, Pacification, and the introduction of Christianity have lessened the need to create these arts born out of purpose. There are forms designed to command attention from the spectator, to arouse and shape their emotion, to leave an indelible memory. What we can learn of their context, the reasoning behind their creation by gifted artists, gives insight to those seemingly arcane and exotic realms, which in many cases we can no longer visit.

New Guinea art has been collected by institutions and individuals across the world since the first visitors to New Guinea brought objects home with them. For museums, the building of collections is a core function of their role, but what is it about New Guinea art that speaks to the collector? This question has as many answers as there are collectors.

The making of collections, that passion to seek out and collect, to group similar objects together and in doing so give those objects a new significance, is an enduring and endearing human illness, as one American collector in conversation stated: "The search never ends, something tells me the search will only end when I'm no longer breathing", and yet art from New Guinea is not the easiest field in which to develop connoisseurship.

It is important to understand the elements of form and what is considered aesthetically valued within the original community, as well as the indigenous purpose. For some collectors, perhaps the desire for ownership is what drives them. Surrealist poet André Breton explained with clarity such a passion to collect and surround one's self with these arts: (1)

An irresistible need to possess, hardly equalled in any other domain, would overtake us: Oceanic art inspired our covetousness as nothing else. Among things that others count the treasures of the world it reigned supreme. [...]

For my part, I often feel the need to return to them, to awaken looking at them, to take them in my hands, to accompany them back to the places from which they came in order to be reconciled to the places where I am.

To possess and to live in close proximity to New Guinea art are certainly factors, and there are other more subtle criteria placed upon the object by the collector. As collectors of New Guinea art may tell you, there is more to the attraction. The tactile nature of small objects, such as Massim lime spatulas, gives a certain enjoyment when held rather than looked at untouched. One collector once told me there is pleasure to be had when stroking a finely patinated ebony lime spatula: "The wood has a pleasant smooth and solid feel."

Without dwelling upon the appeal for collectors who often travel the globe to view museum exhibitions, we should consider the works themselves. In an early treatise on New Guinea art, Raymond Firth noted that one aim of aesthetic judgment is to recognise the worth of traditions of art different from our own. (2) It is an understanding of the use and the motives behind the creation of an object that gives a richness of content when considering aesthetic value.

The Ramu mask (p. 107) is a classic of its type. Upon first impression the mask appears to glower at the viewer. It is well proportioned, the hooked nose tapers narrowly, around the jaw is a crenelated beard or a representation of a necklace of dog's teeth, the slightly pursed mouth suggests a face caught in the act of inhaling. Often called a *brag* mask, this work has gracefully balanced curves to the orbital area and represents a desired indigenous aesthetic quality within its vertical symmetry. This aesthetic among the people of the nearby Murik Lakes is likened to the ability of a spider. (3) The spider, a perfect designer, creates preciseness in making its web and symbolises the perfection the carver himself is striving for.

A different approach to the mask is the connoisseur's appreciation of patina: the layers of colour from use and re-use; the darkening of the surface by years of smoke; and the wear to the upper section of the mask's forehead where adornments of feather, fibre, and dogs' teeth were once attached for performances. These are signs of a long life within New Guinea before its collection in the early 20th century.

I have watched collectors of these masks pick them up and inspect the reverse, scrutinising the tool marks left by the artist in the hope of seeing evidence of a surface scraped with a pig's tusk or other non-metal tool, or signs of being worn, a chewed bite stick from being clenched in the mouth or the crackled meandering tracks of grubs. Sometimes it is these hallmarks of age, pointers to its spiritual durability within the community, that mean everything. While understood and appreciated, I have always steered clear of concentrating only on objects that look to have been carved with non-metal tools, as metal blades have been employed with varying availability along the coastal areas of New Guinea since the mid-nineteenth century or earlier.

This *brag* mask speaks to me personally, as several years ago I visited the lower Ramu River area to learn about these masks. In the villages I saw a number of these masks and variations upon the form. There were those made as commercial ventures; tourist art, made by carvers in the hope of sales to visitors to the area, were heavily stained red, overly decorated with incised patterns, and often regimented into a homogenous form. However, those made for community use were different. Many were (and still are) created for a purpose. The use of house paint is now preferred, especially a vivid red, which protects the outer surface from insect depredation. Masks still have personal names; they are not a representation of the named spirit entity but are considered their actual physical body.

For much of a mask's life, it is a dormant object —the spirit being elsewhere, in the bush, in the sky, in the water, in animals— until it is called upon for an event in the human world. During this vacuum/dormancy the masks are kept secreted away within family houses or, for the more significant ones, in the men's house—well known for being central to ritual activity and generically called the *haus tambaran*, the spirit house. These days, the men's house is a place used more for political and social discussion between men, yet the powerful masks are kept wrapped in cloth and coffee sacks upon a special shelf high up under the roof of the house, stored away until their spirit assistance is needed again.

Their spirit power is very real for the creators of these objects from their creation onwards. The artist who made this mask is highly likely to have worked in seclusion within the *haus tambaran* or at a designated secluded place in the bush and would have worked diligently, observing protocols to ensure the mask was as potent as possible. According to Beier and Aris (1975), an artist would recite incantations during the carving to create a dialogue with the spirit being that will inhabit the mask, part of the magical bond between artist, spirit, and object. There are other prohibitions; sexual abstinence during the creation of ritual objects is common throughout New Guinea, as are restrictions on eating certain foods.

Once a mask is created, the adherence to ritual protocols continues. In preparation for an event (a ceremony or cultural festivity) there are steps to be taken; otherwise, the entire cycle could be fraught with supernatural danger and have an unsuccessful outcome. Even after the event there are observances to be undertaken. On the Ramu River, I noted some masks were painted pitch black. I asked why, as underneath one mask I could see red, blue, and white colours. (4) It was explained that if the spirit remained in its wooden body after the mask had been used in performance, it could be dangerous to its owner and others in the village. Through the application of the black paint, and presumably the attendant ritual, the mask could be "killed", which forces the spirit back into the bush to its own realm until it was next needed and called upon to re-enter the mask. At that point, the mask would receive a fresh layer of bright colours, making it a welcome home for the spirit and therefore "alive" once again.

There are other ways of desacralising ceremonial objects once practiced across New Guinea, including the spitting of lime and submersion in water. With the *malangan* sculptures of New Ireland there is even the destruction of the object itself. It is not just a case of removing the object's hallowed power, but there can be elements of placating the spirit beings that have been pressed into work for the community. If successful in their magical work, the Yipwon of the Yiman people are paid off, rewarded with offerings of the game they had playing an integral role in assisting the hunter to capture. (p. 141)

Not everything is as it first seems with the traditional objects within this exhibition. For people of their original communities, they broadcast differently from what our eyes tell us. There are layers

of indigenous knowledge, often never revealed to any but those with the right —through rite— to learn and contemplate. What we can learn and come to understand in terms of indigenous purpose make our aesthetic appraisal change and our perceptions can be more rewarding when the silent object is presented in front of us.

So, when we gaze upon certain works in *Masterpieces*, we should be aware that these arts were, for all intents and purposes, considered living by the communities —living in the sense that the figure or mask or charm had individual will, and if not given the respectful attentions they deserved, they could unleash misfortune in the forms of sickness and death.

Given the past century of field collecting by museums, collectors, dealers, and other visitors to New Guinea who were impressed by what they saw and took away objects with them, we should ask ourselves: "Is this object still a potent vessel? It is still bound with the spiritual energy of an otherworldly being?" Could this be part of the unseen attraction and appeal of New Guinea art?

The Royal Museum for Central Africa's program of "pop-up" exhibitions is an innovative way of continuing to promote the institution's important collections while undergoing a period of renovations. Following on the heels of the *Remarkable Collections* exhibition held at the Brussels Antiques and Fine Arts Fair earlier in the year comes *Masterpieces: New Guinea Art from the Royal Museum for Central Africa*.

Now in its twenty-fourth year, the Brussels Non-European Art Fair has worked together with the RMCA to give visitors an impressive exhibition of the little-known yet most appealing arts of New Guinea. Congratulations should be rightly given to Guido Gryseels, Director General of the RMCA, for seeing an opportunity to let the RMCA's Melanesian art shine.



Le masque silencieux : l'art de Nouvelle-Guinée, de quoi s'agit-il ?

Crispin Howarth

Dans le domaine de l'art traditionnel non occidental, les créations des artistes de Nouvelle-Guinée fascinent depuis longtemps. Pourquoi ? Qu'est-ce qui explique que les masques, les sculptures ou les amulettes, les coquillages et les parures ornées de défenses de sanglier captivent notre intérêt et captent notre regard ?

Les écrits sur les arts de Nouvelle-Guinée sont moins nombreux que sur ceux d'Afrique. En outre, dans les publications qui existent, il est rare de ne pas y trouver le constat d'une incertitude liée au manque d'information attestée sur la signification de certains objets. Cela résulte du si grand nombre d'œuvres de Nouvelle-Guinée de forme unique. Il suffit de regarder les sculptures miniatures de la région du Bas-Sépik et de Ramu, les boucliers des Asmat ou les planches hohao et gope du golfe de Papaousie pour se rendre compte qu'il n'y en a pas deux exactement semblables. On trouve toujours des différences, même si la forme générale est suffisamment homogène pour permettre une classification du type d'objet.

Sans notes détaillées prises au moment où un objet passe des mains de son propriétaire à une destination étrangère, la connaissance pourrait être perdue pour le collectionneur ou toute institution qui prendrait cet objet pour l'intégrer à ses collections. Il faut toutefois remarquer que les informations à propos d'un objet ne sont pas toujours fournies de bon gré, surtout si le collectionneur n'a passé que peu de temps dans la région. Après tout, pourquoi dévoiler une connaissance soigneusement protégée par son clan, ses ancêtres et son identité à un étranger qui n'est que de passage ?

C'est l'une des difficultés auxquelles est confrontée toute personne voulant analyser l'art de Nouvelle-Guinée. Les informations qui situent une œuvre dans son contexte indigène ne sont souvent qu'une généralisation ou alors elles ne s'appliquent qu'à un objet donné. Il ne nous reste plus alors qu'à contempler un artefact silencieux.

Prenons par exemple l'appui-tête (p. 99) du Bas-Ramu en bois avec des pieds en bambou aux apparences animales. Deux masques d'esprit *brag* se trouvent près de l'endroit où reposerait la tête de l'homme qui dort. Il s'agirait d'une forme de protection ou, peut-être, d'un moyen de créer un lien de communication du dormeur à ses ancêtres par ses rêves. Les extrémités de l'appui-tête comportent des têtes d'animaux, peut-être pas des serpents mais des crocodiles ou des cochons. Faut-il supposer que, quel que soit l'animal ou un hybride d'animaux, leur présence symboliserait des esprits de la brousse à la fonction d'aide magique pendant la chasse ou, sinon, un dispositif totémique permettant d'identifier le clan de son propriétaire ?

C'est peut-être ce manque d'information claire qui séduit tant. L'aura mystique présente dans ces documents physiques d'autres cultures est si dynamique et exotiquement puissante par rapport

à nos vies qu'un observateur peut y appliquer sa propre conception du contexte. Les pratiques traditionnelles de Nouvelle-Guinée comprennent tant d'aspects exotiques et étrangers à notre culture — chasse aux têtes, cannibalisme, culte des ancêtres, sorcellerie, magie, totémisme et animisme pour n'en citer que quelques-uns. Dans les médias tout au long du XX^e siècle, l'image caricaturale à la fois véridique et sensationnelle du missionnaire en train de cuire à petit feu, des indigènes des mers du Sud arborant un toupet de cheveux, des os dans le nez et dont les récits à leur propos sont hauts en couleur ne sert qu'à renforcer une certaine vision de l'autre pour ceux qui n'ont pas voyagé en Nouvelle-Guinée.

Cette exposition sur l'art de Nouvelle-Guinée se réfère plutôt au passé qu'au présent. Les chefs-d'œuvre présentés sont tous des objets utilisés dans leurs communautés pour un but précis : faire la guerre, participer à un rituel ou à une occasion festive. La mutation culturelle survenue au XX^e siècle, la politique de pacification et l'introduction du christianisme ont amoindri le besoin de créer des formes d'art qui avaient perdu leur raison d'être. Cette expression artistique vise à attirer l'attention du spectateur, à provoquer et à façonner une émotion, à laisser un souvenir impérissable. Ce que nous pouvons apprendre de leur contexte, du raisonnement qui sous-tend leur création par des artistes talentueux nous permet d'entrevoir cet univers exotique et obscur auquel, bien souvent, nous n'y avons plus accès.

Les œuvres de Nouvelle-Guinée ont été collectées par des institutions et des individus du monde entier depuis que les premiers visiteurs de cette région en ont ramené chez eux. Pour un musée, la constitution de collections est une fonction centrale de son rôle, mais quel est précisément cet art de Nouvelle-Guinée qui parle au collectionneur ? Cette question a autant de réponses qu'il existe de collectionneurs.

L'élaboration d'une collection, cette passion qui pousse à chercher, à collecter, à réunir des objets similaires et, ce faisant, à leur donner une nouvelle signification, est, comme un collectionneur américain l'a déclaré lors d'une conversation, une maladie humaine qui vous saisit pour la vie : « La quête ne cesse jamais, quelque chose me dit que cette quête ne prendra fin que lorsque j'arrêterai de respirer. » Pourtant, l'art de Nouvelle-Guinée n'est pas le domaine le plus aisé qui soit pour qui veut devenir un connaisseur.

Il est important de comprendre les bases sur les formes et ce qui est considéré comme ayant une valeur esthétique au sein de la communauté d'origine tout comme la finalité indigène. Pour certains collectionneurs, c'est le désir de posséder qui les motive. Le poète surréaliste André Breton expliqua avec clarté une telle passion à collecter et à s'entourer de ces œuvres d'art : (1)

Un irrésistible besoin de possession, que par ailleurs nous ne connaissons guère, se manifestait à son sujet : l'art océanien attisait comme nul autre notre convoitise : de ce que d'autres peuvent énumérer comme bien du monde, rien ne tenait à côté de lui. [...]

Pour ma part, j'ai souvent besoin de revenir à eux, de m'éveiller en les regardant, de les prendre en mains, de leur parler, de les raccompagner vers les lieux d'où ils viennent pour me réconcilier avec ceux d'où je suis.

Posséder et vivre en étroite proximité avec l'art de Nouvelle-Guinée sont certainement des facteurs, mais il existe d'autres critères plus subtils qui s'imposent à un collectionneur. Comme l'expliqueraient des collectionneurs de Nouvelle-Guinée il s'agit bien plus que d'une simple attraction. La nature tactile de petits objets, comme par exemple les spatules à chaux Massim qui procurent une sorte de satisfaction lorsqu'on peut les tenir en main et non uniquement se contenter de les regarder. Un collectionneur m'a confié un jour le plaisir qu'il avait à caresser une spatule à chaux en ébène magnifiquement patinée : « Le bois procure une agréable sensation de douceur et de fermeté. »

Sans insister sur ce qui pousse souvent un collectionneur à voyager dans le monde entier pour visiter une exposition, nous devrions nous interroger sur les œuvres elles-mêmes. Dans un ancien traité sur l'art de Nouvelle-Guinée, l'ethnologue et anthropologue Raymond Firth fit remarquer que l'un des objectifs du jugement esthétique est de reconnaître la valeur des traditions d'art différentes de la nôtre. (2) C'est la compréhension de l'usage et des motivations qui sous-tendent la création d'un objet qui donne une richesse à son contenu lorsque l'on réfléchit à sa valeur esthétique.

Le masque Ramu (p. 107) est un classique de ce type. De prime abord, il semble jeter des regards méfiants à celui qui le regarde. Il est bien proportionné, son nez crochu se termine en pointe, sa mâchoire est entourée d'une barbe crénelée ou de la représentation d'un collier de dents de chien, sa bouche aux lèvres légèrement pincées fait penser au visage d'un homme en train de respirer. Cette œuvre souvent appelée masque *brag* possède des courbes gracieusement équilibrées dans la région des orbites et, par sa symétrie verticale, présente une qualité esthétique intentionnelle de la part de l'artiste. Ce sens esthétique qui prévaut chez les habitants près des lacs Murik est comparé à l'habileté d'une araignée. (3) En effet, l'araignée qui est un créateur parfait tisse sa toile avec la plus grande précision et symbolise ainsi la perfection que recherche le sculpteur.

Une approche différente du connaisseur est celle de l'appréciation de la patine du masque. Les couches de couleur résultant d'une utilisation répétée, l'assombrissement de la surface due à des années de fumée et le port sur la section supérieure du masque de parures de plumes, de fibres et de dents de chiens, autrefois fixées pour des représentations, sont tous des signes d'une longue vie en Nouvelle-Guinée avant qu'il soit collecté au début du XX^e siècle.

J'ai observé les collectionneurs de ce type de masques les ramasser pour en inspecter la surface intérieure, examinant minutieusement les traces laissées par l'outil de l'artiste dans l'espoir d'y voir une preuve d'un travail exécuté avec une défense de sanglier ou un autre outil non métallique, ou encore des patines d'usage, un bâton présentant des morsures de dents à force

d'être serré ou les craquelures sinueuses résultant de la présence de larves. Parfois, ce sont ces marques du temps, indices de son caractère spirituel durable au sein de la communauté, qui signifient tout. Bien que je les comprenne et que je les apprécie, j'ai toujours évité de me focaliser sur des objets apparemment façonnés avec des outils non métalliques, car depuis le milieu du XIX^e siècle ou plus tôt, des lames en métal de provenances diverses sont employées le long des régions côtières de Nouvelle-Guinée.

Ce masque *brag* me parle personnellement, car il y a quelques années, j'ai visité la région du Bas-Ramu afin d'apprendre à mieux connaître ce type de masque. J'en ai vu plusieurs dans les villages avec des variations de forme. Il y avait ceux réalisés à des fins commerciales. L'art pour les touristes, conçu par des sculpteurs dans l'espoir de la venue de visiteurs, donnait lieu à des masques fortement teintés en rouge avec une surabondance de décors de motifs incisés et souvent une forme homogène. Ceux à usage de la communauté étaient bien différents. Beaucoup étaient (et sont toujours) créés dans un but précis. Désormais, c'est la peinture industrielle qui prévaut et surtout un rouge vif qui protège la surface extérieure de la déprédation des insectes. Les masques continuent de posséder un nom personnel. Ils ne sont pas une représentation de l'entité spirituelle nommée, mais celle de leur corps physique actuel.

La plupart du temps, le masque est un objet inactif — l'esprit étant ailleurs, dans la brousse, dans le ciel, dans l'eau, dans les animaux, jusqu'à ce qu'il soit réclamé pour un événement dans le monde des hommes. Durant ce vide/repos, les masques sont conservés au secret dans les huttes familiales ou, pour les plus importants, dans la maison des hommes — bien connue pour être au cœur de l'activité rituelle et appelée d'un point de vue générique *haus tambaran* ou maison des esprits. De nos jours, même si cette maison est avant tout utilisée pour des discussions politiques et sociales entre hommes, les masques puissants sont conservés soigneusement enveloppés dans du tissu et des sacs de café en toile de jute sur une étagère spéciale, haut placée sous le toit, jusqu'à ce que l'aide des esprits soit à nouveau requise.

Dès le moment de leur création, leur pouvoir spirituel est on ne peut plus réel pour les auteurs de ces objets. L'artiste qui a réalisé ce masque a très probablement travaillé retiré dans une *haus tambaran* ou en un lieu secret dans la brousse prévu à cet effet. Il aura œuvré avec diligence, observant tous les rituels obligatoires pour garantir que le masque soit le plus puissant possible. D'après Beier (1975), l'artiste récitait des incantations pendant qu'il sculptait afin d'établir un dialogue avec l'esprit devant prendre possession du masque qui faisait partie du lien magique entre l'artiste, l'esprit et l'objet. Il fallait respecter des interdits. L'abstinence sexuelle durant la création d'objets rituels est courante dans toute la Nouvelle-Guinée. De même, la consommation de certains aliments n'est pas autorisée.

Une fois un masque créé, le respect de rituels spécifiques se poursuivait. La préparation à un événement (une cérémonie ou une célébration culturelle) imposait de prendre certaines mesures

afin d'éviter que tout le cycle ne soit menacé par des dangers surnaturels qui aboutiraient à une issue malheureuse. Et même après l'événement, il fallait se conformer à des observances. Dans la région du fleuve Ramu, j'ai remarqué que certains masques étaient entièrement peints en noir. J'en ai demandé la raison étant donné que, sous un masque, je pouvais voir du rouge, du bleu et du blanc. On m'a expliqué que si l'esprit restait dans son corps en bois après l'utilisation du masque pour une représentation, il pourrait être dangereux pour son propriétaire et d'autres personnes du village. Grâce à l'application de peinture noire et, très probablement, au respect d'un rituel associé, le masque pouvait être « tué », ce qui obligeait l'esprit à retourner dans la brousse, là où il siège, jusqu'au moment où il serait à nouveau requis et rappelé pour reprendre possession du masque. Celui-ci était ensuite repeint de couleurs vives afin d'y accueillir l'esprit qui, ainsi, redevenait « vivant » une fois encore.

Autrefois, il existait d'autres manières de désacraliser des objets cérémoniels en Nouvelle-Guinée, notamment le crachement de chaux et l'immersion dans l'eau. Pour les sculptures *malangan* de Nouvelle-Irlande, la destruction était parfois de mise. Il ne s'agit pas uniquement d'ôter le pouvoir consacré de l'objet, mais aussi parfois d'éléments d'apaisement des esprits ayant été poussés à œuvrer pour la communauté. S'ils ont réussi leur travail magique, les figures Yipwon des Yiman sont payées. On les remercie par des offrandes du gibier qu'elles ont contribué à capturer en aidant le chasseur. (p. 141)

Avec les objets traditionnels de cette exposition, tout n'est pas comme il y paraît de prime abord. Les messages envoyés aux autochtones des communautés d'origine différent de ce que nos yeux nous disent. Il existe des niveaux de savoir indigène, souvent jamais révélé à qui que ce soit hormis à ceux qui ont le droit — par la pratique rituelle — d'apprendre et de contempler. Ce que nous pouvons apprendre et, ainsi, comprendre en termes de finalité indigène modifie notre appréciation esthétique. Lorsque l'objet silencieux est présenté devant nous, nos perceptions sont alors récompensées.

Par conséquent, lorsque nous contemplons certaines œuvres de l'exposition *Masterpieces*, nous devrions avoir conscience que ces arts furent, en intention comme en finalité, considérés comme des arts vivants par leurs communautés au sens où la figure, le masque ou le charme possède une volonté individuelle et que, si l'on n'accorde pas à cet objet toute l'attention respectueuse qu'il mérite, il peut très bien se retourner contre nous en provoquant la maladie et la mort.

Étant donné les siècles de collecte par des musées, des collectionneurs, des marchands et autres visiteurs en Nouvelle-Guinée qui furent impressionnés par ce qu'ils virent et emportèrent avec eux des œuvres, nous devrions nous demander : « Cet objet est-il toujours un réceptacle puissant ? Est-il toujours lié à l'énergie spirituelle d'un être surnaturel ? » Cela explique-t-il en partie l'attraction mystérieuse et le pouvoir de séduction de l'art de Nouvelle-Guinée ?

Le programme d'expositions « pop-up » du Musée royal de l'Afrique centrale est une manière novatrice de continuer à promouvoir les importantes collections de l'institution tout en entreprenant des travaux de rénovations. L'exposition *Masterpieces: New Guinea Art from the Royal Museum for Central Africa* survient juste après celle intitulée *Remarkable Collections* qui s'est tenue à la Foire des antiquaires de Bruxelles Brafa en début d'année.

Pour sa vingt-quatrième édition, la Foire d'art « non-européen » Bruneaf a collaboré avec le Musée royal de l'Afrique centrale afin de présenter aux visiteurs une impressionnante exposition de chefs-d'œuvre de Nouvelle-Guinée peu connus et pourtant d'une grande beauté. Nous remercions chaleureusement M. Guido Gryseels, directeur général du musée, pour avoir permis aux pièces mélanésiennes du musée de briller.

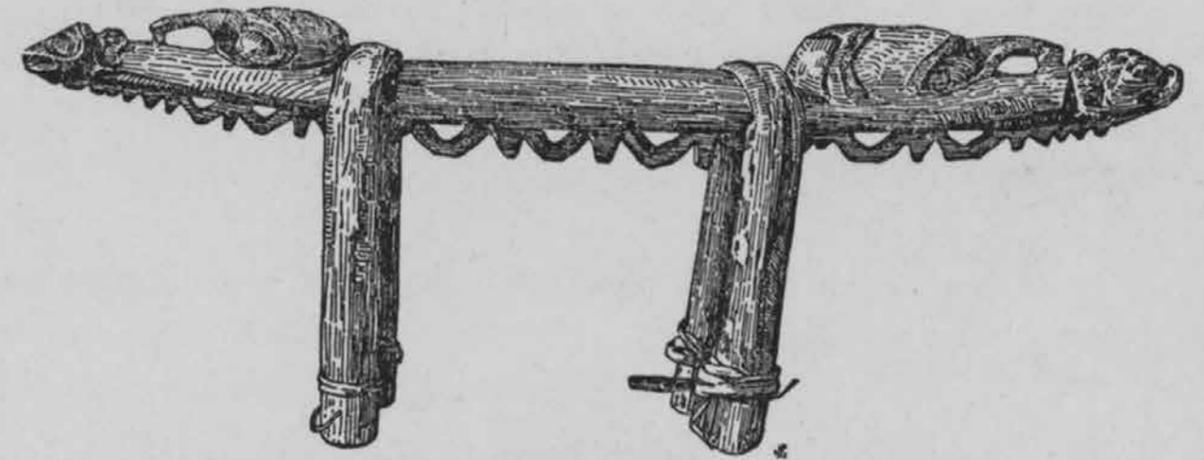


Abb. 85. Nackenstütze. H. E. 3383, $\frac{1}{5}$ n. Gr.

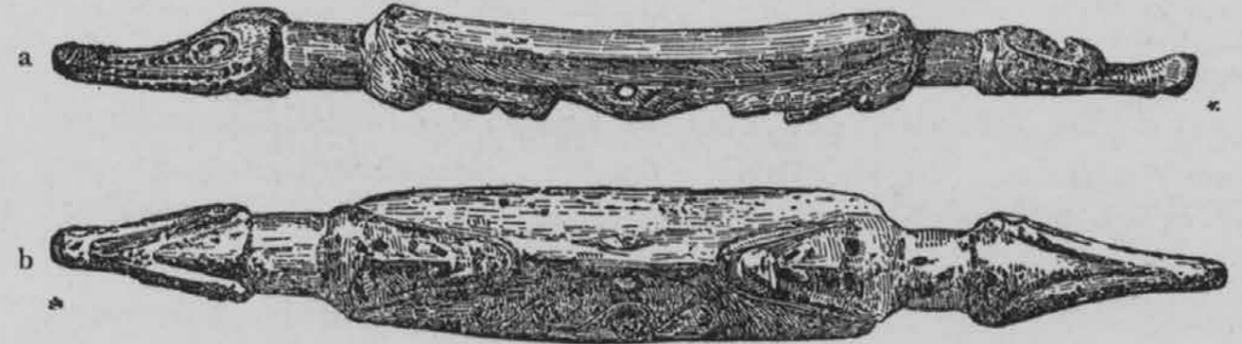


Abb. 87. Nackenstütze. H. S. 4510, von der Seite (a) und von unten (b), $\frac{1}{5}$ n. Gr.

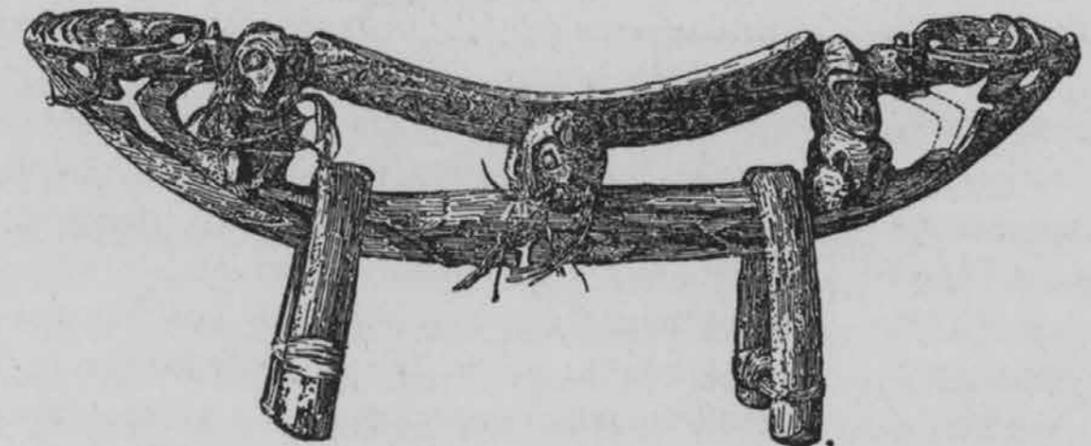
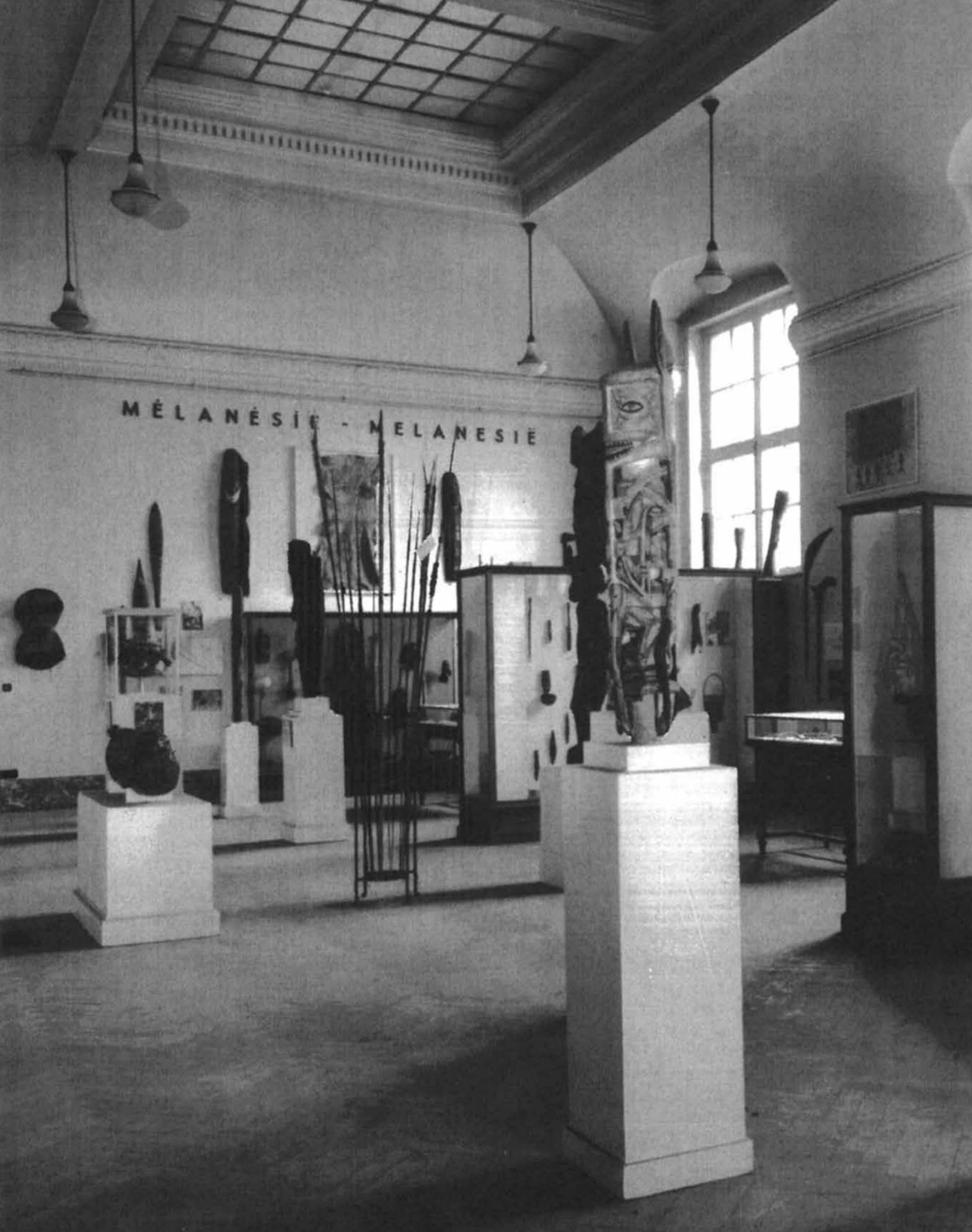


Abb. 88, a. Nackenstütze. H. 1019:05, $\frac{1}{5}$ n. Gr.

fig. 6: Exemples d'appuis-tête Sépik publiés par Dr. O. Reche dans *Der Kaiserin Augusta Fluss*. L. Friederichsen & co, Hamburg, 1913, p. 158. ◇ Exemples of Sepik neckrests published by Dr. O. Reche, in *Der Kaiserin Augusta Fluss*. L. Friederichsen & co, Hamburg, 1913, p. 158.

A Tale of Transfers: New Guinea Art in the Africa Museum

Bart Suys



The Royal Museum for Central Africa in Tervuren — more generally known for the past ten years or so by the shorter English name, the Africa Museum — is a Belgian Federal Scientific Institution and world-renowned centre for the study of the African continent and its societies in all their aspects. (1) Indeed, there are around one hundred scientists active there in the fields of human, earth and biological sciences. The museum also maintains, manages and valorises a number of impressive collections, a million pieces in all, including approximately 188,000 (!) ethnographic items. (2)

Oddly enough, the Africa Museum also boasts material from America and Oceania. (3) This article sets out to elucidate how that came about, concentrating specifically on the material from Oceania and, more particularly, Melanesia. It also seeks to spur further research into the entire situation, which is the consequence of transfers. Furthermore, making use of the inventory entries, the article delves into the matter of who acquired the items from New Guinea and precisely where those items were found, though determining this last piece of information is possible in only a few instances, unfortunately.

To explain the presence of these objects in the Africa Museum, one has necessarily to go back to the origins of the institution, as well as to those of another major player in the Belgian museum world, the Brussels Royal Museums of Art and History: For the sake of convenience, these go under the name of the Cinquantenaire Museum, after the park of the same name in which they are situated. (4) This umbrella museum too is a Federal Scientific Institution and is oriented towards national archaeology, antiquity, European decorative art, non-European cultures and musical instruments, the collection of these last being housed in the Musical Instruments Museum. (5)

In 1835, the young kingdom of Belgium established one of the first museums in the world to integrate ethnographic items into its collection, after the British Museum in London, the Nationalmuseet in Copenhagen and the Nationaal Ethnologisch Museum in Leiden. Named the Musée d'Armes anciennes, d'Armures, d'Objets d'Art et de Numismatique, it was initially lodged in the Royal Arsenal and then in the Palace of Industry, both in the centre of Brussels. (6) The oldest items date back to the fifteenth, sixteenth and seventeenth centuries, a time when Burgundian dukes and Habsburg archdukes ruled the Southern Netherlands and assembled collections of diplomatic gifts, mementos and curiosa, among which was the impressive feather cape of the Tupinamba Indians from Brazil, better known as *Moctezuma's Cape*. (7) In 1847, the collections were placed on public display in the Hallepoort, a relic of the second city wall of Brussels, and the name of this location was changed to Musée royal d'Armures, d'Antiquités et d'Ethnologie. When the collections became too extensive, the Classical Antiquity section was moved in 1889 to the new

fig. 7: Melanesia room in the Royal Museums of Art and History. ◇ Salle dédiée à la Mélanésie aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. ◇ Circa 1956.

Cinquantenaire Palace, being followed in 1906 by the ethnographic collection, including the items from Africa and Oceania. This museum complex was given the name of Royal Museums of Decorative and Industrial Art, which in 1912 became the Royal Museums of the Cinquantenaire and, in 1926, the Royal Museums of Art and History. (8) An important, albeit indirect, part in the reorientation of the ethnographic collection was played by the independence of Belgium's colony and the subsequent founding of the Democratic Republic of the Congo in 1960.

In 1897, the Cinquantenaire hosted the Brussels World Exhibition. Within that context, and at the urging of King Leopold II, a large-scale exhibition promoting the Congo Free State was held in parallel in the specially built Palace of the Colonies in Tervuren. On display there were the most important Congolese import and export products, ethnographic items, and stuffed animals, as well as Congolese people in the flesh in a "typical Congolese village". It was in the following year that the Congo Museum was established; subsequent to the acquisition of the Congo Free State by the Belgian State in 1908, the name was changed to the Museum of the Belgian Congo, to which the prefix "Royal" was added in 1936. With the assignment of Ruanda-Urundi as a mandated territory to Belgium after the First World War, the area of geographical research was broadened. In 1960, the name of the institution was changed to the more politically correct Royal Museum for Central Africa, and the field of interest rapidly widened to take in all of Africa and indeed other continents too. (9)

It was not only the name of the museum that changed after the founding of the Democratic Republic of the Congo, which was followed by that of the independent kingdoms of Rwanda and Burundi in 1962. In particular, the attempt was made to gloss over how Belgium's colonial past was inextricably linked to the institution itself. The way forward in this respect lay in the expansion of the ethnographic collection to include items from Africa as a whole and from other continents, on the example of the Paris Musée de l'Homme, where the grandeur and diversity of the human race was focused upon. (10) During the subsequent decades, it became apparent that, for the Tervuren museum, the ambitious increase in scale could not be successfully achieved, due to the over-late start in making new acquisitions and to limited resources. The consequence of this is that, since the appointment of Guido Gryseels as Director General in 2001, the choice has been for the institution to focus once again on Africa, not to duck the past in doing so, but to bear in mind the continent's present situation and its future, and to work together with the international community and the Africans in particular. (11)

Returning to the post-colonial decade of the 1960s, the archives of the Cinquantenaire Museum's Oceania collection contain a file entitled *Transfert*. (12) This concerns the transfer of various collections of ethnological items to the Africa Museum against the background of the time scale sketched above, and it is the source from which the information in this and the following three paragraphs has been taken. The oldest document in the file is a letter of 29 September 1962 from Lucien Cahen, Director of the Africa Museum, to the Minister of National Education and Culture.

Cahen's associates at the Cinquantenaire Museum in implementing the transfer plan were Violette Verhoogen, acting head curator, and her successor, Pierre Gilbert, head curator. (13) Eventually, and after many ups and downs, the items from Africa and Melanesia were transferred from the Cinquantenaire Museum to the Africa Museum, the move being accomplished in two phases: the first in 1967 and the second in 1978–1979. The items from Melanesia numbered about 550. In 1967, by way of compensation for the transfer, the Cinquantenaire Museum received the Belgian art from the famous 1897 Congo Exhibition in Tervuren, more particularly, furniture by Paul Hankar, Georges Hobé and Henry van de Velde — three stars of Belgian Art Nouveau — eight pieces of needlework by Isidore and Hélène de Rudder, and around twenty ivory or chryselephantine figures by Philippe Wolfers, Charles van der Stappen, Pieter-Jan Braecke, Constantin Meunier, Victor Rousseau, Fernand Dubois and various other sculptors. The ensemble is regarded as a pinnacle of Art Nouveau. (14)

The plan to restructure the ethnographic collections of the two museum institutions was the subject of intense reflection and correspondence. Support for the plan was overwhelming and came from persons both within and outside the institutions, the names including Albert Maesen, Huguette van Geluwe, Henri Lavachery, Émile Langui and Marcel Wolfers. (15) Even the great, albeit by then deceased, Frans Olbrechts was happily mobilised in the interest of the good cause. (16) One important opponent was Elizabeth della Santa, acting curator of the Ethnography Department. From January 1963 on, she advanced various arguments against the transfer of ethnographic material from the Cinquantenaire Museum, one of which was that the museum would be deprived of the so-called "primitive cultures" collection that was otherwise in its appropriate place in a museum devoted to the cultural history of humankind. Another reason was of a political nature, in that the transfer would result in the French — and Dutch-speaking capital city of Brussels no longer having a proper ethnographic collection within its territory, whereas the Africa Museum in Tervuren and the Ethnographic Museum in Antwerp would both be bestowing a substantial aura on Dutch-speaking Flanders, the region in which they were situated. At the same time, she downplayed Lucien Cahen's idea of — by way of restitution — returning to the Congo (now independent) pieces originating from that country, something that was eventually to take place with the restoration of 114 important pieces in 1976, 1978 and 1982. (17)

There followed a period of busy correspondence and meetings to reach a final decision to transfer the African and Melanesian ethnographic items to Tervuren, but not the items from, for example, Polynesia, Micronesia, North America, pre-Columbian America or Indonesia. The first observation in respect of the *Transfert* file is that, according to those deciding policy, the transfer of the African items was a fairly logical step, given the comprehensive specialisation of the Africa Museum and the expansion to take in the entire continent. The second observation is that those persons were seeking to guide the rearrangement in such a way that the Africa Museum would specialise further in "ethnography" and thereby become an institution for cultural anthropology, bearing the name Royal Museum of Cultural Anthropology; at the same time, the Cinquantenaire Museum would

work further on presenting itself as a museum of “art and archaeology”. A third observation is that, in the initial phase, it appeared obvious that the entire America and Oceania collections would be transferred to Tervuren too.

The whole of the America collection nevertheless remained in the Cinquantenaire Museum, the reasons given for this being the artistry of the pre-Columbian items, the existence of writing in pre-Columbian times and the difficulty of severing the link with the North-American cultures in the colonial era. On the basis of “tribal” social organisation and absence of a writing culture, all items from the sub-region of Melanesia were effectively removed to the Africa Museum, but no items from Micronesia or Polynesia, where societies were highly hierarchical and there had been a discernible attempt at writing, at least on Easter Island. Additionally, there was the fact that the archaeological material brought from Easter Island as a result of the Franco-Belgian expedition in 1934–1935 — organised by the Cinquantenaire Museum and French scientific institutions, and with a stone giant as the big Belgian trophy (18) — was inseparably linked with the prestige of the Cinquantenaire Museum.

Up to the turn of the millennium, there was continued latent resistance in both institutions to the transfers and to the imposed specialisations. During the first half of the 1970s, the Cinquantenaire Museum purchased or received as gifts dozens of ethnographic figures, masks and implements from Africa, as well as a fine prow board from the Massim region of New Guinea. (19) For its part, the Africa Museum added to its cross-cultural thematic showcases with items from Polynesia, Micronesia and the North American Indians.

The inventory entries for the fifty-eight items from the New Guinea mainland that have been selected for this exhibition indicate that thirty-four were acquired by the Africa Museum and twenty-four by the Cinquantenaire Museum. In some cases, the entries also mention from whom the items come. Among the names appearing are “[...] two of the most eminent Belgian private collectors of the day, Jeanne Walschot and Guillaume De Hondt [...]”. (20) The first sold an Asmat shield (p. 165) to the Africa Museum in 1968; the second parted with a Gulf of Papua comb (p. 71) in favour of the Cinquantenaire Museum in 1941 and sold a Sepik mask (p. 109) to it in 1943. The latter museum also received the oldest gift, a Geelvinck Bay neckrest (p. 151) donated by a member of the Dutch colonial Van Renesse van Duivenbode family in 1885. Father Le Cocq d’Armandville donated a magnificent Asmat shield (p. 157) and a fine Asmat figure (p. 167) in 1929. Two years later, in 1931, Baroness De Béthune-Wienholt presented four exceptional Sepik items (pp. 111, 115, 123 and 135) “*en souvenir de feu Monsieur le Baron Félix de Béthune*” (in memory of the late Monsieur le Baron Félix de Béthune). (Had the baron enjoyed himself in the region and was his widow looking to leave a memorial to that, or did she perhaps not think very much of the items?) In 1932, Henri Lavachery donated a Sepik chest mask (p. 113), and the Sepik image (p. 119) entered in the register in 1979 also came from him. Heading the field as regards sales is Edgar Beer, who, between 1946 and 1951, sold six New Guinea objects from various regions (pp. 61, 81, 87, 127,

131 and 155). Furthermore, there were the following acquisitions by the Cinquantenaire Museum: a Sentani dish (p. 149) from a certain Nieuwenhuijs in 1945, a Geelvink Bay statuette (p. 153) from Miss Van der Mije in 1947, a Gulf of Papua shield (p. 67) from the antiquarian Toussaint in 1949, a Sepik headrest (p. 117) from Marcel Dumoulin in 1948 and a Sepik hair ornament (p. 125) from a H.M Lissauer from Sidney in 1962. Among the names of generous donors to the Africa Museum were the following: Huguette van Geluwe in 1965 (p. 95), Emile Deletaille in 1973 (p. 63) and in 1980 (p. 85), R. D’Hoore in 1978 (p. 163), a certain Heughebaert in 1979 (pp. 83 and 89) and M. Vaes in 1979 (p. 69). The Africa Museum purchased items from Jan Dierickx in 1967 (p. 137) and 1972 (p. 103); from Emile Deletaille in 1969 (p. 161) and in 1974 (p. 93); from M. Boey in 1972 (p. 91); from Jean-Jacques van Mol in 1973 (p. 79) and in 1978 (p. 133); from Loed van Bussel in 1979 (p. 77); from Harvey Menist in 1979 (p. 139); from S. Lanari in 1982 (p. 121); and from Jef Vanderstraete in 1983 (p. 105). Some items (pp. 101, 129, 141, 143, 145 and 147) were acquired through anonymous exchange.

A lack of recorded data means that it is generally not possible to go further back in time beyond the providers of the New Guinea items. Indicating previous European owners are the inventory entries for the following items: p. 95 (Rieser in London), p. 63 Museum voor Land en Volkenkunde, Rotterdam and the Pitt-Rivers Museum, Oxford), p. 85, 89 and 93 (Ethnographic Museum, Budapest) and p. 77 (Konietzko in Hamburg). Even harder to come by are data concerning where in New Guinea and by whom the items were collected. Regarding the headwear (p. 91), we note: “*Rive gauche rivière Markham/Nouvelle-Guinée du N.E. / au sud de l’estuaire du golfe Huon / peuple Lae Womba / Marobe Province*”; regarding the spoon (p. 89), the following collection data are mentioned: “*Malauoku / Golfe Huon région de Gingaba / nom du récolteur L. Biro vers 1899.*” That is all there is to go on.

Over the past fifty years, the New Guinea and Melanesia collection discussed here has been the object of political considerations and a cultural discourse that had a noble goal, albeit that it was very much of its time and simplistic. The result did little to promote fully shared enthusiasm for the integration of that collection into the Africa Museum and has saddled the Cinquantenaire Museum with an odd lacuna in what it offers. The recent decision for the Africa Museum to concentrate exclusively, but intensively, on the continent of Africa makes the presence of these Oceanic treasures in that institution redundant. It is to be hoped that they do not disappear into the reserve, but that a bright future awaits them elsewhere, allowing — in responsible fashion — the museum-going public again to enjoy a part of the world’s heritage.

Une histoire de transferts: l'art de la Nouvelle-Guinée au sein de l'Africa Museum

Bart Suys



Le Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren, officieusement rebaptisé Africa Museum depuis une dizaine d'années (1), fait partie des Établissements scientifiques fédéraux de Belgique. Ce centre de réputation mondiale étudie le continent africain et ses sociétés, sous toutes ses coutures. Une centaine de chercheurs y sont actifs dans les domaines des sciences humaines, des sciences de la terre et de la biologie. Le musée conserve, gère et met en valeur d'impressionnantes collections qui totalisent des millions d'objets, parmi lesquelles environ 188.000 (!) pièces ethnographiques. (2)

Assez étrangement, l'Africa Museum possède également du matériel ethnographique provenant des Amériques et d'Océanie. (3) Dans cet article, nous allons en analyser la raison en nous concentrant sur l'Océanie et plus spécifiquement la Mélanésie. L'article se veut un prélude à une éventuelle recherche ultérieure de la situation globale résultant de ces transferts. Sur base des fiches d'inventaire, nous étudierons par qui ces objets de Nouvelle-Guinée ont été acquis et, pour seulement quelques pièces malheureusement, de quelles régions précises elles proviennent.

Pour expliquer la présence d'objets océaniques au sein de l'Africa Museum, il faut se pencher sur le passé de cette institution, et s'intéresser aussi à un autre grand acteur du monde muséal belge : les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, également appelés Musée du Cinquantenaire, du nom du parc dans lequel ils se trouvent. (4) Tout comme l'Africa Museum, cette institution fait partie de la Politique scientifique fédérale. Ses collections couvrent l'archéologie nationale, l'Antiquité, les arts décoratifs européens, les cultures non européennes et les instruments de musique, ces derniers étant conservés et exposés au Musée des instruments de musique. (5)

En 1835, le jeune royaume de Belgique, dans la foulée du British Museum à Londres, du Musée national de Copenhague et du Nationaal Ethnologisch Museum de Leiden, met sur pied un des premiers musées au monde dans lequel sont intégrées des collections ethnographiques. Le Musée d'Armes anciennes, d'Armures, d'Objets d'Art et de Numismatique est installé à l'origine dans l'Arsenal royal, puis au Palais de l'Industrie, tous les deux situés dans le centre de Bruxelles. (6) Les plus anciens objets conservés remontent aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, à l'époque où les ducs de Bourgogne, puis les archiducs habsbourgeois, qui règnent sur les Pays-Bas méridionaux, établissent des collections constituées de cadeaux diplomatiques, de souvenirs et d'autres curiosités. Parmi ces premiers objets, on trouve notamment le célèbre manteau de plumes des Indiens Tupinamba du Brésil, mieux connu sous le nom de *Manteau de Moctezuma*. (7) En 1847, ces collections sont exposées pour le grand public à la Porte de Hal, un vestige de la seconde enceinte de la ville de Bruxelles, et le musée est rebaptisé Musée royal d'Armures, d'Antiquités et d'Ethnologie. En 1889, en raison d'un manque de place, les collections de l'Antiquité classique déménagent dans le nouveau Palais du Cinquantenaire. Elles sont suivies en 1906 par

fig. 8: Salle dédiée à la Mélanésie aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. ◇ Melanesia room in the Royal Museums of Art and History. ◇ Circa 1956.

les collections ethnographiques, y compris celles d'Afrique et d'Océanie. Ce complexe muséal est baptisé Musées royaux des Arts décoratifs et industriels puis, en 1912, Musées royaux du Cinquantenaire et, en 1926, Musées royaux d'Art et d'Histoire. (8) L'accession à l'indépendance de la colonie belge en 1960 et la naissance de la République démocratique du Congo vont jouer indirectement un rôle important dans la réorientation des collections ethnographiques.

En 1897, l'Exposition internationale de Bruxelles se déroule dans le parc du Cinquantenaire. À cette occasion, et sous l'impulsion du roi Léopold II, se tient également, dans le Palais des Colonies spécialement aménagé à Tervuren, une grande exposition destinée à promouvoir l'État indépendant du Congo. On y présente les principaux produits d'importation et d'exportation du Congo, mais aussi des objets ethnographiques, des animaux naturalisés et même de vrais Congolais, dans un «village congolais typique» reconstitué. L'année suivante, le Musée du Congo est créé. Après le transfert sous autorité belge de l'État indépendant du Congo en 1908, il est rebaptisé Musée du Congo belge, un nom auquel est rajouté l'adjectif «royal» en 1936. Après la Première Guerre mondiale, les territoires du Ruanda-Urundi sont confiés par mandat à la Belgique, et le domaine couvert par le musée s'accroît donc géographiquement. En 1960, l'institution est rebaptisée Musée royal de l'Afrique centrale, une appellation politiquement plus correcte. Son champ d'action s'élargit rapidement à toute l'Afrique, et même à d'autres continents. (9)

Après la création de la République démocratique du Congo, suivie de près par celles des royaumes du Rwanda et du Burundi, ce n'est pas seulement la dénomination du musée qui va changer. En effet, l'institution cherche la meilleure façon de camoufler le passé colonial belge, intimement lié à son histoire et élargit donc ses collections ethnographiques aux objets de toute l'Afrique, et même d'autres continents. L'exemple à suivre est le Musée de l'Homme à Paris, lequel met en lumière la grandeur et la diversité de l'espèce humaine dans son ensemble. (10) Malheureusement, pendant les décennies qui suivent, cet ambitieux projet d'agrandissement ne connaît pas vraiment le succès, tant à cause d'un retard historique que des moyens limités dont dispose l'institution. Il faut attendre 2001 et l'arrivée de Guido Gryseels au poste de directeur général pour que l'institution décide de se focaliser à nouveau sur l'Afrique et, sans tirer un trait sur le passé, de s'intéresser aussi au présent et à l'avenir de ce continent, en collaborant avec la communauté internationale, et les Africains en particulier. (11)

Mais revenons en arrière, au début de l'époque postcoloniale, dans les années 60 du siècle dernier. Un dossier intitulé *Transfert* est conservé dans les archives de la section Océanie du Musée du Cinquantenaire. (12) Il porte sur le déménagement de différentes collections d'objets ethnographiques vers l'Africa Museum, dans le contexte de l'époque que nous avons expliqué ci-dessus. Ce dossier constitue la source principale dans laquelle nous avons puisé pour rédiger ce paragraphe ainsi que les trois suivants. Le plus ancien document de ce dossier est une lettre signée par Lucien Cahen, directeur de l'Africa Museum, datée du 29 septembre 1962 et adressée au ministre de l'Éducation nationale et de la Culture. L'*alter ego* de Cahen au Cinquantenaire

dans ce dossier est à l'époque Violette Verhoogen, conservateur en chef *ad interim*, puis son successeur Pierre Gilbert, conservateur en chef. (13) Au final, et après de nombreuses péripéties, ce sont les objets d'Afrique et de Mélanésie qui sont transférés du Musée du Cinquantenaire vers l'Africa Museum. Ce transfert se déroule en deux phases : la première en 1967, la seconde en 1978–1979. En ce qui concerne la Mélanésie, on parle d'environ 550 objets. En compensation pour le transfert de ces pièces, le Musée du Cinquantenaire reçoit en septembre 1967 les œuvres d'art belge de la célèbre exposition congolaise de Tervuren de 1897, soit des meubles de Paul Hankar, Georges Hobé et Henry van de Velde, trois maîtres incontestés de l'Art Nouveau belge, mais aussi huit textiles en application d'Isidore et Hélène de Rudder ainsi qu'une vingtaine d'ivoires ou de sculptures chrysléphantines que l'on doit à Philippe Wolfers, Charles van der Stappen, Pieter-Jan Braecke, Constantin Meunier, Victor Rousseau, Fernand Dubois et plusieurs autres sculpteurs. L'ensemble est décrit comme l'apogée de l'Art Nouveau. (14)

Les réflexions et la correspondance concernant la restructuration des collections ethnographiques des deux institutions sont intenses. Le soutien à ce projet est quasi unanime et vient aussi bien de personnalités internes qu'externes : Albert Maesen, Huguette van Geluwe, Henri Lavachery, Émile Langui, Marcel Wolfers... (15) Même le grand Frans Olbrechts, pourtant déjà décédé à l'époque, est évoqué comme s'il avait été favorable à l'idée. (16) Un opposant d'envergure au projet est Elizabeth della Santa, conservateur faisant fonction du département Ethnographie. Dès janvier 1963, elle émet de nombreux arguments destinés à éviter le départ du matériel ethnographique du Musée du Cinquantenaire. L'un de ses arguments est que le musée va être amputé des cultures dites «primitives», qui sont selon elle d'avantage à leur place dans un musée consacré à l'histoire culturelle de l'humanité. Un autre argument est de nature politique : avec ce transfert, Bruxelles en tant que capitale bilingue ne possèdera plus de collection ethnographique complète sur son territoire, tandis que l'Africa Museum de Tervuren et l'Etnografisch Museum d'Anvers, tous deux situés en Flandre néerlandophone, donneraient à cette région un rayonnement important. Elle minimise par ailleurs l'idée émise par Lucien Cahen de restituer, en guise de réparation, certaines œuvres à la république congolaise nouvellement indépendante, une proposition qui se concrétisera cependant plus tard, avec 114 restitutions importantes en 1976, 1978 et 1982. (17)

Une correspondance fournie et de nombreuses réunions aboutissent finalement au transfert des objets ethnographiques africains et mélanésiens vers Tervuren, tandis que les pièces polynésiennes, micronésiennes, nord-américaines, précolombiennes ou indonésiennes restent au Musée du Cinquantenaire. La première constatation que l'on fait en lisant le dossier *Transferts* est que le déménagement vers Tervuren des œuvres africaines est perçue comme une décision logique par les différents protagonistes, vu la spécialisation déjà avancée de l'Africa Museum et son élargissement à l'ensemble du continent. La deuxième constatation est que ces personnes impliquées dans le projet défendent l'idée d'un remaniement qui ferait de l'Africa Museum une institution spécialisée dans l'ethnographie, c'est-à-dire un véritable institut d'anthropologie culturelle qui porterait le nom de Musée d'Anthropologie culturelle, tandis que le Musée du Cinquantenaire

deviendrait quant à lui un musée dédié exclusivement à l'«art et à l'archéologie». Une troisième constatation est qu'il était évident, au départ, que les collections américaine et océanienne déménageraient intégralement vers Tervuren.

Les collections américaines restèrent pourtant au Musée du Cinquantenaire. L'artisticité des œuvres précolombiennes et l'existence d'une écriture à cette époque, mais aussi l'impossibilité de défaire les liens étroits qui existent entre ces civilisations et les cultures nord-américaines de l'époque coloniale, furent les raisons essentielles de ce changement de position. En se basant sur le manque d'écriture et sur l'organisation sociale «tribale» des peuples de la sous-région mélanésienne, tous les objets de cette zone déménagèrent par contre vers l'Africa Museum, ce qui ne fut pas le cas des objets de Micronésie et de Polynésie, où les sociétés étaient d'avantage hiérarchisées et où une ébauche d'écriture était présente (sur l'île de Pâques à tout le moins). Ainsi, le matériel archéologique ramené de l'île de Pâques lors de l'expédition franco-belge de 1934–1935 organisée par le Musée du Cinquantenaire en collaboration avec d'autres institutions françaises, — avec comme principal «trophée» belge le célèbre colosse de pierre (18) — resterait donc intimement lié au prestige du Musée du Cinquantenaire.

Jusqu'au changement de millénaire, il subsistera cependant toujours une certaine opposition à ces transferts et aux spécialisations imposées aux deux institutions. Ainsi, dans la première moitié des années 1970, le Musée du Cinquantenaire fit l'acquisition de dizaines de statues, masques et objets utilitaires ethnographiques en provenance d'Afrique, ainsi qu'une proue de pirogue de la région de Massim, en Nouvelle-Guinée. (19) De son côté, l'Africa Museum continua à enrichir ses vitrines thématiques interculturelles avec des objets de Polynésie, de Micronésie ou des Indiens d'Amérique du Nord.

Nous avons pu consulter les fiches d'inventaire des 58 objets néo-guinéens sélectionnés pour cette exposition. Parmi ceux-ci, 34 ont été acquis par l'Africa Museum et 24 par le Musée du Cinquantenaire. On sait parfois de qui proviennent les objets. Ainsi, les noms de «[...] deux des principaux collectionneurs privés belges de l'époque, Jeanne Walschot et Guillaume De Hondt [...]» émergent-ils. (20) La première a ainsi vendu en 1968 un bouclier asmat (p. 165) à l'Africa Museum. Le second se sépara en 1941 d'un peigne du Golfe de Papouasie (p. 71) et vendit en 1943 un masque sepik (p. 109) au Musée du Cinquantenaire. C'est ce musée qui reçut également le don le plus ancien : celui d'un appui-nuque provenant de la baie de Geelvink (p. 151) et offerte à l'institution en 1885 par un membre d'une famille coloniale allemande Van Renesse van Duivenbode. Le Père Le Cocq d'Armandville offrit en 1929 un splendide bouclier asmat (p. 157) ainsi qu'une statuette asmat tout aussi belle (p. 167). La baronne de Béthune-Wienholt offrit en 1931 quatre remarquables objets sepik (pp. 111, 115, 123 et 135) «en souvenir de feu Monsieur le Baron Félix de Béthune». Sa veuve voulait-elle laisser une trace d'un séjour agréable passé sur place par son mari, ou bien ne trouvait-elle que peu d'intérêt dans ces objets ? Henri Lavachery offrit en 1932 un masque pectoral sepik (p. 113). La statuette sepik (p. 119) qui fut inscrite à

l'inventaire en 1979 lui appartenait également. Le premier vendeur en termes de nombre d'objets fut Edgar Beer qui, entre 1946 et 1951, vendit pas moins de six objets néo-guinéens provenant de diverses régions (pp. 61, 81, 87, 127, 131 et 155). Il y eut ensuite les achats suivants : un plat sentani (149) vendu par un certain Nieuwenhuijs, une statuette de la baie de Geelvink (p. 153) de mademoiselle Van der Mije en 1947, un bouclier du Golfe de Papouasie (p. 67) de l'antiquaire Toussaint en 1949, un tabouret sepik (p. 117) de Marcel Dumoulin en 1948, ainsi qu'une coiffe sepik (p. 125) vendu par H. M. Lissauer, de Sidney, en 1962. En ce qui concerne les généreux donateurs ayant offert des objets à l'Africa Museum, citons Huguette van Geluwe en 1965 (p. 95), Emile Deletaille en 1973 (p. 63) et en 1980 (p. 85), R. D'Hoore en 1978 (p. 163), un certain Heughebaert en 1979 (pp. 83 et 89), et M. Vaes en 1979 (p. 69). L'Africa Museum a en outre acheté des œuvres à Jan Dierickx en 1967 (p. 137) et en 1972 (p. 103), à Emile Deletaille en 1969 (p. 161) et en 1974 (p. 93), à M. Boey en 1972 (p. 91), à Jean-Jacques van Mol en 1973 (p. 79) et en 1978 (p. 133), à Loed van Bussel en 1979 (p. 77), à Harvey Menist en 1979 (p. 139), à S. Lenari en 1982 (p. 121) et à Jef Vanderstraete en 1983 (p. 105). Certains objets furent acquis par le biais d'un échange anonyme en 1970 (pp. 101, 129, 141, 143, 145 et 147).

Se replonger dans l'époque qui précède les acquisitions de ces objets néo-guinéens n'est pas toujours possible, en raison de l'absence de données écrites. Les fiches d'inventaires renvoient parfois aux anciens propriétaires des objets : p. 95 (Rieser à Londres), p. 63 (Museum voor Land en Volkenkunde, Rotterdam et le Pitt-Rivers Museum, Oxford), pp. 85, 89, 93 (Musée ethnographique, Budapest) et p. 77 (Konietzko, Hambourg). Il est encore plus rare de trouver des informations sur l'endroit où ces objets ont été récoltés en Nouvelle-Guinée même, et sur les personnes qui les ont collectés. Concernant les couvre-chefs (p. 91) on peut lire : «Rive gauche rivière Markham/Nouvelle-Guinée du N.E./au sud de l'estuaire du golfe Huon/peuple Lae Womba/Marobe province.» À propos de la cuillère (p. 89), les renseignements suivants sont mentionnés : «Malauoku/Golfe Huon région de Gingaba/nom du récolteur L. Biro vers 1899.» Nous devons nous contenter de cela.

Les collections néo-guinéenne et mélanésienne dont il est question ici ont été pendant une cinquantaine d'années l'enjeu de réflexions politiques et de discours culturels dont l'issue se voulait noble, mais qui se révéla finalement simpliste et très déterminée par l'esprit de l'époque. Au final, ces collections n'ont jamais été intégrées complètement au sein de l'Africa Museum, et le Musée du Cinquantenaire se retrouve avec une étrange lacune dans ce qu'il peut offrir à ses visiteurs. Le choix fait récemment par l'Africa Museum de se concentrer de manière exclusive et intensive sur le continent africain rend maintenant superflue la présence de ces trésors océaniques dans ses collections. Espérons que ces objets n'y disparaissent pas dans les réserves et souhaitons-leur plutôt un avenir radieux, pour le plus grand bénéfice du public des musées qui pourra ainsi de nouveau découvrir de manière responsable ce fragment de patrimoine mondial.

The Land, the People, the Art

Kevin Conru



Tropical rainforests, meandering river systems, vast coastal swamps and plains, and a central mountainous region comprise the main geographical features of the strangely bird-shaped island of New Guinea. Relating geographically and culturally to this, the largest island in the Pacific, are numerous smaller island groupings which spread along the coasts. The main ones are found on the far southeastern side, along the north coast, in the straits separating New Guinea from Australia, and dotted along the western tip. New Guinea was originally attached to the Australian landmass, forming a continent called Sahul, but it broke away about 110,000 years ago during the last glacial ice age. It shares with Australia many of the same fauna, such as marsupials and large flightless birds, though the most famous of New Guinea's animals, the bird of paradise, evolved locally.

Settled around 40,000 years ago, it is for its size the most linguistically diverse place on the planet, with over 1,000 wholly different languages spoken. This diversity arose partly out of the extremely fragmented geography, making population migrations difficult, as well as the evolutionary process that left small groups of people narrowly focused on their own self-contained micro societies. The two main groups of people living on New Guinea today arrived at historically different periods of time. The Papuans are descendents of the first immigrants from Africa and are now spread extensively throughout the region. The Austronesians came about 3,500 years ago on a migration thought to have originated from Taiwan, and they inhabit the northern coastal areas and nearby islands. Both groups are considered Melanesian and, as such, are culturally different from the two other large Pacific ethnicities, the Micronesians and the Polynesians.

Traditional New Guinea life centered around small social units, many not larger than a few villages or clans. Leadership was achieved not by hereditary chieftaincy, but by the perceived abilities, such as a talent for persuasion or an aptitude for trade, of a dominant male individual. Descent was primarily patrilineal, though amongst certain groups such as the Massim, matrilineal lines were more respected. Clans, ubiquitous throughout Melanesia, were the primary social grouping and membership in them was also by descent, through to a common ancestor. Clans were exogamous, meaning that marriage within the clan was forbidden, and generally each clan had a totemic relationship to a specific plant or animal. This mystical relationship was often consecrated in rites of initiation, and the animal or plant would be held sacred.

Initiation rites normally took place at the age of puberty and were among the most important ritual events in the life of a community, as new generations gained knowledge of religious and spiritual secrets, entering the realm of adulthood. While more important for boys than for girls, generally both genders took part.

fig. 9: Two dancers facing each other with hourglass-shaped kundu drums. Koraudi Village. By Bernatzik. inv. no. X2977 ◊
Deux danseurs se faisant face avec un tambour en forme de sablier kundu. Village de Koraudi. Par Bernatzik. n° inv. X2977.
◊ Circa 1933.

Small-scale agriculture was the predominant manner of providing foodstuffs, and chief among the variety of plants grown were taro, yams, and sago. Pigs were also raised and eaten, but were seen more as objects of prestige and of wealth. Obviously, coastal dwellers had access to seafood, but even along the coasts and outer islands, low-intensity garden agriculture was the primary means of providing for local diets.

Gardens in the fertile Highlands, however, were highly sophisticated, with a large variety of crops grown, effective irrigation methods, studied crop rotations, and complicated hillside terracing. Farming here seems to have started about 10,000 years ago.

The largest structure of each village would be the men's house, a sacred place where a community's initiated men would gather for discussion, rest, and for communal living. Often highly ornamented with images of protecting ancestors, it is here that the sacred objects and carvings would be housed. Masks, figures, musical instruments, ancestral relics, and utilitarian objects would all be preserved and venerated, many for several generations. Wives and children would have separate homes, and while the husbands would often stay with their families, the principal residence of all the men was the central house.

The spirit world dominated New Guinea life, as it prescribed all activities surrounding human existence. Man was seen to be in constant conflict with the spirits and undertook all manner of ceremonies and religious endeavors to appease or deflect their malignant potency. Birth, childhood, adulthood, illness, and death were phases of life that needed reconciliation and protection, and chief amongst the necessary rituals were the ceremonies invoking the powers of the ancestors.

Ancestral spirits were seen as beneficial and were assiduously courted. Conversely, if certain social codes of behavior weren't followed properly, such as in the case of civil disobedience or sexual misconduct, the ancestral spirits could inflict sickness or other calamity upon the individual or the group. Sorcerers were also seen and unseen, and precautions such as guarding against the theft of skin and hair were needed to protect against their magic. Charms and amulets were also made to protect not only humans, but also important crops like yams and tobacco.

For many Papuans, the practice of venerating skulls, ancestors or enemies, was a highly important, if not the most important cultural aspect of their society. The head was a seminal source of spiritual *mana*, or power, and when that power was transferred it enhanced both the spiritual and social status of the "new" owner. The collecting and maintaining of skulls was a collective enterprise and they were kept in the men's houses. Ultimately, it was the relationships between the individuals — the deceased and the recipient — that mattered. For some peoples, all deaths in the community were caused by malign spirits, and those deaths needed avenging through the practice of headhunting. Numerous rituals and objects were associated with headhunting

and the necessary warfare that collecting heads entailed, and many societies were in perpetual combat with each over this. While mainly skirmishes and ambushes, this low-intensity warfare was endemic throughout most of the region. In some areas it was a ritualized way of dealing with inter-tribal feuding, ending in a decision-making victory for one side or the other when the first warrior had fallen.

Death was often marked by long periods of seclusion and mourning, especially for the widow of a fallen husband. Certain taboos were observed that severely restricted the activities of the mourners, and they were strictly followed. Bodies were often interred after a period of external desiccation, and if the deceased was an important individual in the community, his skull would be disinterred and placed into an ancestral shrine.

Trade between communities was important not only for the basic bartering of goods, but for the checks and balances, and stability, it brought. Certain groups were devoid of needed foodstuffs and currency objects such as shell money, and they developed extensive trading networks with other faraway peoples to acquire them. The Kula trading cycle off the southeast peninsula was the most sophisticated of these ritualized interconnections, with valuables such as armbands and necklaces being exchanged along a prescribed circular route. The exchange of goods and gifts was important for internal family and village events such as births, marriages, and funerals, and certain goods were specifically reserved for bride-price obligations.

European involvement in New Guinea came relatively late in the historical timeline of Pacific exploration and subsequent colonization. After being chanced upon by Portuguese and Spanish navigators in the early 16th century, it wasn't until the latter half of the 19th century that Europeans began to take a serious interest in the region. Trading firms such as Godeffroy from Hamburg and Burns Philp from Sydney were swiftly followed by their respective governments in laying claim to spheres of influence in an elaborate game of geopolitical chess. The Dutch acquired their portion, the western half of New Guinea, in 1828, in a treaty with the Maluku sultans at Tidore. In 1883, the Australian state of Queensland tried to stake out the southeastern portion of the island, but was rebuffed by England. However, when Germany annexed the northeast portion for its empire in 1884, London quickly rescinded and asserted ownership of the rest. This portion was later handed over to Australian administration in 1905, and when the outbreak of war occurred in 1914, the whole of the German colony was taken over by Australia. In 1921 the League of Nations formally mandated this territory to Australia, which administered it along with the southern half until the outbreak of WWII, when Japan invaded and forced Australia out. After the war, Australia resumed administration of both Papua and New Guinea and formally joined the two territories shortly thereafter. The Dutch gave up control of West Papua in 1949, creating an independent state, but after several years of irresolvable conflict between the Dutch, Indonesians, and West Papuans, an international arrangement was made in the early 1960s for the province to be ceded over to Indonesia as an autonomous state. While unsatisfactory for

most everybody, that is the current status quo. Papua and New Guinea, however, later becoming Papua New Guinea, achieved its independence in 1975.

The art from New Guinea is extraordinarily inventive and creative, reflecting both the history of millennia of human habitation and development and the multitude of cultural groups existing there. Music, dance, body ornaments, and the plastic arts were integral to daily life, and practically every material thing was somehow embellished. Whether for the community or for the individual, art was the mediator, interceding on behalf of the supplicant to the spiritual world of the ancestors and other spirits.

While there are innumerable New Guinea art styles and sub-stylistic variations, it can be said that there are about a dozen or so main art-producing regions, which can be broadly defined for their homogeneity. Foremost is the Sepik/Ramu River complex centered on the north central part of the island. Here the figural and mask carving traditions were highly developed and encompassed the whole range from naturalism to extreme abstraction. The coastal area where the two rivers meet and the adjacent islands is the source of a figural tradition where the ancestral statues are presented in static postures, often portraying the traditional conical men's coifs. There is heaviness to the carving style and the sculptures are quite robust and sturdy. The masking traditions are varied, but most are danced with ornamented, feathered superstructures, some of which could reach several meters tall. The lower Sepik River style area runs from the delta to just beyond the Yuat River. The carving style of this region elongates the human form with the figural tradition exhibiting more supple movement of the body. There is a subtle emphasis on curvilinear motifs and painted designs oftentimes enhance that. The human body can also be constructed from a series of openwork forms, creating mass and volume from empty space. The art style of the Biwat people, a group living nearby on the Yuat River, however, is much more forceful, with strong, powerful forms demanding attention in their aggressiveness. The middle Sepik is the home to the latmul, Sawos, and Karawari River peoples. The art here is further elongated and, in the case of the aforementioned tribes, often embellished with scrolled and circular painted motifs. Zoomorphic elements such as crocodiles and bird images are introduced and are frequently combined. Figural carving is less common amongst these groups, but where it is seen along the Karawari, the human form is highly abstracted, with the body dynamically rendered as a series of opposing hooks. The art from this region is amongst the oldest extant from New Guinea, as sculptures were often placed in caves after their ceremonial lives were finished, in some cases preserving them for many centuries. The people who lived along the upper Sepik and its tributaries like the April, May, and Green rivers were known for their cult hook figures and masks and for boldly carved war shields.

The second main art-producing region of New Guinea is on the opposite, southern side of the island. Centered in the expansive Papuan Gulf and extending to the Torres Straits on the west to the area just near the capital city of Port Moresby, the inhabitants are coastal dwellers living on the edge of vast tidal swamps and riverine estuaries. Their art is also heavily influenced by

ancestral and spiritual beliefs and the repositories of their material manifestations are similarly kept in their men's houses. These houses were the largest structures in precontact New Guinea and on the Gulf they dwarfed everything. While some three-dimensional figural ancestral art was created, and there was a vibrant masking tradition, the fullness of their ancestral veneration was most widely displayed on two-dimensional objects, such as gope boards, skull display racks, shields, spirit-voiced bull-roarers, charms, and belts. Wood objects would be decorated with relief carving, while the masks from fiber and bark cloth would be painted similarly. The ubiquitous feature of Papuan Gulf art is the human face. Invariably placed centrally on the decorated surface, its depiction is highly stylized, often with a grinning mouth, round eyes, and with geometric shapes completing the composition.

The numerous island groups at the far eastern end of New Guinea form a cultural unit known as Massim. This area was amongst the first to be explored, researched, and settled, and art from this region entered overseas collections early and in large quantities. Although the object types created with artistic intent are limited in comparison with other regions, the variety within a single canon is quite staggering. The most common object found here is the lime spatula, a narrow utensil carved from ebony wood used for mixing lime and betel nut. They can be wholly figurative, have figural elements incorporated into the composition, or they can be defined more simply with geometric shapes prevailing. Other often-found works include betel nut containers, shields, axe handles, and canoe splashboards, and all were decorated with highly complex scrolled, curvilinear patterning, the defining feature of Massim art. Scrolling could incorporate abstract as well as zoomorphic and anthropomorphic motifs. Prominent were renderings of birds and snakes, and while some of the imagery is quite obvious, many of the designs are subject to speculation as to what they signify. Massim area art is special in that the purpose for much of it is secular, in contrast to the spiritually laden creations made throughout most of the rest of New Guinea. No masks are found here, and there is very little freestanding figural sculpture.

Not far from the Massim region in eastern New Guinea is the Huon Peninsula. It was also an early place of European contact, with the Russian explorer/scientist Miklouho-Maclay being one of the very first Europeans to reside at length in New Guinea, and was a center of German missionary activity. Both Miklouho-Maclay and the missions studied the Huon Peninsula inhabitants and collected many artworks. Like the Massim region, the trade in art valuables was important, and the inhabitants of the Tami Islands off the south coast of the peninsula were adept at trading their fine carvings for necessary foodstuffs throughout the region. Their decorated oval-shaped food dishes, ornamented ladles, and finely carved neckrests were highly desired and sought on a regular exchange basis from as far away as West New Britain. Perhaps more importantly, Tami culture was exported along with their artworks and this led to homogeneity of art styles in the region quite disproportionate to the size of Tami itself. There is a masking culture on the peninsula with masks made from both wood and bark cloth, and figural sculpture exists for purposes of ancestral veneration. The carving style is quite blocky, with structural forms

segmented and defined by cubistic volumes. Surface ornamentation is quite common, and the decoration often revolves around a central face or eye, further embellished with fish motifs or linear patterning.

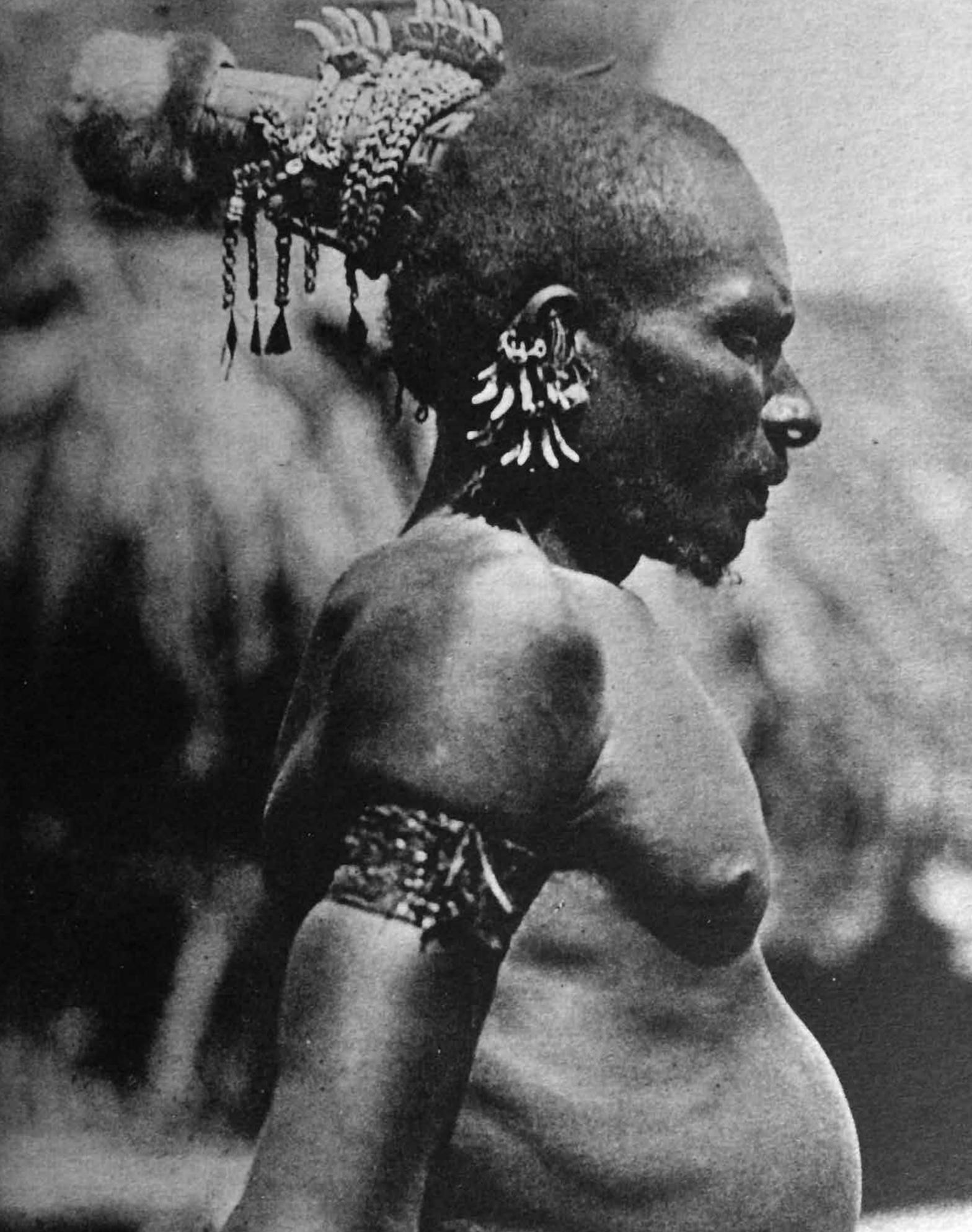
The northeast coastal areas of Lake Sentani and the Humboldt and Cenderawasih (Geelvink) bays in West Papua were predominantly settled by Austronesians, and speculation about the art style centers on the possibility of Dongson cultural influence. Dongson bronze artifacts have been found around Lake Sentani both in archaeological contexts and as artifacts reutilized in contemporary rituals. The repetitive concentric circles found on the tops of bronze drums and other objects may be the antecedent for the interlocking circular patterning found as a recurring motif in Lake Sentani art. In the Cenderawasih bay area, the art also incorporates circular motifs, but the prominent design element is "S" shaped and is used in series or standalone imagery. The art from this region is much more restrained than that from elsewhere in New Guinea, which may reflect historical and cultural links to Indonesia. Figural carvings do belong to the wider tradition of ancestral worship and as repositories for ancestral souls.

The other large art-producing region in West Papua centers on the southern coast near the border with Papua New Guinea. Along with the Central Highlands, this was one of the last regions to be influenced by outsiders, and cultural traditions remained widely intact until the 1960s and 1970s. The largest cultural group here, and amongst the most well known in New Guinea, is the Asmat. Asmat art is exuberantly bold in its sculptural identity — forms and decoration — but, more importantly, in its conceptualization of communication. This art draws the broadest strokes imaginable, and in the scale of the composition, brings attention that is unrivaled. Clan totems, *bis*, are truly totemic, with multiple figures standing on the heads of the man beneath, meters high, all with openwork phallic projections that declare the ultimate potency of the community. They were made for headhunting ceremonies as symbols to avenge the dead. War shields were decorated with clan emblems that proclaimed their belligerence, while declaring the sexual potency of their protecting emblems, and often incorporated animal motifs known for their hunting prowess. Scrollwork is exaggerated, sculptural attenuation is exaggerated, and art as concepts of fecund virility is expressed with focused vitality.

The Highlands is the mountainous spine that extends fully across New Guinea, east to west. Forbidding in its vastness and razor-sharp precipices, it contains the highest peaks in Oceania, many of which remain glacial from the last ice age. It has a series of broad valleys and in this natural geography is one of the most fertile places on earth. Man has continually inhabited the area for over 10,000 years and, in the process, developed a sophisticated system of agriculture that even today seems remarkable. While utopia existed in the gardens, the art reflected an intense warlike nature that was portrayed in its direct purposefulness like nowhere else on the island. The primary art medium was decorated war shields. The art was subservient to the needs of communicating defiance and aggression, and shields could be considered the embodiment of the

ancestors who protected the bearer from enemy spears and arrows. Motifs were presented that could not only protect spiritually and manifestedly, but would send a clear visual message across the expanse of terrain, across a valley or a field.

New Guinea art. It is jarring. It is abrupt. It is demanding. It repudiates. It is built upon hundreds and hundreds and thousands and thousands of years of collective humanity, and so cannot be ignored. It is a part of our global being. New Guinea art interprets the human condition based on man's deepest emotions and instincts. Art brought respect, honor, the need for protection, and fertility of both the soil and of the womb. It enforced the rules and mores of society. Art shouted from the mountaintops and was present at the most intimate moments of birth and initiation. Art was loved, and it was feared. Art reflected man's soul.



La Nouvelle-Guinée est la plus grande île de l'océan Pacifique et la deuxième en taille dans le monde après le Groenland. Des pluies de forêt tropicales, des rivières et des fleuves sinueux, de vastes plaines et marécages côtiers, et une région centrale montagneuse constituent les principaux caractères géographiques de cette île à l'étonnante forme d'oiseau. Reliés géographiquement et culturellement à l'île principale, de nombreux îlots sont regroupés le long des côtes. Les plus importants se trouvent au large de la côte septentrionale, au sud-est, dans le détroit qui sépare la Nouvelle-Guinée de l'Australie et parsemés le long de l'extrémité occidentale. Au départ, la Nouvelle-Guinée était rattachée à la terre australienne, formant un continent appelé Sahul, mais elle s'en est séparée il y a environ 110 000 ans durant la dernière glaciation. Elle a en commun avec l'Australie une grande partie de sa faune, comme les marsupiaux et de grands oiseaux incapables de voler, quoique le plus célèbre de Nouvelle-Guinée, l'oiseau de paradis ou paradisiaire, ait évolué localement.

Son peuplement a débuté il y a 40 000 ans environ. C'est, vu sa taille, l'endroit de la planète le plus riche d'un point de vue linguistique avec plus de 1000 langues différentes parlées. Cette diversité résulte en partie de la géographie extrêmement fragmentée, ce qui rend les mouvements migratoires difficiles, et en partie du processus évolutionnaire à l'origine de petites communautés isolées constituées en microsociétés. Les deux principaux groupes ethniques de Nouvelle-Guinée sont arrivés à des époques historiques différentes. Les Papous descendent des premiers immigrants d'Afrique et sont à présent largement présents dans toute la région. Les Austronésiens sont venus il y a environ 3 500 ans dans un mouvement migratoire parti de Taiwan et peuplent les régions côtières du nord et les îles voisines. Ils sont tous deux considérés comme mélanésiens, et en tant que tels, culturellement différents des deux autres grandes ethnies du Pacifique, les Micronésiens et les Polynésiens.

La vie traditionnelle de Nouvelle-Guinée était centrée autour de petites unités sociales, souvent pas plus grandes que quelques villages ou clans. Le pouvoir d'un chef n'était pas obtenu de manière héréditaire, mais résultait du talent reconnu d'un meneur comme sa force de persuasion ou son aptitude au commerce. Les clans étaient essentiellement de filiation patrilinéaire même si, chez certains groupes comme les Massim, on respectait plus la filiation matrilinéaire. Omniprésents dans toute la Mélanésie, ceux-ci étaient à la base de la structure de la société, les membres d'un même clan descendant d'un ancêtre commun. L'exogamie était une règle immuable. Un mariage ne pouvait unir que deux membres de clans différents, chacun d'eux ayant généralement une relation totémique à une plante ou un animal spécifique. Ce lien mystique donnait souvent lieu à des rites d'initiation durant lesquels la plante ou l'animal prenait un caractère sacré.

fig. 10: Homme de Borbor, Côte Nord de Nouvelle-Guinée. Par A.B. Lewis. n° inv. A-33413 ◊ Man of Borbor, North Coast of New Guinea. By A.B. Lewis. inv. no. A-33413 ◊ Circa 1910.

Les rites d'initiation marquaient le passage à l'âge adulte, au moment de la puberté. C'était l'un des événements rituels les plus importants de la vie d'une communauté, chaque nouvelle génération recevant alors la connaissance de secrets religieux et spirituels. Si ces rites avaient une plus grande fonction chez les garçons que chez les filles, ils concernaient généralement les deux sexes.

On pratiquait essentiellement une agriculture à petite échelle, les plantes les plus cultivées étant le taro, l'igname et le palmier-sagoutier. On élevait des cochons pour leur consommation, mais leur possession était avant tout un signe de prestige et de richesse. Les habitants des côtes avaient bien évidemment accès aux produits de la mer mais, même en bordure de mer ou dans les îlots, la culture de lopins défrichés demeurait la principale source de subsistance.

L'horticulture était particulièrement sophistiquée sur les terres fertiles de la Cordillère centrale. Dans ces jardins qui seraient apparus il y a environ 10 000 ans, on cultivait de nombreuses variétés de plantes avec des systèmes d'irrigation très efficaces. On y pratiquait la rotation des cultures et un complexe étagement en terrasses.

La plus grande structure de chaque village était la « maison des hommes », un lieu réservé aux initiés d'une communauté qui s'y réunissaient pour parler, se reposer et vivre en commun. Cette demeure à la décoration souvent somptueuse avec des effigies des ancêtres protecteurs était le lieu où l'on entreposait les sculptures et les objets sacrés. Les masques, les statuettes, les instruments de musique, les reliques des ancêtres et les objets utilitaires y étaient tous conservés et vénérés, nombre d'entre eux depuis plusieurs générations. Les femmes et les enfants habitaient à part et, même si les maris restaient souvent avec leur famille, la résidence principale de ces derniers était la maison des hommes.

Le monde des esprits régissait la vie en Nouvelle-Guinée en imposant l'observance d'interdits dans tous les domaines de l'existence humaine. L'être humain était en perpétuel conflit avec les esprits et seul le respect de toutes sortes de rituels et de cérémonies religieuses permettait d'en apaiser la malignité ou de la dévier. La naissance, l'enfance, l'âge adulte, la maladie et la mort étaient des étapes de la vie où il fallait se réconcilier et s'assurer leur protection. De tous les rituels nécessaires, les principaux étaient ceux qui invoquaient le pouvoir des ancêtres.

En effet, les esprits des ancêtres étaient considérés comme bénéfiques et il importait de s'attirer leurs bonnes grâces. En cas de transgression, de violation d'un tabou (désobéissance civile, atteinte sexuelle, etc.), ces esprits pouvaient châtier l'individu ou le groupe concerné en infligeant une maladie ou autre calamité. Les sorciers relevaient du monde tangible et intangible, et des mesures de précaution s'imposaient, comme prévenir le vol d'un peu de peau ou de cheveux, pour se prémunir contre leur magie. Des charmes et des amulettes permettaient de protéger les humains, mais également les cultures importantes comme celles de l'igname et du tabac.

Pour bien des Papous, la vénération des crânes d'ancêtres ou d'ennemis était un aspect culturel

de leur société éminemment important, si ce n'est le plus fondamental. La tête était une source majeure de *mana* ou puissance spirituelle et, lorsque ce pouvoir était transféré, il rehaussait le statut social et spirituel du « nouveau » propriétaire. Le recueil et la conservation de crânes étaient une entreprise collective, ceux-ci étant entreposés dans la maison des hommes mais, en définitive, c'est la relation entre les individus — le défunt et le receveur — qui importait. Certains étaient convaincus que tous les décès survenus dans une communauté résultaient d'esprits néfastes et devaient être vengés en s'adonnant à la chasse aux têtes. De nombreux objets et rituels furent associés à cette chasse aux têtes et bien des groupes ethniques se retrouvaient perpétuellement en guerre par nécessité de se procurer ces têtes. Il s'agissait essentiellement d'escarmouches et d'embuscades, mais ces hostilités de faible intensité étaient endémiques dans une grande partie de la région. Dans certaines zones, c'était une manière ritualisée de faire face à un ennemi intertribal, d'aboutir à une décision qui octroyait la victoire à l'un des deux camps lorsque le premier guerrier était tombé.

La mort donnait souvent lieu à de longues périodes d'isolement et de deuil, en particulier pour la veuve d'un mari tué. Il fallait alors observer scrupuleusement certains tabous qui restreignaient fortement les activités des proches du défunt. Les corps étaient souvent inhumés après une période de déshydratation. S'il s'agissait d'un personnage important de la communauté, on déterrait son crâne que l'on plaçait dans un sanctuaire ancestral à reliques.

Le commerce entre les communautés était important, pas seulement pour le troc de biens basiques, mais également pour les mécanismes stabilisateurs de pouvoirs et contrepouvoirs qu'il instaurait. Certains groupes manquaient de denrées alimentaires et d'objets d'échange pour les transactions, comme la monnaie de coquillages, et développèrent afin de les acquérir un réseau commercial avec des peuples très éloignés d'eux. Au sud-est de la péninsule, le vaste circuit que suivaient des objets précieux comme des bracelets de bras et des colliers, échangés dans le système du *kula*, était le plus complexe de ces interconnexions ritualisées. L'échange de biens et de dons était important pour les événements du village comme les naissances, les mariages et les funérailles. Certains d'entre eux étaient réservés à des compensations matrimoniales pour le prix de la future mariée.

L'implication des Européens en Nouvelle-Guinée survint relativement tard dans l'histoire de l'exploration du Pacifique et de la colonisation qui suivit. Des navigateurs portugais et espagnols la découvrirent par hasard au début du XVI^e siècle, mais ce n'est que vers la fin de la seconde moitié du XIX^e siècle que les Européens commencèrent à s'intéresser sérieusement à la région. Des compagnies commerciales, comme Godeffroy de Hambourg et Burns Philp de Sydney, furent rapidement mandatées par leurs gouvernements respectifs pour revendiquer des sphères d'influence dans un complexe jeu d'échecs géopolitique. En 1828, les Hollandais obtinrent la moitié occidentale de la Nouvelle-Guinée en signant un traité avec le sultan de Tidore aux Moluques. En 1883, l'État australien du Queensland tenta de s'emparer de la portion sud-est de l'île, mais fut

contré par l'Angleterre. En 1884, lorsque l'Allemagne annexe la portion nord-est pour son empire, Londres réagit rapidement en s'appropriant le reste. Cette possession britannique fut placée sous l'autorité de l'administration australienne en 1905. Lorsque la Première Guerre mondiale éclata en 1914, l'Australie prit le contrôle de toute la colonie allemande. En 1921, la Société des Nations mandata formellement l'Australie pour administrer ce territoire ainsi que la moitié sud, jusqu'à ce qu'éclate la Seconde Guerre mondiale. Le Japon envahit alors la région et en chassa les Australiens. Après la guerre, l'Australie réunit sous une même administration la Papouasie et la Nouvelle-Guinée qui furent peu après formellement intégrés en une même entité. En 1949, les Pays-Bas abandonnèrent le contrôle de la Papouasie occidentale, créant un État indépendant, mais après plusieurs années d'un conflit qui semblait sans fin entre les Pays-Bas, l'Indonésie et la Papouasie occidentale, on parvint à un accord au début des années 1960. La province fut cédée à l'Indonésie en tant qu'État autonome. Si cette solution ne fut jugée satisfaisante par aucune des parties, c'est actuellement le *statu quo*. L'union de la Papouasie et de la Nouvelle-Guinée finit par aboutir à la Papouasie-Nouvelle-Guinée qui devint indépendante en 1975.

L'art de Nouvelle-Guinée est d'une inventivité et d'une créativité extraordinaire, reflétant à la fois l'histoire de milliers d'années de peuplement humain et le développement d'une multitude de groupes culturels. La musique, la danse, les parures du corps et les arts plastiques ont toujours fait partie intégrante de la vie quotidienne. Quasiment chaque objet matériel était, d'une manière ou d'une autre, embelli. Que ce soit pour la communauté ou pour un individu, l'art était un médiateur qui intercédait au nom du suppliant auprès du monde spirituel des ancêtres et autres esprits.

S'il existe en Nouvelle-Guinée un nombre incroyable de styles artistiques et de variantes, on peut dire que l'on compte, en raison de leur homogénéité, sept ou huit grandes régions productrices d'art. La principale est celle du bassin des fleuves Sépik et Ramu dans la partie septentrionale du centre de l'île. Ici, la tradition de statuettes et de masques, très développée, englobe tous les modes d'expression, du naturalisme à l'abstraction la plus extrême. La région côtière, où se rencontrent les deux fleuves, et les îles limitrophes sont à l'origine d'une tradition figurative où les statues d'ancêtres sont représentées dans des postures statiques, arborant souvent la traditionnelle coiffe conique des hommes. Le style est emprunt de lourdeur, les sculptures donnant une impression de robustesse. La tradition des masques est d'une grande variété. La plupart sont portés lors de danses avec des superstructures décorées et couvertes de plumes, certaines atteignant plusieurs mètres de haut. Le style de la région du Bas-Sépik se rencontre du delta jusqu'à la rivière Yuat incluse. Les sculptures sont des formes humaines allongées, de tradition figurative, avec un mouvement souple du corps. L'accent est subtilement mis sur des motifs curvilignes souvent rehaussés de compositions peintes. Le corps humain peut également être représenté à partir d'une série de formes ajourées, créant un effet de masse et de volume à partir de l'espace vide. Le style artistique des Biwat, un groupe vivant près de la rivière Yuat, est lui bien plus énergique avec des formes puissantes, solides qui attirent l'attention par leur agressivité. Le Moyen-Sépik est le lieu de résidence des peuples des rivières latmul, Sawos et Karawari. Les

formes sont plus allongées et, dans le cas des tribus susmentionnées, souvent embellies de motifs peints circulaires et en volute. Des éléments zoomorphiques comme des crocodiles et des oiseaux sont introduits, généralement de manière combinée. La sculpture figurative y est moins fréquente, mais elle se rencontre chez les Karawari, la forme humaine étant rendue de manière très abstraite avec un corps tout en dynamique grâce à une série de crochets en vis-à-vis. L'art de cette région est l'un des plus anciens en Nouvelle-Guinée, car les sculptures étaient souvent placées dans des grottes lorsque leur vie cérémonielle avait pris fin. Elles ont parfois été ainsi conservées durant plusieurs siècles. Les hommes qui vivaient le long du Haut-Sépik et de ses affluents, comme les rivières April, May et Green, étaient connus pour leurs masques et leurs statuettes culturelles en crochets et pour leurs boucliers de guerre audacieusement sculptés.

La deuxième aire stylistique importante de Nouvelle-Guinée se trouve à l'opposé, au sud de l'île. Les habitants vivent dans cette région côtière, en bordure de vastes marécages à marées et d'estuaires de fleuves, centrée sur l'immense golfe de Papouasie et allant jusqu'au détroit de Torres à l'ouest, près de la capitale, Port Moresby. Leur art est également très influencé par des croyances ancestrales et spirituelles, et ses manifestations matérielles sont là aussi entreposées dans leurs maisons des hommes. Ces maisons étaient les plus grandes structures de Nouvelle-Guinée et, dans le golfe, elles éclipsaient tout. Si les artistes représentaient des ancêtres en trois dimensions et s'il existait une tradition de masques dynamique, leur vénération envers les ancêtres s'exprimait pleinement avec des objets en deux dimensions comme les planches *gope*, les présentoirs de crânes, les boucliers, les rhombes simulant la voix des esprits, les charmes et les ceintures. Les objets en bois étaient décorés de sculptures en relief et les masques en fibres et en tissu d'écorce étaient peints de manière similaire. Le visage humain est omniprésent dans l'art du golfe de Papouasie. Invariablement au centre d'une surface décorée, son rendu est très stylisé, souvent avec une bouche souriante, des yeux ronds et des formes géométriques qui complètent la composition.

À l'extrême est de la Nouvelle-Guinée, les nombreuses îles forment une unité culturelle appelée aire Massim qui fut l'une des premières à avoir été explorée, étudiée et peuplée. Les œuvres d'art de cette région figurent depuis longtemps en grand nombre dans les collections du monde entier. Si le type d'objets créés avec une intention artistique est limité en comparaison à d'autres régions, la diversité au sein d'un même canon est incroyable. Le plus fréquent est la spatule à chaux, un ustensile en forme de fine cuillère sculpté dans du bois d'ébène et utilisé pour mélanger la chaux et la noix de bétel. Elle peut être figurative, renfermer des éléments figuratifs dans sa composition ou être définie plus simplement avec une prévalence de formes géométriques. Parmi les autres œuvres, on trouve souvent des récipients à noix de bétel, des boucliers, des poignées de hache et des proues de pirogue, tous décorés de motifs curvilignes, en volute, très complexes qui sont la caractéristique définissant l'art Massim. Les volutes sont aussi bien de forme abstraite que zoomorphe ou anthropomorphe. Le rendu des oiseaux et des serpents est remarquable et, si une partie de l'imagerie est évidente, la plupart des motifs sont sujets à spéculation quant à leur

signification. L'art de l'aire Massim est spécial dans le sens où l'essentiel des œuvres est à visée profane contrairement aux créations à forte charge spirituelle rencontrées presque partout ailleurs en Nouvelle-Guinée. On n'y constate aucun masque et très peu de sculptures figuratives sur pied. À l'est de la Nouvelle-Guinée se trouve, non loin de l'aire Massim, la péninsule

Huon. Ce fut là aussi l'un des premiers lieux où les Européens établirent des contacts avec les populations, l'explorateur et scientifique russe Miklouho-Maclay étant l'un des premiers Européens à vivre en Nouvelle-Guinée. C'était de plus un centre pour l'activité des missionnaires allemands. Miklouho-Maclay et les missions étudièrent les habitants de la péninsule Huon et collectèrent de nombreuses œuvres d'art. Comme pour l'aire Massim, le commerce des objets artistiques de valeur était important et les habitants des îles Tami, au sud de la péninsule, avaient l'habitude d'échanger dans toute la région leurs belles sculptures en échange de denrées alimentaires de première nécessité. On convoitait leurs plats de forme ovale et leurs louches décorés ainsi que leurs appuis-nuque élégamment sculptés qui faisaient l'objet d'échanges réguliers jusqu'en Nouvelle-Bretagne occidentale. La culture Tami s'exportait avec les œuvres d'art ce qui, et c'est peut-être plus important encore, aboutit à une homogénéité du style artistique dans la région sans commune mesure avec la taille de la sphère Tami. Dans la péninsule, il existait une tradition des masques en bois et en tissu d'écorce, et la sculpture figurative visait à vénérer les ancêtres. Le style des sculptures y est massif avec des formes structurales segmentées et définies par des volumes cubistes. La surface est généralement décorée et comporte souvent un œil ou un visage central et des motifs en forme de poisson ou de dessins linéaires.

Les aires côtières du nord-est du lac Sentani et les baies de Humboldt et de Cenderwasih (Geelvinck) en Papouasie occidentale étaient majoritairement peuplées par des Austronésiens. Le style des centres artistiques incite à spéculer sur la possibilité d'une influence culturelle d'ongsonienne. On a en effet trouvé ce type d'objet en bronze dans la région du lac Sentani, dans un contexte archéologique ainsi que de réutilisation pour des rituels contemporains. La répétition de cercles concentriques présents sur le dessus de tambours en bronze et sur d'autres pièces est peut-être à l'origine des motifs circulaires emboîtés qui semblent récurrents dans l'art du lac Sentani. Dans l'aire de la baie du Geelvinck, on trouve là aussi des motifs circulaires mais, plus souvent, des éléments en forme de «S», en série ou seul. L'art de cette région s'exprime de manière plus sobre qu'ailleurs en Nouvelle-Guinée, ce qui reflète peut-être les liens historiques et culturels avec l'Indonésie. La sculpture figurative appartient à une tradition plus vaste de culte des ancêtres et de réceptacle de l'âme de ces derniers.

L'autre grande aire artistique en Papouasie occidentale se trouve sur la côte méridionale, près de la frontière avec la Papouasie-Nouvelle-Guinée. Ce fut, le long de la Cordillère centrale, la dernière région à être influencée par des étrangers. Les traditions culturelles demeurèrent largement intactes jusqu'aux années 1960 et 1970. Le principal groupe ethnique, et le plus connu en Nouvelle-Guinée, est celui des Asmat. L'art Asmat est audacieusement exubérant dans ses

formes sculpturales et dans sa décoration — et, plus important, dans sa conceptualisation de la communication. Cet art se hisse ici au plus haut degré de génie imaginable et, à l'échelle de la composition, attire l'attention sur ce qui n'a pas son pareil. Hauts de plusieurs mètres, les totems des clans ou *bis* sont véritablement totémiques avec de multiples personnages qui se tiennent sur les têtes des hommes sculptés dessous. Tous arborent des projections phalliques ajourées qui déclarent la puissance inégalée de la communauté. Ils ont été réalisés pour les cérémonies de chasse aux têtes et, en tant que symboles, pour venger un mort. Les boucliers de guerre étaient décorés d'emblèmes claniques qui proclamaient leur belligérance et, en même temps, la puissance sexuelle de leurs emblèmes protecteurs. Ils comportaient souvent des motifs d'animaux réputés pour leurs prouesses de chasseur. Les volutes sont exagérées tout comme le rendu sculptural est exagérément atténué. L'art en tant que concept de virilité féconde est exprimé avec une vitalité qui va droit au but.

La Cordillère centrale est cette chaîne de montagnes qui traverse toute la Nouvelle-Guinée d'est en ouest. Intimidante par son immensité et ses précipices tranchants comme un rasoir, elle renferme les plus hauts pics d'Océanie, nombre d'entre eux recouverts de glaciers qui datent de la dernière glaciation. On y trouve toute une série de vallées étroites et, de part sa géographie naturelle, c'est l'un des endroits les plus fertiles de la planète. L'homme y a toujours vécu depuis plus de 10 000 ans, développant peu à peu un complexe système d'agriculture qui, aujourd'hui encore, semble remarquable. Tandis que l'utopie régnait dans les jardins, l'art reflétait une nature intensément belliqueuse qui était représentée avec une intention directe comme nulle part ailleurs sur l'île. Le principal médium artistique était les boucliers de guerre décorés. Cet art était asservi par les besoins d'une défiance et d'une agression transmises. Les boucliers pouvaient être considérés comme l'incarnation des ancêtres qui protégeaient celui qui le portait des lances et des flèches de l'ennemi. Les motifs présents ne visaient pas uniquement à protéger spirituellement et ostensiblement, mais également à envoyer un message visuel clair à travers tout le terrain, d'un bout à l'autre d'une vallée ou d'un champ.

L'art de Nouvelle-Guinée. Il surprend. Il est abrupt. Il est exigeant, il repousse. Il repose sur des centaines de centaines de milliers de milliers d'années d'humanité collective et ne peut donc être ignoré. C'est une partie de notre être global. L'art de Nouvelle-Guinée interprète la condition humaine fondée sur les émotions et les instincts les plus profonds de l'homme. L'art a apporté le respect, l'honneur, le besoin de protection et la fertilité du sol et de l'utérus. Il a fait valoir les règles et les mœurs de la société. L'art a crié du haut des montagnes et fut présent aux moments les plus intimes de la naissance et de l'initiation. L'art a été aimé, et craint. L'art a reflété l'âme de l'homme.

Gope Spirit Board

Purari Delta, Papuan Gulf
Wood and pigments
Bought from Edgar Beer in 1946
by the Royal Museums of Art and History, Brussels
Acquired by exchange in 1979
133.5 cm
EO.1979.1.1204

Planche gope

Delta du Purari, golfe de Papouasie
Bois et pigments
Acheté à Edgar Beer en 1946
par les Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
Acquis par échange en 1979
133,5 cm
EO.1979.1.1204

These boards were repositories of spirits, *imunu*, and were kept with many other similar boards in the men's houses. They were part of shrines that were dedicated to a family's wealth and well-being. The symbols refer to clan emblems and the owners were aware of the prestige they reflected within the community.

Ces planches étaient le réceptacle d'esprits *imunu* que l'on conservait, avec bien d'autres planches similaires, dans les maisons des hommes. Elles faisaient partie de sanctuaires dédiés à la richesse et au bien-être d'une famille. Les symboles font référence aux emblèmes du clan et leurs propriétaires avaient conscience du prestige que cela leur conférait au sein de la communauté.



Ceremonial Belts

Elema people, Papuan Gulf

Tree bark and pigment

a. Collected in Orokolo before 1952

By exchange with the Museum voor Land en Volkenkunde, Rotterdam, inv. no. 32849

Donated by Emile Deletaille in 1973

15.6 cm

EO.1973.10.10

b. Collected in Orokolo by Beatrice Blackwood in 1937 for the Pitt-Rivers Museum, Oxford

By exchange with the Museum voor Land en Volkenkunde, Rotterdam, inv. no. 33501

Donated by Emile Deletaille in 1973

12.1 cm

EO.1973.10.11

Ceintures cérémonielles

Peuple Elema, golfe de Papouasie

Écorce d'arbre et pigment

a. Collectée à Orokolo avant 1952

Par échange avec le Museum voor Land and Volkenkunde, Rotterdam, n° inv. 32849

Offert par Emile Deletaille en 1973

15,6 cm

EO.1973.10.10

b. Collectée à Orokolo par Beatrice Blackwood en 1937 pour le Pitt Rivers Museum, Oxford

Par échange avec le Museum voor Land and Volkenkunde, Rotterdam, n° inv. 33501

Offert par Emile Deletaille en 1973

12,1 cm

EO.1973.10.11

Bark belts were worn by male initiates as symbols of status as well as articles of protection. Often decorated with clan symbols, these two examples emphasise the wearer's navel. The navel was the portal through which spiritual travel and communication took place.

Les ceintures d'écorce étaient portées par des initiés mâles en tant que symbole de statut et objet de protection. Elles sont souvent décorées de symboles du clan. Ces deux exemples mettent l'accent sur le nombril de celui qui l'arbore. Le nombril était la porte d'entrée par laquelle le voyage spirituel et la communication survenaient.



Magic Charms

Papuan Gulf

a. Acquired in 1964

Dwarf coconut, fibre and magical substances

12.3 cm

EO.1964.48.58

b. Acquired from L. Bouckxou, 1978

Dwarf coconut, lime pigments and magical substances

11.5 cm

EO.1978.1.1

Charmes magiques

Golfe de Papouasie

a. Acquis en 1964

Noix de coco naine, fibres et substances magiques

12,3 cm

EO.1964.48.58

b. Acquis de L. Bouckxou, 1978

Noix de coco naine, pigments de chaux et substances magiques

11,5 cm

EO.1978.1.1

Marupai, are personal charms charged with magical functions that facilitate hunting, both protecting against and promoting acts of sorcery, aiding in warfare, and as mediums of spirit world communication. They are considered living entities and as such are fed magical substances, including bits of human beings.

Les *marupai* sont des charmes personnels chargés de fonctions magiques qui facilitent la chasse, à la fois en protégeant d'actes de sorcellerie et en les promouvant, ils aident au combat et font office de médium de communication avec le monde des esprits. Ils sont considérés comme des entités vivantes et, en tant que tels, sont nourris de substances magiques incluant des morceaux d'êtres humains.



Archer's Shield

Elema people, Papuan Gulf
Wood and pigments
Bought from Toussaint in 1949
by the Royal Museums of Art and History, Brussels
Acquired by exchange in 1979
90 cm
EO.1979.1.1205

Bouclier d'archer

Peuple Elema, golfe de Papouasie
Bois et pigments
Acheté à Toussaint en 1949
par les Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
Acquis par échange en 1979
90 cm
EO.1979.1.1205

Shields with the upper middle portion cut out are used to protect archers. Like the gope spirit boards, the personal clan emblem carved on the front was there to protect the warrior from malign spirits. The large round eyes are a notable feature of Papuan Gulf carvings, which are often painted red. Bloodshot eyes are the sign of a great warrior or sorcerer.

Les boucliers auxquels manque le milieu de la partie supérieure servaient à protéger les archers. À l'instar des planches gope réceptacles d'esprits, l'emblème personnel du clan sculpté sur l'avant visait à protéger le guerrier des esprits malins. Les grands yeux ronds, souvent peints en rouge, sont une caractéristique notable des sculptures du golfe de Papouasie. Des yeux injectés de sang sont le signe d'un grand guerrier ou d'un sorcier.



Mock Trophy Head

Western Papuan Gulf area
Wood
Donated by M. Vaes in 1979
17.8 cm
EO.1979.29.3

Tête de trophée factice

Région du golfe de Papouasie occidentale
Bois
Offert par M. Vaes en 1979
17,8 cm
EO.1979.29.3

Mock trophy heads were used in initiation ceremonies along the western Papuan Gulf. In one ceremony, a senior man dressed as a ghost entered the initiates' enclosure swinging a mock head as a way of frightening the youths. If not enough headhunted skulls were available for initiation rites, wooden ones could be substituted.

Les têtes de trophée factices étaient utilisées lors de cérémonies d'initiation dans le golfe de Papouasie occidentale. Lors d'une cérémonie, un homme âgé déguisé en fantôme pénétrait dans l'enclos des initiés en faisant osciller une tête factice pour effrayer les jeunes. Si l'on ne disposait pas de suffisamment de crânes de têtes pour les rites d'initiation, on les remplaçait par des têtes en bois.



Comb

Kiwai Island, Fly River Delta
Wood, sealing wax and pigments
Bought from Gustave (Guillaume) De Hondt in 1941
by the Royal Museums of Art and History, Brussels
Acquired by exchange in 1979
39.8 cm
EO.1979.1.1198

Peigne

Île Kiwai, delta du fleuve Fly
Bois, cire à cacheter et pigments
Acheté à Gustave (Guillaume) De Hondt en 1941
par les Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
Acquis par échange en 1979
39,8 cm
EO.1979.1.1198

Large combs were made as frequently as hair ornaments, as they were utilitarian objects. The wood slivers placed into the numerous holes in the ears of this example represent the ear-piercing style of men from the Fly River area. The blue colouration is from a type of imported laundry soap called Reckitt's Blue, which was introduced in New Guinea in the late 19th century.

Les grands peignes servaient autant d'objet utilitaire que de parure pour cheveux. Les éclats de bois placés dans les nombreux trous des oreilles de cet exemple sont typiques du style de perçage des oreilles des hommes de l'aire du fleuve Fly. La coloration bleue provient d'un type de savon pour lessive importé, appelé Reckitt's Blue, qui fut introduit en Nouvelle-Guinée à la fin du XIX^e siècle.



War Shield

Cloudy Bay, Central Province
Wood, fibre, rattan and pigments
Acquired in 1964
91.2 cm
EO.1964.48.126

Bouclier de guerre

Baie Cloudy, province centrale
Bois, fibres, rotin et pigments
Acquis en 1964
91,2 cm
EO.1964.48.126

Painted hourglass-shaped war shields are extraordinarily rare, with only eight or nine examples extant. They were all collected very early, as this region near the capital district of Port Moresby was one of the first to have warfare banned. While thin, the fibre binding would have given extra strength to the wood, making the shield strong enough to sustain a blow from a spear.

Les boucliers de guerre en forme de sablier peints étaient extraordinairement rares. On n'en connaît que huit ou neuf. Ils ont tous été collectés très tôt, car cette région près du district de la capitale de Port Moresby fut l'une des premières à posséder des unités de combat. Bien que fines, les ligatures en fibres renforçaient le bois, ce qui rendait le bouclier suffisamment solide pour résister à un coup de lance.



War Shield

Cloudy Bay, Central Province
Wood, red parrot feathers, fibre, rattan and pigments
Acquired by exchange in 1979
from the Royal Museums of Art and History, Brussels
82.2 cm
EO.1979.1.1233

Bouclier de guerre

Baie Cloudy, province centrale
Bois, plumes de perroquet rouges, fibres, rotin et pigments
Acquis par échange en 1979
aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
82,2 cm
EO.1979.1.1233

Lightweight decorated shields were used in dance as well as in conflicts. They were manoeuvrable as well as strong enough to protect from arrows. The handles were made from bent rattan, which was inserted into the shield before the fibre plaiting was woven over the shield's body.

Les boucliers légers décorés servaient aussi bien pour les danses que les conflits. Ils étaient maniables et suffisamment résistants pour protéger des flèches. Les poignées sont en rotin courbé que l'on insérait dans le bouclier avant que la natte en fibres soit tissée par-dessus le corps du bouclier.



Chest and Mouth Ornament

Central Province

Wood, abrus seeds, boar's tusks, Job's tears, shell disks,
glass trade beads, feathers, gum matrix, fibre and pigments

Julius Konietzko Collection, Hamburg

Acquired from Loed Van Bussel in 1979

25.7 cm

EO.1979.24.29

Ornement de poitrine et de bouche

Province centrale

Bois, graines d'abrus, défenses de sanglier, larmes-de-Job, disques de coquillage,
perles de verre commerciales, plumes, matrice de gomme, fibres et pigments

Collection Julius Konietzko, Hambourg

Acquis de Loed Van Bussel en 1979

25,7 cm

EO.1979.24.29



Warriors living near the Port Moresby area would wear these ornaments around their necks, though when dancing or going into battle they would clench them between their teeth. The seeds would rattle in accompaniment to the dance music.

Les guerriers qui vivaient près de la région de Port Moresby portaient ces ornements autour du cou, mais lorsqu'ils dansaient ou combattaient, ils les serraient entre leurs dents. Le bruit des graines qui s'entrechoquaient accompagnait la musique de la danse.

Widow's Mourning Hat and Waistcoat

Collingwood Bay, Oro Province

Nuts, Job's tears, feathers, seeds, bark cloth and fibre

Acquired from Jean-Jacques Van Mol in 1973

45 cm

EO.1973.59.23

Gilet et chapeau de deuil de veuve

Baie de Collingwood, province d'Oro

Noix, larmes-de-Job, plumes, graines, tissu d'écorce et fibres

Acquis de Jean-Jacques Van Mol en 1973

45 cm

EO.1973.59.23

Widows throughout New Guinea spent a lengthy period of time in seclusion before reappearing in public. This costume would have been worn after emerging and the mourner's face and arms would have been painted white.

Dans toute la Nouvelle-Guinée, les veuves passaient une longue période en isolement avant de réapparaître en public. Ce costume était porté lorsque la femme qui portait le deuil se montrait à nouveau, son visage et ses bras étant peints en blanc.



Lime Spatula

Massim area

Wood and lime pigment

Bought from Edgar Beer in 1949

by the Royal Museums of Art and History, Brussels

Acquired by exchange in 1979

55.8 cm

EO.1979.1.1222

Spatule à chaux

Région Massim

Bois et pigment de chaux

Acheté à Edgar Beer en 1949

par les Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

Acquis par échange en 1979

55,8 cm

EO.1979.1.1222

Spatulas for mixing lime and betel nut were ubiquitous in the Massim region and, while all conformed to a basic utilitarian shape — narrow blade attached to a handle — the styles of decoration were infinite. This quite long example, by the Master of the Decorated Chin, has several design components incorporating two areas of scrolled decorations surmounted by opposing seated figures, both with a janus bird finial.

Les spatules pour mélanger la chaux et la noix de bétel étaient omniprésentes dans la région Massim et si toutes se conformaient à une forme utilitaire basique — une lame fine fixée à une poignée — le style de la décoration était infini. Cet exemple très long, réalisé par le maître au menton décoré, comporte plusieurs motifs compartimentés qui intègrent deux zones de décorations en volute surmontées de deux figures assises dos à dos, chacune arborant un fleuron avec un oiseau Janus.



Lime Spatula

Massim area
Wood and lime pigment
Donated by R. Heughebaert in 1979
50.2 cm
EO.1979.26.1

Spatule à chaux

Région Massim
Bois et pigment de chaux
Offert par R. Heugebaert en 1979
50,2 cm
EO.1979.26.1

Lime spatulas are some of the most inventive objects in New Guinea, as the variations on the basic theme are limitless. This example has numerous sculptural elements incorporated in the handle, including a bird emanating from the mouth of a stylised crocodile, which is carrying a dugout canoe on its back. The scrollwork on this spatula is subdued in comparison to others, which allows the sculptural inventiveness to be more easily appreciated.

Les spatules à chaux font partie des objets les plus inventifs de Nouvelle-Guinée, la variation sur le thème basique étant infinie. Cet exemple comporte de nombreux éléments sculptés incorporés dans la poignée, dont un oiseau qui sort de la bouche d'un crocodile stylisé en train d'emporter une pirogue sur son dos. Les volutes sur cette spatule sont effacées comparé à d'autres, ce qui permet de mieux apprécier l'inventivité sculpturale.



Headrest

Tami Islands, Huon Gulf
Wood
Collected by Lajos Bíró between 1896 and 1901
Museum of Ethnography, Budapest, inv. no. 37742
Donated by Emile Deletaille in 1980
14.6 cm
EO.1980.13.5

Appui-tête

Îles Tami, golfe Huon
Bois
Collecté par Lajos Bíró entre 1896 et 1901
Musée d'ethnographie, Budapest, n° inv. 37742
Offert par Emile Deletaille en 1980
14,6 cm
EO.1980.13.5

Headrests from the Tami Islands can be divided into four types, of which the most interesting group is represented by double figures. This headrest is special in that one of the figures is carrying a container most probably representing a betel nut mortar. *Afzelia biyuga* was a favourite wood from which to make headrests as well as dance drums and servings bowls.

Les appuis-tête des îles Tami peuvent être divisés en quatre types dont le groupe le plus intéressant est représenté par des doubles figurines. Cet appui-tête est spécial dans le sens où l'une des figurines porte un récipient, très probablement un mortier à noix de bétel. L'*Afzelia Biyuga* était un bois de prédilection pour réaliser des appuis-tête ainsi que des tambours de danse et des plats.



Green Banana Peeler

Markham Valley, Huon Peninsula
Cassowary bone, shells and fibre
Bought from Edgar Beer in 1949
by the Royal Museums of Art and History, Brussels
Acquired by exchange in 1979
18.5 cm
EO.1979.1.1309

Éplucheur de banane verte

Vallée de Markham, péninsule Huon
Os de casoar, coquillages et fibres
Acheté à Edgar Beer en 1949
par les Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
Acquis par échange en 1979
18,5 cm
EO.1979.1.1309

The leg bones of the large, flightless cassowary birds were used for daggers and utensils such as this banana peeler. The creature portrayed is a flying fox, and the two sets of opposing circles probably represent boar's tusks. Banana plantains were a dietary staple in this region, and the peeler was necessary to remove the sticky skins.

Les os des pattes des grands casoars servaient de poignards et d'ustensiles comme cet éplucheur de banane. La créature représentée est une roussette et les deux séries de cercles, de part et d'autre de la tête, représentent probablement des défenses de sanglier. La banane plantain était un aliment de base de cette région et un éplucheur était nécessaire pour retirer la peau très adhérente.



Ceremonial Scoop

Gingala Islands, Huon Gulf, Tami Islands style
Wood
Collected by Lajos Bíró between 1896 and 1901
Museum of Ethnography, Budapest, inv. no. 63.886
Donated by R. Heughebaert in 1979
86.6 cm
EO.1979.26.5

Louche cérémonielle

Îles Gingala, golfe Huon, style des îles Tami
Bois
Collecté par Lajos Bíró entre 1896 et 1901
Musée d'ethnographie, Budapest, n° inv. 63.886
Offert par R. Heughebaert en 1979
86,6 cm
EO.1979.26.5

Large scoops made from single pieces of wood were valuable trade objects made by the Tami Islanders. Figural ornamented examples such as this one were brought out and used for special occasions only. They were used for serving a porridge made from a mixture of coconuts and taro.

De grandes louches réalisées à partir d'un seul morceau de bois constituaient de précieux objets de commerce fabriqués par les habitants des îles Tami. Les exemples figuratifs décorés comme celui-ci étaient prisés. Ils ne servaient que pour des occasions spéciales pour servir une bouillie à base d'un mélange de noix de coco et de taro.



Ceremonial Hats

Lae-Womba, Markham Valley, Huon Peninsula

Bark cloth, leaves, fibre, feathers and pigments

Acquired from M. Boey in 1972

a. 17.5 cm

b. 15 cm

c. 18.6 cm

EO.1972.22.5, EO.1972.22.6 and EO.1972.22.4

Chapeaux cérémoniels

Lae-Womba, vallée Markham, péninsule Huon

Tissu d'écorce, feuilles, fibres, plumes et pigments

Acquis de M. Boey en 1972

a. 17,5 cm

b. 15 cm

c. 18,6 cm

EO.1972.22.5, EO.1972.22.6 and EO.1972.22.4

Worn by warriors, these hats were made from bark cloth that was chewed and beaten and then formed from several layers of the fibre. The designs suggest the number of slain enemies, and the ornamentation includes many exotic feathers.

Portés par les guerriers, ces chapeaux étaient fabriqués avec du tissu d'écorce qui avait été mâchée et frappée avant sa mise en forme à partir de plusieurs couches de fibres. Les motifs indiquent le nombre d'ennemis tués et l'ornementation comporte de nombreuses plumes exotiques.



Suspension Hook

Tami Islands, Huon Gulf
Wood
Collected by Lajos Bíró between 1896 and 1901
Museum of Ethnography, Budapest, inv. no. 37784
Acquired from Emile Deletaille in 1974
45.7 cm
EO.1974.35.1

Crochet de suspension

Îles Tami, golfe Huon
Bois
Collecté par Lajos Bíró entre 1896 et 1901
Musée d'ethnographie, Budapest, n° inv. 37784
Acquis d'Emile Deletaille en 1974
45,7 cm
EO.1974.35.1

Carved hooks served a practical as well as a spiritual function, as net bags, fishing nets and other semi-perishable goods were hung on the prongs to protect them from rats. The figure here is wearing a mask, which is typical of the Tami style.

Les crochets de suspension possédaient une fonction autant pratique que spirituelle, car les sacs en filet, les filets de pêche et les autres biens semi-périssables étaient suspendus pour être protégés des rats. Cette figure porte un masque typique du style Tami.



Pectoral Ornament

North Coast area

Boar's tusks, nassa shells, abrus seeds, wood, copal and fibre

Bought from Herbert Rieser, London, in May 1965 by Huguette Van Geluwe

Donated in August 1965

25.6 cm

EO.1965.49.1

Ornement pectoral

Région de la côte nord

Défenses de sanglier, coquillages nassa, graines d'abrus, bois, copal et fibres

Acheté à Herbert Rieser, Londres, en mai 1965 par Huguette Van Geluwe

Offert en août 1965

25,6 cm

EO.1965.49.1



Elaborate breast ornaments were made and exchanged all along the north coast of New Guinea. Boar's tusks were prestige objects and a sign of wealth and status. They were used on ceremonial occasions such as communal dances.

Des parures élaborées pour le torse étaient réalisées et échangées tout le long de la côte nord de Nouvelle-Guinée. Les défenses de sanglier étaient des objets de prestige et un signe de richesse et de statut social. Ce type de parure était utilisé lors de cérémonies comme des danses collectives.

Headrest

North Coastal Sepik river area
Wood, bamboo, rattan and lime pigments
Acquired in 1964
15.3 cm
EO.1964.48.125

Appui-tête

Région de la côte nord du Sépik
Bois, bambou, rotin et pigments de chaux
Acquis en 1964
15,3 cm
EO.1964.48.125

Neckrests from the region around Aitape are highly attenuated. The terminals are carved as crocodile heads, adding to the zoomorphic form of the piece. Crocodiles are powerful clan emblems, protecting the user from malign spirits during the time of repose.

Les appuis-tête de la région autour d'Aitape sont tout en finesse. Les extrémités sont sculptées, des têtes de crocodile accentuant la forme zoomorphe de la pièce. Les crocodiles sont de puissants emblèmes de clan qui protègent son utilisateur des esprits malins durant le repos.



Headrest

Coastal Sepik/Ramu river area
Wood, bamboo, rattan and fibre
Donated by the Friends of the Museum Association
with the help of Jan Dierickx in 1967
49.7 cm
EO.1967.47.1

Appui-tête

Région du Sépik côtier/Ramu
Bois, bambou, rotin et fibre
Offert par l'association des Amis du Musée
avec l'aide de Jan Dierickx en 1967
49,7 cm
EO.1967.47.1

New Guinea art exhibits many juxtapositions of conjoined zoomorphic and anthropomorphic forms. This example has the heads of crocodiles attached to the mouth of the two opposing small masks. The crocodiles delineate clan totems.

L'art de Nouvelle-Guinée présente de nombreuses juxtapositions de formes zoomorphes et anthropomorphes conjointes. Cet exemple a des têtes de crocodiles reliées à la bouche de deux petits masques opposés. Les crocodiles correspondent à des totems de clan.



Dance Mask

Wogeo Island, Coastal Sepik river area
Wood, fibre, baste, rattan, human hair and pigments
Acquired by exchange before 1970
37.5 cm
EO.1970.89.1

Masque de danse

Île Wogeo, région du Sépik côtier
Bois, fibres, fibres de liber, rotin, cheveux humains et pigments
Acquis par échange avant 1970
37,5 cm
EO.1970.89.1

Masks like these from the Wogeo people represent a type of spirit called "Lewa", which was called upon to enforce the directions of the local headmen. They were danced during periods of prohibition against the growing and harvesting of crops. It was held by the dancer in his mouth by means of the wood bite-piece attached at the back.

Les masques comme ceux du peuple Wogeo représentent un type d'esprit appelé «Lewa» à qui l'on demandait de faire valoir la détermination d'un chef de tribu local. On les portait lors de danses, pendant les périodes d'interdits qui concernaient la croissance des cultures et leur récolte. Le danseur le tenait dans sa bouche grâce à un morceau de bois, qu'il serrait entre ses dents, attaché à l'arrière.



Ancestor Figure

Coastal Sepik river area
Wood, nassa shells, rattan, bamboo, glass trade beads, porcelain trade rings,
human hair, bark cloth, animal skin, feathers and nautilus shell
Loed Van Bussel Collection, Amsterdam
Acquired in 1972 from Jan Dierickx
45 cm
EO.1972.11.1

Figure d'ancêtre

Région du Sépik côtier
Bois, coquillages nassa, rotin, bambou, perles de verre commerciales,
anneaux de monnaie de porcelaine, cheveux, tissu d'écorce,
peau animale, plumes et coquillage nautilus
Collection Loed Van Bussel, Amsterdam
Acquis de Jan Dierickx en 1972
45 cm
EO.1972.11.1

Coastal Sepik river statuary often portrays the conical head ornaments prevalent in the region. This example is particularly well embellished, with an array of valuable shell and trade goods attached to the coif and body. This abundance signifies the importance of the relationship between the community and the ancestor.

Les statues du Sépik côtier arborent souvent des ornements de tête coniques très répandus dans la région. Cet exemple est particulièrement esthétique avec ses atours de coquillages de valeur et les articles de commerce fixés à la coiffe et au corps. Cette opulence illustre l'importance de la relation entre la communauté et l'ancêtre.



Hair Ornament

North Coastal Sepik river area
Nassa shells, conus shell, wood, fibre and pigments
Acquired from Jef Vanderstraete in 1983
18.5 cm
EO.1983.33.2

Parure de cheveux

Région de la côte nord du Sépik
Coquillages nassa, coquillage conus, bois et pigments
Acquis de Jef Vanderstraete en 1983
18,5 cm
EO.1983.33.2

These cylindrical ornaments were worn by young men as a fashion accessory. They shaved their heads except for a long tuft of hair, which was pulled through the cylinder and tied in a knot. Much statuary of the region also features this type of hair ornament.

Ces ornements cylindriques étaient portés par de jeunes hommes en tant qu'accessoire de parure. Ceux-ci se rasaient la tête, ne laissant qu'une longue touffe de cheveux qu'ils inséraient dans le cylindre et attachaient avec un nœud. De nombreuses statues de la région arborent également ce type d'ornement pour les cheveux.



Dance Mask

Singarín Village, Lower Sepik river area

Wood and pigments

Acquired by exchange in 1979

from the Royal Museums of Art and History, Brussels

52.7 cm

EO.1979.1.1300

Masque de danse

Village Singarin, région du Bas-Sépik

Bois et pigments

Acquis par échange en 1979

aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

52,7 cm

EO.1979.1.1300

Enormous superstructures made from feathers and leaves measuring several metres tall and wide surmounted these types of masks. Several months were spent in preparing them in a sacred enclosure viewed only by initiates. When ritually destroyed at the end of the ceremony, at the moment the spirits departed the masks, the feathers were carefully removed and stored for future use.

D'immenses structures en plumes et en feuilles mesurant plusieurs mètres, en hauteur et en largeur, surmontaient ce type de masques. Il fallait consacrer plusieurs mois pour les préparer dans un enclos sacré réservé aux initiés. Lorsque ce type de masque était rituellement détruit à la fin de la cérémonie, les esprits s'en échappaient. Les plumes étaient retirées avec le plus grand soin et conservées pour une utilisation ultérieure.



Dance Mask

Coastal Sepik/Ramu river area
Wood and pigments
Bought from Gustave (Guillaume) De Hondt in 1943
by the Royal Museums of Art and History, Brussels
Acquired by exchange in 1979
39 cm
EO.1979.1.1295

Masque de danse

Région du Sépik côtier/Ramu
Bois et pigments
Acheté à Gustave (Guillaume) De hondt en 1943
par les Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
Acquis par échange en 1979
39 cm
EO.1979.1.1295

Relating to a small number of masks collected on Watam village, they are as a group amongst the most visually powerful of Sepik river masks. This example has an exceptionally broad nose and brow contributing to its brooding energy. Like other masks, it embodies ancestral spirits.

Ce type de masque fait partie du petit nombre collecté dans le village Watam. Il appartient à un groupe de masques du fleuve Sépik dont la puissance visuelle est particulièrement forte. Cet exemple possède un nez exceptionnellement étroit et des sourcils remarquables qui contribuent à donner une impression troublante d'énergie. Comme les autres masques, il incarne des esprits d'ancêtres.



Figure

Kopar people, Lower Sepik river area
Wood and pigments
Donated by the Baroness de Béthune-Wienholt
to the Royal Museums of Art and History, Brussels
Acquired by exchange in 1979
30 cm
EO.1979.1.1304

Figurine

Peuple Kopar, région du Bas-Sépik
Bois et pigments
Offerte par la baronne de Béthune-Wienholt
aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
Acquise par échange en 1979
30 cm
EO.1979.1.1304

Openwork figures clasping extended proboscises were tied to a structure and worn on a dancer's back or were tied to handheld dance wands. Their significance is unclear, but often there is a head of a transformed crocodile/boar at the base of the object, signifying clan totems.

Les figurines en fermetoir ajouré avec un long appendice étaient attachées à une structure et portées sur le dos d'un danseur ou fixées à un bâton de danse. Leur signification n'est pas claire, mais on y trouve souvent une tête de crocodile/sanglier transformée à la base de l'objet pour signifier un totem de clan.



Pectoral Mask

Lower Sepik river area
Wood, human hair, fibre, rattan and pigments
Donated by Henri Lavachery in 1932
to the Royal Museums of Art and History, Brussels
Acquired by exchange in 1979
21.2 cm
EO.1979.1.1297

Masque pectoral

Région du Bas-Sépik
Bois, cheveux, fibres, rotin et pigments
Offert par Henri Lavachery en 1932
aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
Acquis par échange en 1979
21,2 cm
EO.1979.1.1297

While miniature masks and figures were protective forces, embodying the ancestral spirits, they were utilised in ways different from the larger versions. Reflecting the personal, rather than the community, they were often attached to net bags and other personal objects or worn directly as beard or hair ornaments. This small mask would have been worn as a chest pectoral and with the addition of the human hair, would be highly charged.

Si les masques miniatures et les figures humaines étaient des forces protectrices qui incarnaient les esprits des ancêtres, ils étaient utilisés différemment de leurs versions plus grandes. Reflétant la personne plutôt que la communauté, ils étaient souvent fixés à des sacs en filet et autres objets personnels ou portés directement en tant que barbe ou parure de cheveux. Ce petit masque fut arboré en pectoral et, avec l'ajout des cheveux humains, il était chargé d'une grande puissance.



Ceremonial Flute Stopper

Biwat people, Yuat River, Lower Sepik river area
Wood and pigments

Donated in 1931 by the Baroness de Béthune-Wienholt
to the Royal Museums of Art and History, Brussels,
in memory of her husband, Baron Felix de Béthune

Acquired by exchange in 1979

41.3 cm

EO.1979.1.1303

Bouchon de flûte cérémonielle

Peuple Biwat, rivière Yuat, région du Bas-Sépik
Bois et pigments

Offert par la baronne de Béthune-Wienholt en 1931
aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles,
en mémoire de son mari le baron Félix de Béthune

Acquis par échange en 1979

41,3 cm

EO.1979.1.1303

Biwat carving is extraordinarily powerful in its portrayal of the human form and its intent to protect. These sculptures were made to be inserted into the sacred bamboo flutes while the flutes were being stored. The sounds of these flutes were the actual voices of the spirits, and their magic needed to be controlled. This example has been painted in the style of initiate face painting that is found at the junction of the Yuat and Sepik rivers.

La sculpture Biwat est extraordinairement puissante dans sa représentation de la forme humaine et sa volonté de protéger. Ces sculptures étaient créées pour obturer le bec des flûtes de bambou sacrées lorsque celles-ci étaient conservées. Leur son était la voix réelle des esprits et leur magie devait être contenue. Cet exemple a été peint dans le style de la peinture de visage d'initié que l'on trouve à la jonction de la rivière Yuat et du fleuve Sepik.



Headrest

Lower Sepik river area
Wood, pigments, fibre and shell beads
Bought from Marcel Dumoulin in 1948
by the Royal Museums of Art and History, Brussels
Acquired in 1979 by exchange
17.5 cm
EO.1979.1.1314

Appui-tête

Région du Bas-Sépik
Bois, pigments, fibres et perles de coquillage
Acheté à Marcel Dumoulin en 1948
par les Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
Acquis par échange en 1979
17,5 cm
EO.1979.1.1314

Ancestral figural carving permeated the life of Sepik river inhabitants. Here four ancestors are supporting the rest and protecting the owner from dangerous nocturnal spirits.

La sculpture figurative d'ancêtres est omniprésente dans la vie des habitants du fleuve Sépik. Ici, quatre ancêtres sont propices au repos, protégeant son propriétaire des dangereux esprits nocturnes.



Ancestor Figure

Lower Sepik river area
Wood, fibre and pigments
Donated by Henri Lavachery
to the Royal Museums of Art and History, Brussels
Acquired by exchange in 1979
29 cm
EO.1979.1.1305

Figurine d'ancêtre

Région du Bas-Sépik
Bois, fibres et pigments
Offerte par Henri Lavachery
aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
Acquise par échange en 1979
29 cm
EO.1979.1.1305

Small figural carvings were the personal charms of men and represented clan ancestors. Amongst their many functions, they were invoked for rites of initiation, to assure a good hunt and to ensure male potency.

Ces sculptures de figurine d'ancêtre étaient des charmes que seuls les hommes détenaient. Ils représentaient les ancêtres du clan. Parmi leurs multiples fonctions, ils étaient entre autres invoqués pour des rites d'initiation, pour garantir le succès d'une chasse et une puissance virile.



Cult Object

Yuat or Keram rivers, Lower Sepik river area
Wood, cowries and pigments
Acquired from S. Lanari in 1982
30 cm
EO.1981.38.2

Objet de culte

Rivière Yuat ou Keram, région du Bas-Sépik
Bois, coquillages porcelaine et pigments
Acquis de S. Lanari en 1982
30 cm
EO.1981.38.2

While material culture from New Guinea has been extensively studied since the end of the 19th century, many object types have yet to be adequately explained. There are a few of these head-shaped objects, though nothing is known as to their exact function or purpose. They are known amongst the latmul people, and in the Karawari area, they are placed in the beams of the men's houses and are called the "Mother" of the men's house.

Si la culture matérielle de Nouvelle-Guinée a été étudiée en profondeur depuis la fin du XIX^e siècle, de nombreux types d'objets doivent encore être convenablement interprétés. Il n'existe qu'un petit nombre de ces objets en forme de tête et l'on ignore tout de leur fonction exacte ou de leur raison d'être. Ils sont connus chez le peuple latmul et, dans l'aire Karawari, ils sont placés sur les poutres des maisons des hommes et sont appelés la « Mère » de leur maison des hommes.



Ceremonial Lime Container

latmul people, Middle Sepik river area
Wood, bamboo, fibre and pigments
Donated by the Baroness de Béthune-Wienholt
to the Royal Museums of Art and History, Brussels
Acquired by exchange in 1979
63.4 cm
EO.1979.1.1308

Réceptient à chaux cérémoniel

Peuple latmul, région du Moyen-Sépik
Bois, bambou, fibres et pigments
Offert par la baronne de Béthune-Wienholt
aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
Acquis par échange en 1979
63,4 cm
EO.1979.1.1308

Decorated lime containers were important personal possessions of high-ranking men. They were heirloom objects and were passed on to family members. latmul art often incorporates multiple zoomorphic images of which the crocodile/bird juxtapositioning is most common. Here the bird is either a cockatoo or a parrot.

Les réceptients à chaux décorés étaient des possessions personnelles importantes d'hommes de haut rang. Il s'agissait d'objets transmis par héritage aux membres de la famille. L'art latmul comportait souvent de multiples images zoomorphes, la juxtaposition d'un crocodile et d'un oiseau étant la plus fréquente. Ici, l'oiseau est un cacatoès ou un perroquet.



Hair Ornament

latmul people, Middle Sepik river area
Nassa and cowrie shells and fibre
Bought from H. M. Lissauer, Sydney, in 1962
Acquired by exchange in 1979
from the Royal Museums of Art and History, Brussels
81 cm
EO.1979.1.1487

Parure de cheveux

Peuple latmul, région du Moyen-Sépik
Coquillages nassa et porcelaine, et fibres
Acheté à H. M. Lissauer, Sydney, en 1962
Acquis par échange en 1979
des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
81 cm
EO.1979.1.1487

Crocodiles were the most feared animals that inhabited the waterways of New Guinea. Noted for their stealth and explosive strength, they were adopted as important clan symbols. This headdress, worn by a bride on entering her husband's house for the first time, is presented as a crocodile with the head hanging down the back.

Les crocodiles étaient les animaux les plus redoutés parmi ceux qui peuplaient les voies navigables de Nouvelle-Guinée. Réputés pour leur rapidité et leur force explosive, ils étaient considérés comme un important symbole de clan. Portée par une mariée la première fois où elle pénétrait dans la demeure de son mari, cette parure de cheveux représente un crocodile dont la tête repose sur le dos de la femme.



Small Mask

Middle Sepik river area

Fibre, leather, cassowary feathers, clay, rattan and pigments

Bought from Edgar Beer in 1951

by the Royal Museums of Art and History, Brussels

Acquired by exchange in 1979

18.2 cm

EO.1979.1.1298

Petit masque

Région du Moyen-Sépik

Fibres, cuir, plumes de casoar, argile, rotin et pigments

Acheté à Edgar Beer en 1951

par les Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

Acquis par échange en 1979

18,2 cm

EO.1979.1.1298



Charms and magic objects took many forms, which were oftentimes combined. This mask functioned as an amulet as well as a hair ornament. Fibre art in the Middle Sepik river area achieved levels of refinement and workmanship that matched in quality the more ubiquitous wood carvings.

Les charmes et les objets magiques prenaient toutes sortes de formes qui étaient souvent combinées. Ce masque faisait office d'amulette ainsi que de parure de cheveux. Dans l'aire du Moyen-Sépik, l'art utilisant des fibres a atteint un niveau de raffinement et de perfection, qui égalait en qualité les sculptures en bois les plus abouties.

War Shield

Middle Sepik river area
Wood and pigments
Acquired by exchange before 1970
131.5 cm
EO.1970.89.65

Bouclier de guerre

Région du Moyen-Sépik
Bois et pigments
Acquis par échange avant 1970
131,5 cm
EO.1970.89.65

War shields were the ultimate emblem of power in New Guinea society. Often decorated with clan or ancestor emblems, they defended the warriors not only from actual harm, but from spiritual harm as well. This example has been painted many times and has an ancient patina more associated with ancestral statues.

Les boucliers de guerre étaient le principal symbole de pouvoir dans la société de Nouvelle-Guinée. Souvent décorés d'emblèmes de clan ou d'ancêtres, ils défendaient les guerriers d'un mal physique tout autant que spirituel. Cet exemple a été peint de nombreuses fois et possède une vieille patine que l'on associe plus volontiers à des statues d'ancêtres.



Ceremonial Scoop

Middle Sepik river area
Coconut shell and lime pigment
Bought from Edgar Beer in 1949
by the Royal Museums of Art and History, Brussels
Acquired by exchange in 1979
12 cm
EO.1979.1.1216

Louche cérémonielle

Région du Moyen-Sépik
Coque de noix de coco et pigment de chaux
Acheté à Edgar Beer en 1949
par les Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
Acquis par échange en 1979
12 cm
EO.1979.1.1216

This delicate scoop has the head of a fish carved as the handle. It may represent a catfish or a sawfish, but in any case, the imagery would no doubt be a clan symbol.

Cette louche délicate a pour poignée la tête d'un poisson sculpté qui représente peut-être un poisson-chat ou un poisson-scie. Dans tous les cas, il s'agit d'un symbole de clan.



Pigment Dish

Middle Sepik river area
Wood and lime pigment
Acquired from Jean-Jacques Van Mol in 1978
23.5 cm
EO.1978.17.3

Plat à pigment

Région du Moyen-Sépik
Bois et pigment de chaux
Acquis de Jean-Jacques Van Mol en 1978
23,5 cm
EO.1978.17.3

Dishes for the application of ceremonial body paints are often embellished with the heads of crocodiles, birds and, as in this case, stylised human heads. They represent powerful totemic images that would protect the sacredness of the pigments and the wearer. The janus heads were crafted as handles.

Les plats utilisés pour appliquer sur le corps des peintures cérémonielles sont souvent embellis avec des têtes de crocodiles, des oiseaux et, dans le cas présent, des têtes humaines stylisées. Il s'agit toujours de puissantes images totémiques qui protégeaient le caractère sacré des pigments et de la personne qui les portait. Des têtes Janus faisaient office de poignées.



Ceremonial Flute Stopper

Iatmul people, Middle Sepik river area

Wood and pigments

Donated in 1931 by the Baroness de Béthune-Wienholt to the Royal Museums of Art and History, Brussels

Acquired by exchange in 1979

44 cm

EO.1979.1.1301

Bouchon de flûte cérémonielle

Peuple Iatmul, région du Moyen-Sépik

Bois et pigments

Offert par la baronne de Béthune-Wienholt en 1931

aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

Acquis par échange en 1979

44 cm

EO.1979.1.1301

The ornaments for sacred flutes were figural as well as zoomorphic. As they protected the flutes at rest, these ornaments would have been painted in the manner of the initiates. Much of Iatmul carving is decorated with concentric swirled patterning, reflecting their localised style of face painting.

Les ornements de flûtes sacrées étaient aussi bien figuratifs que zoomorphes. Assurant la protection des flûtes lorsqu'elles n'étaient pas utilisées, ils étaient peints à la manière des initiés. De nombreuses sculptures Iatmul sont décorées de motifs concentriques en volute qui reflètent le style local de la peinture de visage.



Dance Mask

Kararu region, latmul people, Middle Sepik river area
Wood, cowrie shells and pigments
Acquired in 1967 from Jan Dierickx
67.8 cm
EO.1967.15.1

Masque de danse

Région Kararu, peuple latmul, région du Moyen-Sépik
Bois, coquillages porcelaine et pigments
Acquis de Jan Dierickx en 1967
67,8 cm
EO.1967.15.1

This type of mask is called *Mwai*, and represents the spirits of mythical ancestors. The long extension beneath the nose could be a snake and, as is often the case with these masks, ends in a bird's head. They were danced in pairs, brother and sister, and the costumes were made of leaves and flowers.

Ce type de masque est appelé *mwai* et incarne les esprits des ancêtres mythiques. La longue extension sous le nez représente peut-être un serpent et, comme souvent, se termine par une tête d'oiseau. Ces masques de danse fonctionnaient en paire, le frère et la sœur, et les costumes étaient réalisés avec des feuilles et des fleurs.



War Shield

Lumi region, Torricelli Mountains
Wood, baste and rattan
Acquired from Harvey Menist in 1980
85.5 cm
EO.1979.43.4

Bouclier de guerre

Région de Lumi, monts Torricelli
Bois, fibres et rotin
Acquis de Harvey Menist en 1980
85,5 cm
EO.1979.43.4

These kidney-shaped shields were used by archers to protect them from arrows. While there is no particular signification for the design, it may well represent an ancestral spirit. The thick, dark patina comes from the smoke inside the house where the shields were stored.

Ces boucliers en forme de rein étaient utilisés par les archers pour se protéger des flèches. Si le motif ne possède aucune signification particulière, il représente peut-être l'esprit d'un ancêtre. La patine épaisse, foncée, résulte de la fumée à l'intérieur de la case lorsque le bouclier était conservé.



Hunting Charm

Alamblak people, Karawari River, Middle Sepik river area
Wood and pigments
Acquired by exchange before 1970
197 cm
EO.1970.89.5

Charme de chasse

Peuple Alamblak, rivière Karawari, région du Moyen-Sépik
Bois et pigments
Acquis par échange avant 1970
197 cm
EO.1970.89.5

In Yimar mythology, the *Yipwon*, were spirits who arose from wood chips left from the carving of the primordial slit drum. The *Yipwon*, were called upon for war and the hunt, and they were known as the "Children of the Sun". However, after murdering a relative of the sun, they fled inside the men's house, turning themselves into the skeletal-formed wood sculptures.

Dans la mythologie Yimar, les *yipwon* étaient des esprits qui avaient surgi de copeaux de bois résultant de la sculpture du tambour à fente primordial. Les *yipwon*, que l'on appelait les « enfants du Soleil », exigeaient la guerre et la chasse. S'ils avaient tué un parent du Soleil, ils s'enfuyaient dans la maison des hommes et se transformaient en sculptures en bois de forme squelettique.



Altar Figure

Ewa people, Karawari River, Middle Sepik river area
Wood and pigments
Acquired by exchange before 1970
117 cm
EO.1970.89.8

Figure d'autel

Peuple Ewa, rivière Karawari, région du Moyen-Sépik
Bois et pigments
Acquis par échange avant 1970
117 cm
EO.1970.89.8

Known as "Mother of the Tree Kangaroo", these sculptures were placed in the areas where the tree kangaroo, a favourite food, were known to live. The hunters would deposit offerings in the pouch, appeasing the soul of the mother, who would then attract the souls of the animals.

Connue en tant que «Mère du kangourou arboricole», ce type de sculpture était placé là où vivait cet animal, un de leurs aliments préférés. Les chasseurs déposaient des offrandes dans sa poche afin d'apaiser l'âme de la mère qui attirerait ensuite les âmes des animaux.



Hunting Charm

Alamblak people, Karawari River, Middle Sepik river area
Wood, cassowary feathers and pigments
Acquired by exchange before 1970
189.2 cm
EO.1970.89.4

Charme de chasse

Peuple Alamblak, rivière Karawari, région du Moyen-Sépik
Bois, plumes de cacatoès et pigments
Acquis par échange avant 1970
189,2 cm
EO.1970.89.4

Charms called *Yipwons*, were invoked as charms or “beings” for the culturally necessary head-hunting raids. Every man owned several, either inherited from his ancestors or made by himself. While varying greatly in size, they follow a uniform sculptural canon: a large head dominating a skeletal form of inward-curving hooks.

Ces charmes appelés *yipwons* étaient invoqués en tant qu'objet d'envoûtement ou « créature » pour les raids, culturellement nécessaires, de chasse aux têtes. Chaque homme en possédait plusieurs qu'il avait hérité de ses ancêtres ou réalisé lui-même. Si la taille de ces charmes était très variable, ceux-ci respectaient un canon sculptural uniforme : une grande tête dominant une forme squelettique composée de crochets incurvés vers l'intérieur.



Ancestor Figure

Karawari River, Middle Sepik river area
Wood and pigments
Acquired by exchange before 1970
95 cm
EO.1970.89.18

Statuette d'ancêtre

Rivière Karawari, région du Moyen-Sépik
Bois et pigments
Acquis par échange avant 1970
95 cm
EO.1970.89.18

Figurative sculptures in the upper Karawari River are referred to as *Yimar*, which translates as "humanlike." Their spiritual function is similar to the more common *Yipwon* figures, as they also aided in hunting and warfare activities. They were likewise kept in the men's houses and were fed offerings of magic substances.

Les sculptures figuratives de la partie supérieure de la rivière Karawari sont appelées *yimar* qui signifie semblable à l'homme. Leur fonction spirituelle est similaire aux figures *yipwon* plus communes, car elles aident également aux activités de chasse et de combat. Elles sont également conservées dans les maisons des hommes et nourries d'offrandes de substances magiques.



Food Dish

Lake Sentani area, West Papua
Wood and pigments
Bought from Nieuwenhuys in 1945
by the Royal Museums of Art and History, Brussels
Acquired by exchange in 1979
50.2 cm
EO.1979.1.1143

Plat

Région du lac Sentani, Papouasie occidentale
Bois et pigments
Acheté à Nieuwenhuys en 1945
par les Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
Acquis par échange en 1979
50,2 cm
EO.1979.1.1143

Many Dongson cultural objects have been found around Lake Sentani, and there is a theory that the interlocking, repetitive scrolled patterning depicted here descends from that artistic tradition. The dish has been carved in the form of a stylised turtle, with the handle representing the head. The turtle, along with the hornbill, frog and varan, are clan ancestors. Unlike purely ceremonial objects, such bowls were utilitarian and were the property of women.

De nombreux objets de la culture dongsonienne furent trouvés autour du lac Sentani et, selon une théorie, la répétition des motifs imbriqués en volute représentés ici descend de cette tradition artistique. Ce plat a été sculpté d'après la forme d'une tortue stylisée, la poignée figurant la tête. La tortue, tout comme le calao, la grenouille et le varan, sont des ancêtres de clan. Contrairement aux objets purement cérémoniels, de tels ustensiles étaient utilitaires et la propriété de femmes.



Headrest

Geelvink Bay, West Papua

Wood

Donated in 1885 by a member of the Dutch colonial Van Renesse van Duivenbode family to the Royal Museums of Art and History, Brussels

Acquired by exchange in 1979

15 cm

EO.1979.1.1116

Appui-tête

Baie de Geelvink, Papouasie occidentale

Bois

Offert par un membre de la famille coloniale hollandaise Van Renesse van Duivenbode en 1885 aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

Acquis par échange en 1979

15 cm

EO.1979.1.1116

Neckrests with opposing Korwar figures conjoined at the waist were the preferred neckrest type in the Geelvinck Bay. The two ancestor figures would protect the user from harm and, like the Korwar amulets, would be cherished personal objects of veneration.

Les appuis-tête aux figurines Korwar dos à dos, jointes au niveau de la taille, étaient le type d'appui-tête préféré dans la baie de Geelvinck. Les deux figurines d'ancêtre protégeaient son utilisateur du mal et, comme les amulettes Korwar, étaient de précieux objets personnels de vénération.



Canoe Prow Ornament

Korwar, Geelvink Bay, West Papua
Wood, fibre and pigments
Bought from Miss Van der Mije in 1947
by the Royal Museums of Art and History, Brussels
Acquired by exchange in 1979
53.3 cm
EO.1979.1.1130

Ornement de proue de pirogue

Korwar, baie de Geelvink, Papouasie occidentale
Bois, fibres et pigments
Acheté à Mme Van der Mije en 1947
par les Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
Acquis par échange en 1979
53,3 cm
EO.1979.1.1130

The Korwar as a spiritual medium would have been an important part of a sailing vessel, as communication to the ancestral world was essential for a successful voyage, be it a headhunting raid or an intercoastal journey. This ornament would have been detached after the journey and safely kept in advance of the next.

Le Korwar en tant que médium spirituel était une partie importante d'un navire à voile, car la communication avec le monde des ancêtres était essentielle pour garantir le succès d'une traversée, qu'il s'agisse d'un raid de chasse aux têtes ou d'un voyage d'une côte à une autre. Cet ornement était retiré à la fin de la traversée et soigneusement conservé en prévision de la prochaine.



Ancestor Figure

Korwar, Geelvink Bay, West Papua
Wood

Bought from Edgar Beer in 1946
by the Royal Museums of Art and History, Brussels

Acquired by exchange in 1979

Old inventory number M. 431

22 cm

EO.1979.1.1127

Figurine d'ancêtre

Korwar, baie de Geelvink, Papouasie occidentale
Bois

Achetée à Edgar Beer en 1946

par les Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

Acquise par échange en 1979

Ancien numéro d'inventaire M. 431

22 cm

EO.1979.1.1127

Korwar sculptures represent ancestors and are the medium of communication to the spirit world. They functioned as oracles, with the ability to answer questions about propitious timings of gardening, voyaging, headhunting raids and, of course, illness and death. This example is seated in front of a protective shield embellished with a snake motif.

Les sculptures Korwar représentent des ancêtres et sont le médium de communication au monde des esprits. Elles faisaient office d'oracles capables de répondre aux questions sur le moment propice pour cultiver, voyager et organiser des raids de chasse aux têtes et, bien évidemment, sur la maladie et la mort. Cet exemple se trouve devant un bouclier protecteur décoré d'un motif de serpent.



War Shield

Asmat people, West Papua

Wood and pigments

Donated by Father Le Cocq d'Armandville in 1929
to the Royal Museums of Art and History, Brussels

Acquired in 1979 by exchange

116.4 cm

EO.1979.1.1255

Bouclier de guerre

Peuple Asmat, Papouasie occidentale

Bois et pigments

Offert par Le Père Le Cocq d'Armandville en 1929
aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

Acquis en 1979 par échange

116,4 cm

EO.1979.1.1255

This ancient shield is from the northwest Asmat region. The design incorporates stylised renderings of flying foxes. These large bats were symbols for male ancestors and headhunters. The top of the shield has the face of a ray fish carved onto it.

Ce bouclier ancien provient de la région Asmat du nord-est. Les motifs intègrent un rendu stylisé de roussettes. Ces grandes chauves-souris étaient le symbole d'ancêtres mâles et de chasseurs de têtes. Le haut du bouclier comporte une tête de raie sculptée.



Drum

Asmat people, West Papua
Wood, lizard skin, wax and rattan
60 cm
MO.1973.10.7

Tambour

Peuple Asmat, Papouasie occidentale
Bois, peau de lézard, cire et rotin
60 cm
MO.1973.10.7

The handle of this ancient drum is carved with two abstract motifs, one of which could be a flying fox, a symbol of hunting prowess. The drumhead was tuned with beads of heated wax, remnants of which remain. When not used, drums were stored above fireplaces so that the smoke would keep insects away. Over generations, a rich patina would build up.

La poignée de cet ancien tambour est sculptée de deux motifs abstraits, l'un d'eux pouvant être une roussette, un symbole de prouesses à la chasse. La peau du tambour était accordée à l'aide de perles de cire chaude dont il reste quelques traces. Lorsqu'ils ne servaient pas, les tambours étaient conservés au-dessus des foyers afin que la fumée éloigne les insectes. Au fil des générations, une riche patine se formait.



Ancestor Skull

Asmat people, West Papua

Human bone, fruit nut beads, Job's tears, white cockatoo feathers, putty, rattan, fibre and bamboo

Acquired from Emile Deletaille in 1969

22.7 cm

EO.1969.33.1

Crâne d'ancêtre

Peuple Asmat, Papouasie occidentale

Os humain, perles de noix de fruits, larmes-de-Job, plumes de cacatoès blanches, mastic, rotin, fibres et bambou

Acquis d'Emile Deletaille en 1969

22,7 cm

EO.1969.33.1

Like other Papuans, the Asmat revered their ancestors and vilified their enemies with the collecting of skulls. Skulls with their lower jawbone intact are those of revered ancestors, unlike those of enemies that are preserved without. They are displayed at ceremonies, worn as pendants or on the back, and are used as pillows.

Comme les autres Papous, les Asmat collectaient les crânes pour vénérer leurs ancêtres et calomnier leurs ennemis. Les crânes dont la mâchoire inférieure est intacte sont ceux d'ancêtres vénérés, contrairement à ceux de leurs ennemis où elle fait défaut. Ils sont exposés lors de cérémonies, portés en pendentif ou sur le dos, et servent également d'oreillers.



War Shield

Asmat or Mapi people, West Papua
Wood and pigments
Donated by R. D'Hoore in 1978
157.5 cm
EO.1978.68.8

Bouclier de guerre

Peuple Asmat ou Mapi, Papouasie occidentale
Bois et pigments
Offert par R. D'Hoore en 1978
157,5 cm
EO.1978.68.8

This unusual shield could be from people located slightly further south on the Casuarina Coast, near the Mapi or Digol rivers. While abstract, the decoration relates to examples that are described as crocodile totems.

Ce bouclier inhabituel pourrait provenir de peuples habitant légèrement plus au sud de la côte Casuarina, près des rivières Mapi ou Digol. Si la décoration est abstraite, ce type de bouclier n'est pas sans rappeler les exemples décrits comme des totems de crocodile.



War Shield

Asmat people, West Papua

Wood and pigments

Collected in 1912 by Father Joseph Viegen,
Sacred Heart Mission, Tilburg, the Netherlands

Acquired from Jeanne Walschot in 1968

148.5 cm

EO.1968.22.2

Bouclier de guerre

Peuple Asmat, Papouasie occidentale

Bois et pigments

Collecté en 1912 par le Père Joseph Viegen,
mission du Sacré-Cœur, Tilburg, Pays-Bas

Acquis de Jeanne Walschot en 1968

148,5 cm

EO.1968.22.2

This early collected example is unusual in the simplicity of the decorative motifs. While difficult to identify the meanings of the designs, it is possible that the three swiggled motifs represent caterpillars.

Cet exemplaire ancien est inhabituel par la simplicité des motifs décoratifs. S'il est difficile d'en identifier la signification, il est possible que les trois motifs en zigzag représentent des chenilles.



Figure

Northwest Asmat people, Unir River, West Papua
Wood, fibre and pigments

Donated by Father Le Cocq d'Armandville in 1929
to the Royal Museums of Art and History, Brussels

Acquired in 1979 by exchange

69.2 cm

EO.1979.1.1257

Figurine

Peuple Asmat du nord-ouest, rivière Unir, Papouasie occidentale
Bois, fibres et pigments

Offerte par Le Père Le Cocq d'Armandville en 1929
aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

Acquise par échange en 1979

69,2 cm

EO.1979.1.1257

In the myth of creation, the Asmat founder, "Fumeripitsj", made the first people out of wood with their elbows and knees connected. They were not allowed to stand up until he beat a drum, and then they became animated. Often, these carvings were broken up after a single ceremony and the pieces placed in the sago fields to nurture the trees.

Dans le mythe de la création, le fondateur Asmat «Fumeripitsj» créa les premiers hommes à partir de bois, leurs coudes et genoux étant reliés. Ils n'étaient pas autorisés à se lever tant que le créateur n'avait pas fait retentir le tambour, ce qui leur permit de devenir animés. Souvent, ces sculptures étaient brisées après une unique cérémonie et les morceaux placés dans les champs de sagou pour y faire pousser les arbres.



Crispin Howarth, The silent mask: Just what is it about New Guinea art?

- 1 Breton, A., *Océanie : La Clé des Champs*, 1948, as translated by Elizabeth Cowling, 1992, pp. 177–180.
- 2 Firth, R., 1936, p. 9.
- 3 Beier, U. & Aris, P., 1975, p. 17.
- 4 This mask was a bush spirit with crocodile, human, and boar features and was sighted in Daiden village.

Crispin Howarth, Le masque silencieux : l'art de Nouvelle-Guinée, de quoi s'agit-il ?

- 1 Cowling, El., *L'Œil sauvage: Oceanic Art and the Surrealists in Art of north-west New Guinea*, Greub, S. (ed), Rizzoli, New York, 1992 à partir de passages du livre de Breton, A. *Océanie : La Clé des Champs*, éd. du Sagittaire, Paris, 1953 p. 219 et 221.
- 2 Firth, R., 1936 p. 9.
- 3 Beier, U. & Aris, P., 1975 p. 17.
- 4 Ce masque, vu au village Daiden, était un esprit de la brousse avec des caractéristiques d'un crocodile, d'un homme et d'un sanglier.

Bart Suys, A Tale of Transfers: New Guinean Art in the Africa Museum

- 1 The name "Africa Museum" is used throughout this article.
- 2 www.africamuseum.be
- 3 Oceania consists of the cultural sub-regions of Melanesia, with the island of New Guinea as the most extended land mass, Polynesia and Micronesia.
- 4 The name "Cinquantenaire Museum" is used throughout this article.
- 5 www.rmah.be.
- 6 Schotsmans, J., 1985, pp. 16–17.
- 7 It is now known that the cape dates from around 1600, but its inclusion in the archducal collection was erroneously linked to the treasure of Aztec art that the Spanish conquistador Hernán Cortés had captured and that was first placed on public display in 1520 in Valladolid. In 1523, the Emperor Charles gave parts of it to his aunt, Margaret of Austria, who, as Regent of the Netherlands, resided at Mechelen (see Capenberghs, J., 2006).
- 8 Deltour-Levie, C., 1985, pp. 47–48.
- 9 Petridis, C., 2001, p. 29.
- 10 Cinquantenaire Museum, Oceania Department, Transfert file, unnumbered, held in the office of curator Nicolas Cauwe. This file contains documents relating to the exchange of items between the Cinquantenaire Museum and the Africa Museum: letters, reports and inventories.

11 www.africamuseum.be.

12 For the Transfert file, see also footnote 10. I take this opportunity to express my thanks to curator Nicolas Cauwe for kindly making the file available and for his warm encouragement in the writing of this article.

13 Violette Verhoogen, acting head curator from April 1960 to March 1963. Pierre Gilbert, head curator from April 1963 to September 1969.

14 The start of the infrastructure work to put this ensemble and the other Belgian Art Nouveau and Art Deco treasures of the Cinquantenaire Museum (most of them held in the reserve) on public display in a museo-logically justified manner in six revamped rooms was abandoned in September 2010 by the then acting Director General, Michel Draguet. A new plan is being drawn up.

15 Albert Maesen was curator of the ethnographic collection in the Africa Museum. Huguette van Geluwe was his colleague and succeeded him. Henry Lavachery had been curator at the Cinquantenaire Museum and had led the famous Easter Island Expedition of 1934–1935 together with the Swiss Alfred Métraux. Emile Langui was the culture-loving General Administrator of the Ministry of National Education and Culture. Marcel Wolfers was the son of Philippe Wolfers, besides being himself an artist and adviser to the Cinquantenaire Museum.

16 Frans Olbrechts (1899–1958) was the father of the study of ethnographic art in Belgium and enjoyed phenomenal prestige both in Belgium and abroad.

17 Wastiau, B., 2000.

18 The six-ton stone statue of an ancestor is the only one of its kind outside Easter Island. The Louvre and the British Museum each have a head, a fragment of an entire such figure.

19 Bulletin 1971–1972, pp. 291–296 and Bulletin 1975, p. 356.

20 Petridis, C., 2001, pp. 31–32.

Bart Suys, Une histoire de transferts: l'art de la Nouvelle-Guinée au sein de l'Africa Museum

1 Nous utiliserons dans cet article systématiquement l'appellation Africa Museum.

2 www.africamuseum.be

3 L'Océanie se compose des sous-régions culturelles suivantes: Mélanésie (avec l'île de Nouvelle-Guinée comme principale masse de terre), Polynésie et Micronésie.

4 Nous utiliserons dans cet article systématiquement l'appellation Musée du Cinquantenaire.

5 www.rmah.be

6 Schotsmans, J., 1985, p. 16-17.

7 On sait maintenant que ce manteau date d'environ 1600, mais lorsqu'il fut intégré dans les collections des archiducs, il fut erronément associé au trésor d'art aztèque qui avait été

dérobé par le conquistador espagnol Hernán Cortés et qui fut pour la première fois exposé en public à Valladolid en 1520. En 1523, Charles Quint fit don d'une partie de ce trésor à sa tante Marguerite d'Autriche qui, en tant que gouvernante des Pays-Bas, résidait à l'époque à Malines (voir Capenberghs, J., 2006).

- 8 Deltour-Levie, C., 1985, p. 47-48.
- 9 Petridis, C., 2001, p. 29.
- 10 Musée du Cinquantenaire, section Océanie, dossier Transferts, sans numéro, conservé dans le bureau du conservateur Nicolas Cauwe. Ce dossier contient des documents en rapport avec l'échange d'objets entre le Musée du Cinquantenaire et l'Africa Museum : lettres, rapports et inventaires.
- 11 www.africamuseum.be
- 12 En ce qui concerne le dossier Transferts, voir également la note infrapaginale 10. Je remercie ici le conservateur Nicolas Cauwe pour avoir mis ce dossier à ma disposition, et pour m'avoir encouragé dans l'écriture de cet article.
- 13 Violette Verhoogen, conservateur en chef ad interim d'avril 1960 à mars 1963. Pierre Gilbert, conservateur en chef d'avril 1963 à septembre 1969.
- 14 Les travaux d'aménagement de six salles du Musée du Cinquantenaire destinées à accueillir cet ensemble, ainsi que d'autres chefs-d'œuvre de l'Art Nouveau, dans une scénographie raisonnée, furent annulés en septembre 2010 par le directeur général ad interim de l'époque, Michel Draguet. Un nouveau projet est à l'étude.
- 15 Albert Maesen était conservateur du département ethnographie à Tervuren ; Huguette van Geluwe fut sa collaboratrice et son successeur ; Henri Lavachery était un ancien conservateur au Musée du Cinquantenaire, il avait codirigé avec le Suisse Alfred Métraux la célèbre expédition à l'île de Pâques en 1934-1935 ; Émile Langui était le très cultivé administrateur général du Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture ; Marcel Wolfers était le fils de Philippe Wolfers ; lui-même artiste, il était également conseiller artistique pour le Musée du Cinquantenaire.
- 16 Frans Olbrechts (1899-1958) était le père de l'étude de l'art ethnique en Belgique et jouissait d'un prestige phénoménal en Belgique et à l'étranger.
- 17 Wastiau, B., 2000.
- 18 Cette colossale statue en pierre (6 tonnes) représentant un ancêtre est la seule conservée dans son intégralité en dehors de l'île de Pâques. Le Louvre et le British Museum ne possèdent chacun qu'une tête, fragments de statues similaires.
- 19 Bulletin 1971-1972, p. 291-296 & Bulletin 1975, p. 356.
- 20 Petridis, C., 2001, p. 31-32.

fig. 11: A widow in mourning wearing a bast-fibre hood and a shell ring necklace. Domara Village. By Bernatzik. inv. no. X3024
◇ Une veuve portant son habit de deuil avec un chapeau en fibre de liber et un collier de coquillages. Village de Domara. Par Bernatzik. n° inv. X3024 ◇ Circa 1933.



Bibliography Bibliographie

Crispin Howarth

Beier, U. & Aris, P. "Sigia: Artistic Design in Murik Lakes," in *Gigibori: A Magazine of Papua New Guinea Cultures*. Institute of Papua New Guinea Studies, vol. 2, no. 2, October 1975.

Breton, A. *Océanie: in Le Clé des Champs*. Paris. 1948.

Firth, R. *Art and Life in New Guinea*. The Studio. London. 1936.

Peltier, P. *L'œil Sauvage: Oceanic Art and the Surrealists*, in Greub, S. (ed.) *Art of Northwest New Guinea*. Rizzoli. 1992.

Bart Suys

Archives

Cinquantenaire Museum, Oceania Department, Transfert file, unnumbered, held in the office of curator Nicolas Cauwe.

Books and journals

"Acquisitions 1970–1972," in *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 6th series, years 43–44, 1971–1972, pp. 291–296.

"Acquisitions 1973–1975," in *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 6th series, year 47, 1975, p. 356.

Capenberghe, J., "Margareta van Oostenrijk (1480–1530) en de Schat van Moctezuma" online version of the article that appeared in *Instituut voor Amerikanistiek*, Tijdschrift, 2006, No. 4, October–December, pp. 1 and 5–22.

Deltour-Levie, C., "1889–1946," in *Liber Memorialis 1835–1985*, Royal Museums of Art and History, 1985, pp. 31–56.

Petridis, C., "Olbrechts en de Afrikaanse kunst," in PETRIDIS, Constantijn (ed.), *Frans M. Olbrechts, 1899–1958, op zoek naar kunst in Afrika*, Ethnographic Museum, Antwerp, 2001, pp. 20–37.

Schotsmans, J., "1835–1885," in *Liber Memorialis 1835–1985*, Royal Museums of Art and History, 1985, pp. 11–29.

Wastiau, B., *Congo-Tervuren, Aller-Retour, Le transfert de pièces ethnographiques du Musée royal de l'Afrique centrale à l'Institut des Musées nationaux du Zaïre, 1976–1982*, Royal Museum for Central Africa, published in collaboration with the DGCI, 2000.

Websites

www.africamuseum.be

www.rmah.be

Kevin Conru

Altman, R. C., *Art of New Guinea: Sepik, Maprik and Highlands*. Published in conjunction with an exhibition arranged by the Museum and Laboratories of Ethnic Arts Council, November–December 1967. Los Angeles: University of California, The Ethnic Art Galleries, 1967.

Auckland War Memorial Museum. *Pacific Jewelry and Adornment*. Auckland: David Bateman, 2004.

Behrmann, W., *Im Stromgebiet des Sepik: Eine deutsche Forschungsgreise in Neuguinea*. Berlin: A. Scherl, 1922.

Beran, H., & B. Craig. *Shields of Melanesia*. Belair: Crawford House, 2005.

Beran, H., *Art of the Massim Region of Papua New Guinea from Private Collections in New South Wales and Canberra*. Wollongong City Gallery, October 15–November 6, 1980. Exhibition catalogue.

Biebuyck, P., & N. Van den Abbeele., *The Power of Headdresses*. Brussels: Tendi S.A., 1984.

Birò, L., *Beschreibender Catalog: der Ethnographischen Sammlung*. Budapest: Hungarian National Museums, 1901.

Bodrogi, T., *Art in North-East New Guinea*. Budapest: Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences, 1961.

British Museum. *Handbook to the Ethnographical Collections*. Oxford: Oxford University Press, 1910.

Bühler, A., *Kunststile am Sepik*. Führer durch das Museum für Völkerkunde und Schweizerische Museum für Volkskunde Basel, June 11–November 30, 1960. Exhibition catalogue.

Chauvet, S., *Les arts indigènes en Nouvelle-Guinée*. Paris: Société d'éditions géographiques, maritimes et coloniales, 1930.

Conru, K., *Bernatzik: South Pacific*. Milano: Five Continents, 2002.

———. *New Guinea Art in the Field Museum Chicago*. London: Kevin Conru, 2010.

———. *Southeast African and Oceanic Art*. London: Kevin Conru, 2005.

———. *The Colour of Melanesia*. London: Kevin Conru, 1999.

Craig, B., *Living Spirits with Fixed Abodes*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010.

Cranstone, B. A. L., *Melanesia: A Short Ethnography*. London: The British Museum, 1961.

De Grunne, B., *Art Papou*. Brussels: Louis Musin Editeur, 1979.

Edge-Partington, J., & Heape, C., *An Album of the Weapons, Tools, Ornaments, Articles of Dress, etc. of the Natives of the Pacific Islands*. Vol. 1. Manchester, 1890.

Fine Arts Museums of San Francisco. *New Guinea Art: Masterpieces from the Jolika Collection of Marcia and John Friede*. 2 vols. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco in association with Five Continents Editions.

Firth, R., *Art and Life in New Guinea*. London and New York: The Studio Limited and The Studio Publications, Inc., 1936.

Fraser, D. F., *Torres Strait Sculptures: A Study in Oceanic Primitive Art*. New York: Garland Publishing, Inc., 1978.

Fuhrmann, E., *New Guinea: People and Art*. Hagen, ger.: Folkwang-Verlag g.m.b.h., 1922.

Greub, S., *Expressions of Belief: Masterpieces of African, Oceanic and Indonesian Art from the Museum voor Volkenkunde Rotterdam*. New York: Rizzoli, 1988.

Greub, S., ed. *Art of the Sepik River, Papua New Guinea*. Basel: Tribal Art Center, 1985.

———. *Art of Northwest New Guinea: From Geelvink Bay, Humboldt Bay, and Lake Sentani*. New York: Rizzoli, 1992.

Guiart, J., *The Caves of Karawari Mountains*. New York: d'Arcy Galleries, 1968.

Haberland, E., "Zum Problem Der 'Hakenfiguren' Der Südlichen Sepik Region in Neuguinea." *Paideuma*, 1964: 52–71.

Haddon, A. C., *The Decorative Art of British New Guinea*. Dublin: Academy House, 1894.

Hamson, M., *Red Eye of the Sun: The Art of the Papuan Gulf*. Palos Verdes: Michael Hamson, 2010.

Heermann, I., *Südsee-Abteilung*. Stuttgart: Linden-Museum, 1989.

Heermann, I. & Menter, U., *Schmuck der Südsee: Ornament und Symbol*. München: Prestel, 1990.

Hood Museum of Art, Dartmouth College. *Coaxing the Spirits to Dance: Art and the Society in the Papuan Gulf of New Guinea*. Hanover: Dartmouth College, 2006.

Hoogerbrugge, J., *The Art of Woodcarving in Irian Jaya*. Jakarta: Regional Government of Irian Jaya, Jayapura, in cooperation with United Nations Development Programme, 1977.

Hurley, F., *Pearls and Savages: Adventures in the Air, on Land and Sea, in New Guinea*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1924.

Kaeppler, A. L., Kaufmann, C. & Newton D., *Oceanic Art*. Translated by N. Scott, S. Bouladon and F. Leibrick. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1997.

Kaufmann, C., *Korewori: Magic Art from the Rain Forest*. Basel: Museum der Kulturen, 2003.

Kelm, H., *Kunst vom Sepik*. 3 vols. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1966–68.

Kooijman, S., *The Art of Lake Sentani*. New York: The Museum of Primitive Art, 1959.

Landtman, G., *Ethnographical Collection from the Kiwai District of British New Guinea in the National Museum of Finland Helsingfors (Helsinki): A Descriptive Survey of the Material Culture of the Kiwai People*. Helsingfors: The Commission of the Antell Collection, 1933.

———. *The Kiwai Papuans of British New Guinea*. London: Macmillan and Co., 1927.

Lewis, A. B., "Decorative Art of New Guinea: Incised Designs." *Anthropology Design Series*, 1925.

Linton, R., & Wingert, P. S., *Art of the South Seas*. New York: The Museum of Modern Art, 1946.

Miklouho-Maclay, N. N., *New Guinea Diaries 1871 – 1883*. Translated by C. L. Sentinella. Madang: Kristen Press Inc., 1977.

Museum of Primitive Art, New York. *Three Regions of Melanesian Art: New Guinea and the New Hebrides*. University Publishers, Inc., 1960.

Museum voor Land-en Volkenkunde, Rotterdam. *Kunst uit Melanesie*. Rotterdam: Gemeente-Drukkerij, 1951.

Newton, D., *Art Styles of the Papuan Gulf*. New York: The Museum of Primitive Art, 1961.

———. *Crocodile and Cassowary: Religious Art of the Upper Sepik River, New Guinea*. New York: The Museum of Primitive Art, 1971.

———. *Massim. Art of the Massim Area, New Guinea*. New York: The Museum of Primitive Art, 1975.

———. *New Guinea Art in the Collection of the Museum of Primitive Art*. Greenwich: New York Graphic Society, 1963.

Nicolas, A., *Art Papou*. Musée de Marseilles, April 19–August 30, 2000. Exhibition catalogue.

O'Hanlon, M., *Paradise: Portraying the New Guinea Highlands*. London: British Museum Press, 1993.

Papua New Guinea Public Museum and Art Gallery. *Guide to the Collection*. Port Moresby: Papua New Guinea Public Museum and Art Gallery, 1974.

Phelps, S., *Art and Artefacts of the Pacific, Africa and the Americas: The James Hooper Collection*. London: Hutchinson & Co. Publishers Ltd., 1975.

Portier, A., & Poncetton, F., *Décoration Océanienne*. Paris: Librairie des Arts Décoratifs, 1930.

Real, D., *La décoration Primitive: Océanie*. Vol. 2. Paris: A. Calavas, 1922.

Reche, O., *Der Kaiserin-Augusta-Fluss, Ergebnisse der Hamburger Südsee-Expedition 1908–1910*. Hamburg: L. Friederichsen, 1913.

Reichard, G. A., *Melanesian Design: A Study of Style in Wood and Tortoiseshell Carving*. Vol. 1. New York: Hacker Art Books, 1969.

Rijksmuseum. *Papuan Art in the Rijksmuseum*. Amsterdam: Rijksmuseum, 1966.

Rosenthal, F., "New Guinea." *Early Chinese Art and the Pacific Basin*, 1968: 50–52.

Schmitz, C. A., *Oceanic Art: Myth, Man and Image in the South Seas*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1971.

Schultze-Westrum, T., *Neu-Guinea: Papua-Urwelt im Aufbruch*. Bern: Kümmerly & Frey Geographischer Verlag and B L V Verlagsgesellschaft, 1972.

Smidt, D., *Asmat Art*. Leiden: Rijksmuseum voor Volkenkunde in association with C. Zwartenkot, Amsterdam, 1993.

Smidt, D., "Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden." In *Art of Northwest New Guinea*, by S. Greub, 191–208. New York: Rizzoli, 1992.

Stöhr, W., *Melanesien, Schwarze Inseln der Südsee*. Rautenstrauch-Joest Museum für Völkerkunde der Stadt Köln, November 12, 1971–January 16, 1972. Exhibition catalogue.

Tischner, H., *Oceanic Art*. New York: Pantheon Books, Inc., 1954.

Van Baaren, T. P., *Korwars and Korwar Style: Art and Ancestor Worship in North-West New Guinea*. Paris: Mouton & Co. Publishers, 1968.

Wardwell, A., *Island Ancestors: Oceanic Art from the Masco Collection*. Seattle: University of Washington Press in association with the Detroit Institute of Arts, 1994.

———. *The Art of the Sepik River*. The Art Institute of Chicago, October 16–November 28, 1971. Exhibition catalogue.

Webb, V.-L., *Ancestors of the Lake: Art of Lake Sentani and Humboldt Bay, New Guinea*. Houston: Menil Foundation, 2011.

Welsch, R. L., ed. *An American Anthropologist in Melanesia: A. B. Lewis and the Joseph N. Field South Pacific Expedition*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998.

Williams, F. E., *Drama of Orokolo: The Social and Ceremonial Life of Elema*. Oxford: The Clarendon Press, 1969.

Wingert, P. S., *Art of the South Pacific Islands*. London: Thames and Hudson, Ltd., 1953.

Wirz, P., "Beiträge zur Ethnographie des Papua-Golfes, Britisch Neuguinea." *Abhandlungen und Berichte der Museen für Tierkunde und Völkerkunde zu Dresden*, 1934: 1–103.

