



CHRISTIE'S

UN CHEF-D'ŒUVRE
DE L'ART TABWA

10 avril 2018, Paris



QUINTESCENCE DE LA BEAUTÉ
UNE ICÔNE DE L'ART TABWA

QUINTESSENTIAL BEAUTY
AN ICON OF TABWA ART

**MASQUE TABWA , MUSANGWE
A TABWA MASK, MUSANGWE**

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 30 cm (11 ¾ in.)

Estimation sur demande

PROVENANCE

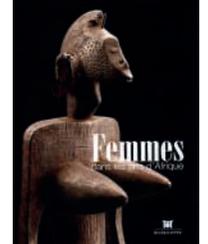
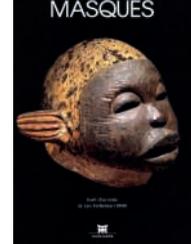
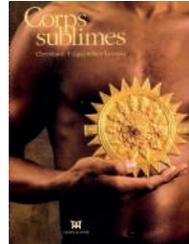
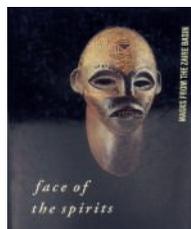
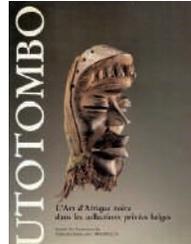
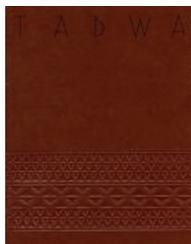
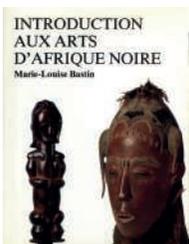
Collecté par Pierre Dartevelle à Kilanga-Zongwe, 1976
Collection Pierre Dartevelle, Bruxelles
Collection privée

EXPOSITION

The Rising of a New Moon: A Century of Tabwa Art:
- Washington, D.C., National Museum of African Art,
janvier-mars 1986
- Ann Arbor, The University of Michigan Museum of Art,
avril-août, 1986
- Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale,
septembre-octobre 1986
Bruxelles, Palais des Beaux Arts, *Utotombo. L'art
d'Afrique noire dans les collections privées belges*, 25
mars-5 juin 1988
Paris, Musée Dapper, *Corps sublimes*,
19 mai-3 octobre 1994
Paris, Musée Dapper, *Masques*,
26 octobre 1995-30 septembre 1996
Paris, Musée Dapper, *Femmes dans les arts d'Afrique*,
10 octobre 2008-12 juillet 2009

BIBLIOGRAPHIE

Arts d'Afrique Noire, Arnouville, no. 23, 1977,
troisième de couverture
Bastin, Marie-Louise, *Introduction aux Arts de l'Afrique
Noire*, Arnouville, 1984, p. 360, #386
Maurer, Evan M. et Roberts, Allen F., *The Rising of a New
Moon: A Century of Tabwa Art*, University of Michigan
Museum of Art, 1985, p. 83 (ill. 65), p. 156 (no. 50) & 251
(#212)
*Utotombo. L'art d'Afrique noire dans les collections
privées belges*, Bruxelles, 1988, p. 241, #241
Roberts, Allen, F., *Tabwa Masks: An Old Trick of the
Human Race*, African Arts, Vol. 23, no. 2, April 1990,
p. 38, fig. 3
Herreman, Frank et Petridis, Constantijn, *Face of the
Spirits. Masks from the Zaire Bassin*, Gent, 1993, p. 241
Falgayrettes-Leveau, Christiane, *Corps sublimes*, Paris,
Musée Dapper, 1994, p. 167
Falgayrettes-Leveau, Christiane, *Masques*, Paris, Musée
Dapper, 1995, p. 93
Falgayrettes-Leveau, Christiane, *Femmes dans les arts
d'Afrique*, Paris, Musée Dapper, 2008, p. 293
Volper, Julien, *Les cornes, la croix et les défenses*,
Afrique : Archéologie & Arts, no. 7, 2011, fig. 12





Le masque Tabwa *musangwe*, quintessence de la beauté

PAR BRUNO CLAESSENS

Réalisé au milieu du XIX^e siècle, période d'apogée de la culture et de l'art Tabwa, et offrant une typologie particulièrement rare puisque seul un autre exemplaire similaire est connu, ce masque iconique est un véritable symbole de l'art Tabwa. Là où tant d'objets ont été perdus au fil du temps, il constitue un important témoignage du style Tabwa, regroupant toutes ses caractéristiques essentielles, principalement la coiffure élaborée typique et les scarifications faciales.

Longtemps ignorées, à l'exception de quelques statues présentées ponctuellement dans les plus grands musées européens et aux Etats-Unis, c'est seulement à partir de la seconde moitié du XX^e siècle que les sculptures Tabwa commencèrent à être véritablement collectionnées. Les premiers masques atteignirent ainsi l'Europe dès les années 1950. Dès sa découverte, ce masque a été considéré comme étant l'un des plus beaux objets issus de cette région.

Il n'est pas surprenant qu'une page entière de *The Rising of a New Moon : A Century of Tabwa Art*, le magnus opus sur l'art Tabwa écrit à deux mains par l'historien Evan Maurer et

l'anthropologue Allen Roberts, qui vécut quatre ans parmi les Tabwa au début des années 1970, ait été dédiée au présent masque. Publié en 1985, cet ouvrage constitue l'un des premiers monographies dédiés à la production artistique d'un unique groupe, incluant une tentative de catalogue « raisonné » de leur art. La publication de cet ouvrage a été suivie d'une exposition qui fit étape notamment au National Museum of African Art (Smithsonian Institution) à Washington, D.C., à The University of Michigan Museum of Art ainsi qu'au Royal Museum of Central Africa à Tervuren. Fortement plébiscitée par les spécialistes et divers amateurs, cette exposition majeure illustra les grandes qualités d'un art peu connu et étudié auparavant, et imposa l'art Tabwa comme l'une des plus grandes traditions sculpturales africaines. Ce masque a ensuite été exposé lors de l'exposition *Utotoambo* rassemblant les plus belles pièces de l'art africain provenant de collections privées belges (voir aussi l'essai de Frank Herreman). Son statut de chef-d'œuvre ainsi établi, il sera présenté au public plus récemment lors de trois expositions successives qui se tinrent au Musée Dapper à Paris : *Corps sublimes* (1994), *Masques* (1995/1996), et *Femmes dans les arts d'Afrique* (2009).



● Les monts Senga, par Léon Dardenne, 1900. Collection Musée royal de l'Afrique centrale (A.238-R.G.281). Ce sont les montagnes du Massif de Marungu près de la ville de Moba.





Les Tabwa

Environ 200 000 Tabwa habitaient au sud-ouest du lac Tanganyika dans la région de sud-est de la République Démocratique du Congo et au nord-est de la Zambie, dans une aire délimitée au nord par le fleuve Lukuga et à l'ouest par le fleuve Luvua. Le territoire Tabwa se prolongeait au sud sans aucune frontière claire. Au voyageur qui venant du lac Tanganyika se dirigeait à l'ouest se présentait alors un relief animé par une série de hauts plateaux, interrompue par des sommets isolés aux versants recouverts par la savane. Ce territoire, autrefois peuplé par de grands troupeaux d'antilopes, de buffles, d'éléphants et de zèbres, que les Tabwa chassaient avec prouesse, fournissait les ressources principales nécessaires à la subsistance et au commerce avec les peuples voisins ou nomades. Au sud, les Tabwa occupaient un espace qui s'étendait le long de la côte du lac Tanganyika, tendant vers l'est de la Tanzanie et jusqu'au lac Mweru. Cette région de plateaux fut régulièrement envahie par les marchands d'esclaves établis sur la côte est de l'Afrique.

Dès le XVI^e siècle, plusieurs royaumes se constituèrent à l'ouest de ce territoire, tels les royaumes des Luba et des Lunda, qui s'y établirent pour profiter de la richesse des ressources naturelles, ou celui des Bemba, dans l'est de la Zambie et au sud des Tabwa, qui s'y réfugièrent pour échapper aux incursions répétées des peuples voisins. A l'orée de ces centres prospères, les Tabwa s'installèrent sur une terre certes plus hostile et moins riche en ressources naturelles, mais moins dense démographiquement.

A l'inverse de leurs voisins, les Tabwa ne se constituèrent néanmoins pas en royaume. Selon les informations recueillies par Richard Burton en 1850 : « ils ne sont les sujets d'aucun roi et vivent sous le pouvoir de chefs locaux, et sont toujours en guerre avec leurs voisins » (Burton, Richard, *The Lake Regions of Central Africa*, New York, 1860, p. 376). Selon la description faite en 1880 par Emile Storms, les terres des Tabwa « sont parsemées de nombreux petits villages, dont chacun est presque indépendant de l'autre, et en dehors de toute cohésion politique. Même les chefs des villages n'ont souvent aucune autorité sur ceux de même rang qu'eux. Ici à Margungu, chaque individu est indépendant » (Storms, Emile, *Voyage à Oudjidji*, unpublished, MRAC archives).

Les marchands étrangers furent historiquement les détenteurs du véritable pouvoir du pays Tabwa. Dès les années 1860, les commerçants Swahili provenant des villes côtières de l'est de l'Afrique ou de Zanzibar établirent des avant-postes en terre Tabwa. Les riches ressources de sel et d'ivoire de la région, et son accès au cuivre du Katanga, attirèrent ces marchands de



● Détail d'une carte stylistique et ethnique de la République Démocratique du Congo au XIX^e siècle, montrant le lac Tanganyika et les cultures des régions de l'est. Carte compilée au Congo Basin Art History Research Center, Charles Meur Cartographe - Designer; Marc Felix Éditeur, 2005.



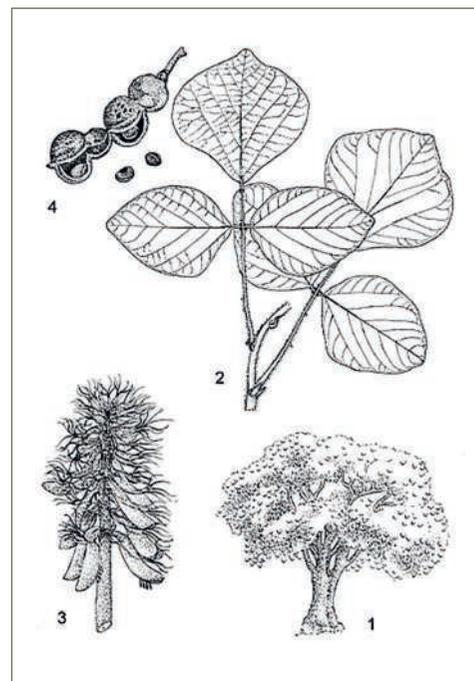
● Photo non datée des archives de la Société des Missionnaires d'Afrique (Pères Blancs), vraisemblablement prise dans les années 1910-1920. Ce photo prouve que les masques de buffle sont une vieille tradition. La comparaison avec le masque observé par Marc Felix plus d'un demi-siècle plus tard montre que la performance a peu évolué au fil des années.

la côte. Lorsque l'ivoire se fit plus rare de par la décimation des troupeaux d'éléphants, ils se tournèrent progressivement vers le commerce des esclaves afin de pouvoir maintenir leur ascendance. Avant cette période, les chefs Tabwa avaient longtemps été réputés pour leur sagesse, et leur règne s'était déroulé sans recours à des méthodes coercitives. En tant qu'ainés de leur lignage, ils se voyaient conférer une autorité naturelle qui émanait de leur lien direct avec la terre de leurs ancêtres. Suite à l'influence croissante des marchands d'esclaves, il se créa progressivement un déséquilibre social. La simple autorité des chefs s'affaiblit, au détriment d'un pouvoir maintenu uniquement par une richesse accumulée aux dépens de leurs voisins, et par un soutien au négoce en développement croissant. Ainsi, dans ce contexte politique ponctué constamment de nouveaux changements, les chefs Tabwa cherchèrent par tous les moyens à s'enrichir, à asseoir et consolider leur pouvoir. La possession de statues ancestrales joua ici un rôle important pour la légitimation de leur pouvoir.

L'art Tabwa se constitua au croisement des sphères culturelles Luba, Boyo, Hema et Nyamwezi. Comme le démontra François Neyt, les styles sculpturaux, l'origine des mythes, et l'histoire des migrations présentent autant d'éléments qui attestent des liens culturels existant entre les Luba et les Tabwa. L'influence du Royaume Luba fut en effet considérable entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, conséquence de son expansion géographique jusqu'au lac Tanganyika à l'est. Certaines catégories d'objets d'art, tels les statues d'ancêtres et les masques-heaume, se retrouvent parmi les deux cultures et témoignent ainsi d'un style d'origine commune. Les Tabwa furent néanmoins des sculpteurs prolifiques et indépendants qui surent se différencier pour développer un langage plastique entièrement à eux.

Un masque unique

Le masque-heaume Tabwa *musangwe* fut acquis en 1976 par le marchand d'art africain belge Pierre Dartevelle au village de Kilanga-Zongwe, en République Démocratique du Congo. Il appartenait à un homme du lignage Bena Tanga du clan du chef Sanga des Tumbwe, un sous-groupe des Tabwa habitant les montagnes Marungu. Les Tabwa l'identifiait comme une ancêtre ou présence féminine nommée *musangwe*. Si sa fonction précise n'est pas connue, l'étymologie de son nom fournit quelques clefs d'interprétation : en effet la dérivation de la racine -sanga peut se référer à une femme impudique ou de petite vertu, tandis que le verbe *kusangwa* signifie « trouver » ou « désirer ». La dénomination *musangwe* peut donc désigner la lubricité du personnage incarné par le masque. Selon les informations obtenues par Pierre Dartevelle, ce masque anthropomorphe (*musangwe*) symbolisait l'élément féminin lors

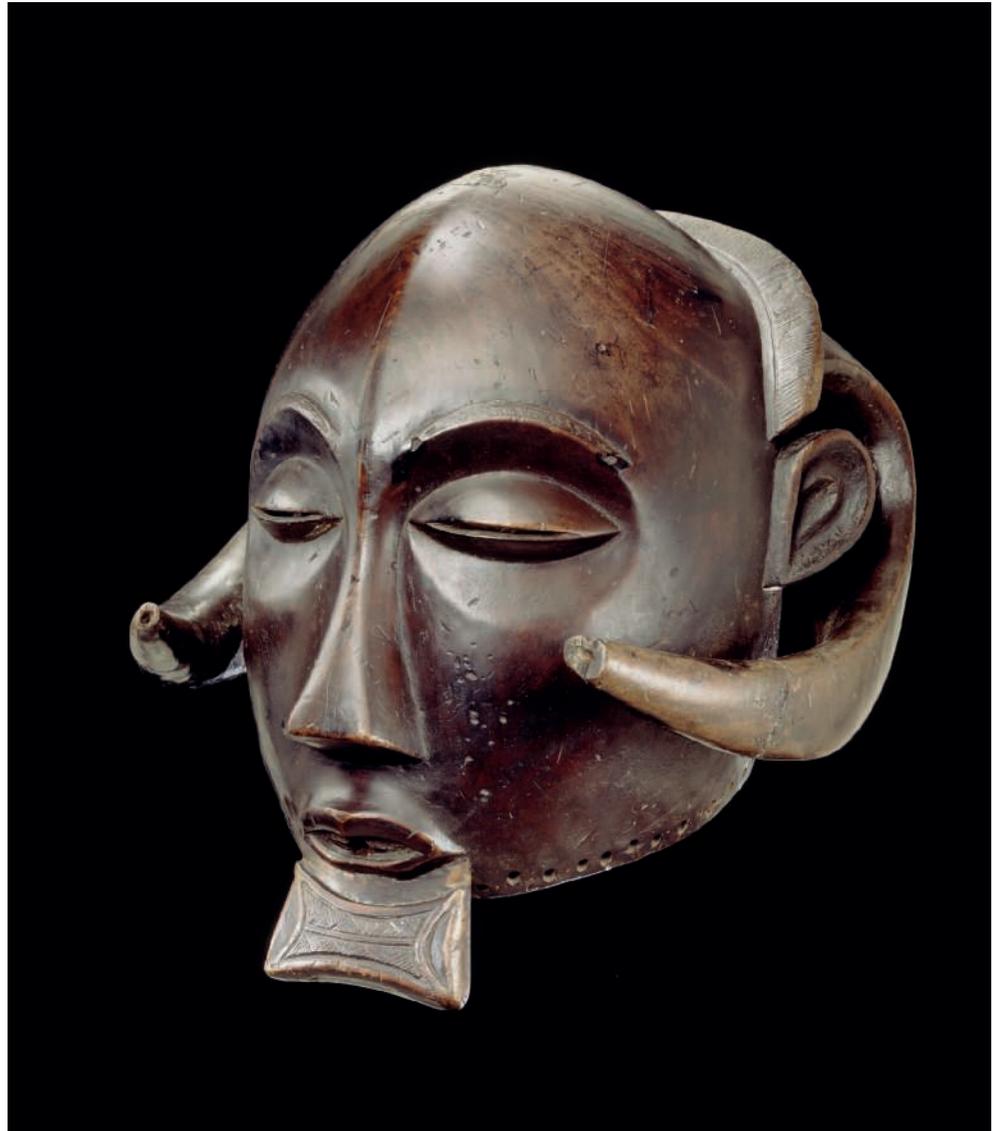


● *Erythrina abyssinica*.

de ses représentations, en paire avec l'élément masculin, un autre masque (*kiyunde*) figurant un buffle. Les informations obtenues par Marc Felix, qui fit des recherches en territoire Tabwa au milieu des années 1970, auprès du chef Tabwa Nsama corroborent cette hypothèse : ce dernier lui confirma que les masques de buffle participaient parfois aux cérémonies de danse aux côtés des masques féminins (Felix, Marc, *Masks in Congo*, Bruxelles, 2016, p. 242).

Selon Bernard de Grunne, ce type de masque aurait été utilisé en paire avec celui du buffle pour servir dans les cérémonies consacrées aux femmes stériles. Dans ce cadre rituel spécifique, les femmes étaient contraintes de boire la sève de l'arbre *Erythrina abyssinica*, arbre dans lequel avait été sculpté le masque (de Grunne, Bernard, *La Sculpture Tabwa*, unpublished M.A. thesis, Louvain, 1980, p. 46). Habituellement utilisé pour la sculpture ou comme bois de chauffage l'*Erythrina abyssinica* possède également des propriétés médicinales reconnues : son écorce servait d'antidote contre les morsures de serpent, la malaria ou les maladies vénériennes.

Selon Evan Maurer et Allen Roberts, le présent masque aurait pu représenter une forme de sexualité débordante, d'où son rôle possible dans les cérémonies célébrant la naissance de jumeaux, pour lesquelles la question de la fertilité se posait de manière centrale. En se basant sur la ressemblance stylistique entre ce masque et les statues d'ancêtres, Maurer et Roberts avancèrent la théorie selon laquelle le masque aurait pu servir aux cérémonies *Butwa* qui se distinguaient par une certaine exubérance sexuelle, que les premiers missionnaires n'hésitèrent pas à qualifier de débauche (Maurer, Evan M. and Roberts, Allen F., *The Rising of a New Moon: A Century of Tabwa Art*, University of Michigan Museum of Art, 1985, p. 157, #50). *Butwa* était une société originaire de la région de Marungu chargée de l'initiation des jeunes garçons et des jeunes filles. Le sujet de la lubricité, qui figurait souvent parmi ceux abordés dans les spectacles *Butwa*, servait d'élément représentatif d'une société chaotique antérieure à l'état de civilisation établie par les adeptes *Butwa*. Dans ce contexte, il est donc possible que ce masque symbolisant une forme de sexualité dissolue évoque un état primaire et dépourvu du raffinement auquel seul le monde civilisé pouvait aspirer. Les coiffures élaborées et les scarifications se transforment par conséquent en insignes de la civilisation.



● Le célèbre masque Luba de la collection du Musée Royal de l'Afrique Centrale à Tervuren (#EO.0.0.23470). Hauteur: 39 cm. Alors que le masque Tabwa Dartevelle était dansé en couple avec un masque de buffle, celui-ci réunit les traits anthropomorphes et zoomorphes en une seule représentation.





● Homme Tabwa ou Nyamwezi avec motif de scarification comme le « visage de la croix » (*sura ya musalaba*). Photo non datée, archives du Museum für Völkerkunde, Berlin.



● Femme avec une coiffure élaborée, décorée de perles et de plumes, rappelant la description de Thompson. Publiée dans: Crawford, Dan, *Back to the Long Grass*, Londres, 1924, p. 208.

Emblèmes de civilisation

La magnifique coiffure de ce masque consiste en un vaste ensemble stylisé composé de motifs rectangulaires sculptés. Lors de son séjour dans la région dans les années 1880, Emile Storms écrivit au sujet du style de coiffures Tabwa :

« Ils ont des longs cheveux stylisés de différentes manières : chez les femmes les cheveux sont relevés sous forme de chapeau à rebord, en rouleau unique ou rouleaux superposés. Les cheveux sont souvent rasés sur la partie avant du front et certaines parties sont durcies grâce à un mélange de graisse et d'argile rouge » (Storms, Emile, *Notes sur l'ethnographie de la partie orientale de l'Afrique équatoriale*, Bulletin de la Société d'Anthropologie de Bruxelles, 1886-87, p. 30).

L'explorateur Joseph Thomson quant à lui assista en 1881 à la mise en œuvre d'une coiffure Tabwa :

« Durant mon séjour à Makaumbi, j'ai pu assister à la création d'une coiffure qui, très élaborée, nécessitait l'intervention d'une deuxième personne. Le coiffeur commença par lisser les cheveux. Il les sépara en quatre parts égales. Il forma une boule de poudre rouge mélangée de

cheveux et d'huile qu'il inséra près de la peau pour travailler soigneusement les cheveux jusqu'à apparition d'un bulbe ; les cheveux étaient ensuite tressés en utilisant généreusement de la poudre et de l'huile et en introduisant les faux cheveux pour allonger la tresse autant que possible. Les autres parties des cheveux étaient traitées de la même manière puis délicatement croisées en couronne sur la tête et attachées à l'aide d'une douzaine d'épingles. Ceci fait, les finitions étaient faites avec soin ne laissant aucun cheveu libre désordonné. Cette opération a duré deux jours entiers. Les femmes doivent être très prudentes pour ne pas abimer leur coiffe et dorment ainsi sur un appui-tête pour éviter toute perturbation». (Thomson, Joseph, *To the Central African Lakes*, 1881, vol. 2, pp. 110-111).

Les lignes de scarifications de ce masque constituent un second symbole de civilisation. Les premiers européens qui visitèrent la région Tabwa, comme Emile Storms, ont remarqué le caractère « très à la mode » des scarifications sur le visage et le corps, surtout chez les femmes (Storms, Emile, *Voyage à Oudjidji*, Tervuren, archives MRAC (non publié), p. 8). Les scarifications étaient réalisées pendant la jeunesse de l'individu. La peau était incisée à l'aide d'un rasoir en fer fabriqué par un forgeron Tabwa, puis arrachée avec un hameçon ou une pointe de flèche. Ces coupures, appelées *tusimbo*, étaient ensuite frottées au charbon de bois, un irritant qui



● Photo d'une femme Tabwa à la mission de Baudouinville. Cette femme porte des bracelets en métal, un bouton *kipini* dans le nez, une chaîne de perles sur le front, un labret dans la lèvre et une boucle d'oreille *makobola*. Photographe inconnu, vers 1900. Archives centrales des Pères Blancs, Rome.

entraînait la formation de cicatrices au relief de forme chéloïdienne. Pour faire référence à ce processus de scarification, les Tabwa utilisent le verbe *kulemba*, signifiant « dessiner ». Certains motifs servaient à accentuer la symétrie du visage ou embellir le corps tandis que d'autres motifs revêtaient un caractère plutôt symbolique.

Le motif représenté sur ce masque était appelé *sura yamsalaba*, littéralement « visage de la croix » ; ce type de scarification était très répandu chez les Tabwa au XIX^e siècle. Il se caractérise le plus souvent par une ligne verticale divisant le front, et par trois doubles lignes reliant chaque oreille aux coins des yeux, à la bouche et au front. La ligne du front met l'accent sur cette partie du visage, considérée par les Tabwa comme le siège de la sagesse et de la clairvoyance. Selon Roberts, les rêves apparaissent au centre du front. Les Tabwa se tapotaient également le front avec l'index droit lorsqu'ils faisaient référence aux visions obtenues grâce à l'utilisation de substances magiques. Encore selon Roberts, le motif du « visage de la croix » sur le masque de Pierre Darteville pourrait être une adaptation d'un motif Nyamwezi, que les Tabwa auraient cherché à imiter. Dans la première moitié du XIX^e siècle, les chasseurs d'éléphants Nyamwezi, originaires d'un territoire aujourd'hui situé au nord de la Tanzanie, s'aventurèrent sur les terres Tabwa où les troupeaux étaient abondants. L'ivoire amassé leur permit de faire commerce avec des groupes de la côte est de l'Afrique, ouvrant la région au marché international, ce qui facilita les échanges culturels dont certains types de l'art Tabwa sont les témoins ; les remarquables « trônes » des Tabwa puisant vraisemblablement leur inspiration dans ceux des Nyamwezi.

Plusieurs autres détails iconographiques de ce masque sont remarquables. Les boucles d'oreilles en métal et la décoration du nez confirment que

le masque représente une figure féminine. Une coutume arabo-indienne de l'époque constituait à insérer un ornement dans la narine gauche (appelé *kipini* chez les Tabwa). Les routes commerciales entre le Lac Tanganyika et l'Océan Indien favorisèrent la diffusion de cette mode auprès des femmes Tabwa dès la fin du XIX^e siècle. Deux coquilles blanches de cauris ont été insérées dans les yeux, accentuant le regard du masque, et faisant vraisemblablement référence à la capacité de voir les esprits. « Avoir les yeux » était en effet une expression utilisée par les Tabwa pour désigner des personnes dotées de capacités surnaturelles. La bouche est ouverte, sans dents, et ornée de lèvres protubérantes. Ce type de représentation, caractéristique des statues anthropomorphes Tabwa, pourrait être une métaphore de l'acte de communication avec les esprits ancestraux. La présence de substances magiques dans les oreilles de ce masque atteste qu'il a autrefois été chargé de pouvoirs surnaturels. Le cou, court et épais, se termine en un large col percé d'une série de trous qui permettaient d'y attacher un costume en raphia, qui dissimulait le danseur. Une petite partie sur le devant de ce col semble avoir été volontairement ôtée il y a longtemps. La sombre et épaisse patine en surface témoigne d'un usage fréquent. Fondatrice du clan, ancêtre importante ou héroïne culturelle mythique, la question de l'identité de la personne représentée par ce masque reste



ouverte.

Les masques chez les Tabwa

L'utilisation de masques était chez les Tabwa beaucoup moins répandue que celle de figures ancestrales, ce qui explique leur rareté. Seul un autre masque-heaume Tabwa a été identifié, répertorié comme appartenant à la collection Leloup selon le catalogue raisonné de Maurer et Roberts, dont le nez et les yeux ont été privés de leurs ornements d'origine, à la différence du présent masque. Outre les masques-heaume, deux autres types de masques Tabwa sont connus : les masques au visage anthropomorphe et les masques-heaume zoomorphes prenant la forme d'une tête d'un buffle. Seuls deux exemplaires de masque facial Tabwa ont été répertoriés, l'un dans une collection privée Belge et l'autre dans la collection du musée de l'Université de l'Iowa aux Etats-Unis (#848.1983). Selon Maurer et Roberts, le peuple des Massif de Marungu les appelait *kinkalankasu* et les utilisait pour maintenir l'ordre dans la société et effrayer les enfants indisciplinés. Concernant les masques de buffle Tabwa, on en connaît quinze ; le contexte de leur utilisation reste incertain, et leur usage a vraisemblablement évolué suivant les diverses



● Masque-heaume Tabwa.
Hauteur : 24 cm. Collection privée.

générations Tabwa qui les ont utilisés.

Les statues ancestrales Tabwa

Ce masque suivant les conventions sculpturales de la statuaire ancestrale Tabwa, il paraît pertinent de se pencher sur le corpus existant. La qualité sculpturale raffinée du masque Tabwa de Pierre Dartevelle laisse vraisemblablement penser que son créateur ait également sculpté des statues. La forme de la tête, les scarifications et la coiffure stylisée rappellent une figure dont Emile Storms prit possession en 1884. Cette statue représente Manda, chef Tabwa du Massif de Marungu et allié de Storms. Bien que la figure comporte des lignes supplémentaires de scarifications, verticales et diagonales, le modèle de base à trois lignes partant des oreilles est identique. Le visage d'une autre statue Tabwa, recueillie en 1899, maintenant dans la collection du Royal Scottish Museum, rappelle également le présent masque. Les lignes de scarifications y sont très similaires, tout comme la disposition des yeux, du nez et de la bouche, l'arrondi de la tête, et la coiffure en forme de calotte. Ce type de coiffure n'était pas uniquement réservé aux femmes, et on le retrouve sur des statues des deux sexes ; elle ne tient donc pas lieu d'indication du genre de l'individu représenté. Aucune autre statue ou masque Tabwa avec un ornement de nez n'est connu à ce jour. Seule une statue de l'ancienne collection Baudouin de Grunne (publiée dans *The Rising of a New Moon : A Century of Tabwa Art* de Maurer, Evan M. et Roberts, Allen F., University of Michigan Museum of Art, 1985, p. 138, #32) présente deux labrets :



● Détail d'une figure masculine avec une hache.
Hauteur : 66 cm. Collection Royal Scottish Museum, Edinburgh, UK ; collectée par P. Grant Boyle, Lac Mweru, vers 1899. Publiée dans Maurer, Evan M. et Roberts, Allen F., *The Rising of a New Moon : A Century of Tabwa Art*, University of Michigan Museum of Art, 1985, p. 140, #33.



la lèvre supérieure est percée par un clou en cuivre et la lèvre inférieure par une pièce de bois.

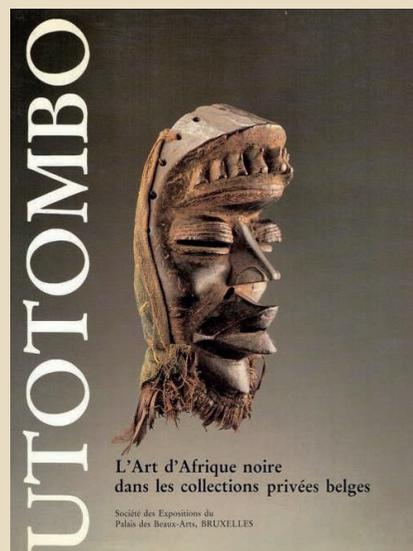
Conclusion

Avec son naturalisme raffiné, ses proportions harmonieuses et ses scarifications symétriques, ce masque peut être considéré comme étant l'incarnation du concept de beauté Tabwa. Le maître-sculpteur a réalisé un masque parfait à tout égard. Dans la culture Tabwa, le concept de « beauté » n'était pas uniquement physique, puisqu'il s'agissait avant tout de noblesse morale, d'intégrité et de bonté. L'accent fut mis sur la représentation d'une beauté « culturelle », soit une beauté créée par l'homme par opposition à celle de la nature incivilisée. Les motifs des scarifications, tout comme la complexité de la coiffure, étaient autant d'expressions de cet idéal. La qualité esthétique de cette personnification idéalisée par ce masque était une invitation pour les esprits ancestraux à venir habiter l'objet et jouer un rôle actif dans la société. La surface et les contours ont été adoucis et arrondis par de nombreuses années de manipulation, la surface patinée témoignant d'un long usage rituel. Le contexte d'utilisation de ce masque utilisation au sein de la société Tabwa n'a pas révélé tous ses secrets, et sa fonction a probablement évolué au fil des générations. Représentant une belle femme civilisée, il a dû être associé à différentes missions durant sa longue vie rituelle ; il était sans doute question de fertilité et de fécondité, deux thèmes très présents dans la société Tabwa. Cette œuvre, emblématique de la culture Tabwa, constitue un témoignage exceptionnel et unique de son génie artistique.



UTOTOMBO

En septembre 1987, Elze Bruyninx, occupant alors un poste de recherche à l'université de Gand, Marie-Louise Bastin, conférencière à l'Université Libre de Bruxelles, Anne Leurquin, une de ses anciennes élèves, et moi Frank Herreman, alors membre du personnel du musée d'ethnographie d'Anvers, fûmes sollicités pour former le comité de sélection pour une exposition d'art africain dans les collections privées belges au Palais des Beaux Arts de Bruxelles (aujourd'hui connu sous le nom de Bozar) sous la direction de Jan Debbaut.



Contexte et courte histoire d'une exposition d'art africain à Bruxelles

PAR FRANK HERREMAN

L'exposition, intitulée "Utotombo", devait être conçue en un laps de temps très court, entre octobre 1987 et le 25 mars 1988, date d'ouverture. Le titre de l'exposition fût choisi sur la suggestion de Marie-Louise Bastin. Elle nous informa que pour le peuple Tschokwé d'Angola le terme utotombo "désigne un objet bien fait et efficace, réalisé avec beaucoup d'habileté et d'amour". Entre début octobre et la mi-décembre nous visitâmes près de soixante collections privées et photographâmes près de mille cinq cent oeuvres parmi le vaste ensemble que nous vîmes. Ce que nous trouvâmes dépassait largement nos espoirs, tant du point de vue de la qualité que de la diversité. Le nombre de collectionneurs qui avaient déjà participé aux deux expositions qui ont précédé Utotombo en Belgique fut multiplié de six fois (une exposition s'intitulait "Arts Premiers d'Afrique Noire" et eut lieu à Bruxelles en 1977; la seconde eut lieu à Anvers en 1975 et s'intitulait "Sculptures africaines; nouveau regard sur un héritage").

Le rôle dominant que joue Bruxelles, et dans une moindre mesure Anvers, dans le commerce et la collection d'art africain en général, et de l'art congolais en particulier, remonte à l'histoire coloniale de la Belgique. Très tôt déjà les fonctionnaires coloniaux avaient l'instruction d'acquérir des objets pour participer à la formation d'un musée du Congo, créé en 1898, connu aujourd'hui sous le nom de "Musée Royal de l'Afrique Centrale", se trouvant à Tervuren. Des missionnaires et certains coloniaux développèrent un intérêt personnel pour ces "arts indigènes". Les missionnaires utilisèrent leur collection dans des expositions de propagande pour soutenir leurs travaux au Congo. Des objets provenant de sources coloniales et missionnaires entrèrent également dans le circuit commercial.

Le commerce d'art africain en Belgique se faisait principalement à Bruxelles. Dans les

années cinquante la plupart des marchands de Bruxelles vendaient des oeuvres d'art africain aux côtés d'antiquités européennes. Les années soixante virent l'émergence de marchands se spécialisant dans les objets africains, océaniques, ainsi que des cultures traditionnelles d'Amérique. L'indépendance de la colonie belge en 1960 signala le départ de nombreux responsables coloniaux, tout en apportant des objets congolais en Belgique. Ultérieurement, un certain nombre de ces objets finissaient sur le marché belge. En 1960, d'autres pays européens virent leurs colonies accéder à l'indépendance. Cette nouvelle situation amena une nouvelle génération de marchands qui, à la recherche de marchandises, se voyait obligée d'aller en Afrique.

Après la seconde guerre mondiale, très peu d'expositions d'art africain furent organisées en Belgique. L'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958 avait préparé une exposition sur l'art du Congo, du Rwanda et du Burundi. En 1963, le musée de Tervuren organisa l'exposition "Art d'Afrique dans les collections belges" qui comprenait une sélection de plus de six cent sculptures de pays africains autres que l'ancien Congo Belge. Puis, en 1975, Philippe Guimiot organisa la remarquable exposition "Sculpture africaine: nouvelles perspectives sur un patrimoine" à Anvers. Elle comprenait des oeuvres provenant du musée d'ethnographie d'Anvers et de quelques collections privées belges. En 1977 Guimiot collabora à l'exposition "Arts premiers d'Afrique noire" avec Lucien Van de Velde. Toutes les oeuvres présentées dans cette exposition provenaient de collections privées. Ces deux manifestations serviraient dix ans plus tard comme une source majeure d'inspiration.

Lorsque notre équipe commença le processus de sélection, elle réalisa que "Utotombo" pourrait comprendre un rayon d'objets beaucoup plus large que les deux précédentes expositions. Il fut enfin

Context and short History of an African Art Exhibition in Brussels

BY FRANK HERREMAN

convenu que le nombre de prêts serait élargi de 150 à une sélection finale de 336 objets. Cette décision était prise, étant donnée la grande quantité d'objets de qualité rencontrée. La seconde raison de cet élargissement était le plus grand rayonnement de genre, qui, en plus des masques et des figures inclurait également des parures, du mobilier et d'autres arts décoratifs. Le catalogue comprendrait des photographies de tous les objets, des notices expliquant la fonction et signification des œuvres, ainsi qu'un certain nombre d'essais, écrits par d'importants chercheurs du domaine des études des arts africains. Dans le catalogue et dans l'exposition, les œuvres furent organisées en fonction de leur provenance géographique, allant de l'ouest au sud de l'Afrique. Une des salles de l'exposition fut utilisée pour mettre l'utilisation et la fonction de l'art africain en évidence. Je fus chargé d'extraire des œuvres d'art de la sélection et de rédiger un essai centré sur les relations entre l'art, la religion, la société et l'économie dans les cultures africaines. Le texte, avec illustrations, fut publié en supplément du catalogue. Le catalogue de "Utotombo" était déjà en rupture de stock deux semaines avant la fermeture de l'exposition. Aujourd'hui cette publication est devenue l'objet du désir de nombreux passionnés d'art africain et est souvent citée dans les provenances d'un objet.

Ce qui distingua "Utotombo" de la plupart des expositions d'art africain qui l'ont suivie c'est qu'elle ne tira ses objets que de sources privées. Certes, cela impose quelques restrictions, mais ce fut aussi un hommage à la prospection incessante de l'inconnu et du sous-évalué par les collectionneurs belges dans l'art d'Afrique noire. Basé sur une fusion de connaissance, d'intuition et d'esprit ouvert ils recherchèrent continuellement de nouvelles formes, de nouveaux genres et de nouvelles traditions artistiques dans l'art africain.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Sculptures africaines nouveau regard sur un héritage, exh. cat. Brussels: Philippe Guimiot, 1975.

Bastin, Marie-Louise, et al. *Utotombo. L'Art d'Afrique noire dans les collections privées belges*, exh. cat. Brussels: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1988.

Kunst in Kongo, exh. cat. Bruxelles: *Algemene Wereldtentoonstelling, Sectie van Belgisch-Kongo en Ruanda-Urundi*, 1958.

Arts premiers d'Afrique noire, exh. cat. Brussels: Crédit Communal de Belgique, Centre Culturel, 1977.

Herreman, Frank. *Afrikaanse kunst; enkele belangrijke functies toegelicht*. Supplément au catalogue d'exposition *Utotombo: Kunst uit Zwart-Afrika in Belgisch privé-bezit*. Brussels: Vereniging voor Tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten, 1988.

In September 1987, Elze Bruyninx, who at that time held a research position at the University of Ghent, Marie Louise Bastin, then a lecturer at the Université Libre de Bruxelles, Anne Leurquin, one of Bastin's former students, and myself, Frank Herreman, then a staff member at the Ethnographic Museum in Antwerp, were requested to form the selection committee for an exhibition of African art in Belgian private collections at the Centre for Fine Arts (today known as Bozar) in Brussels, and then under the leadership of Jan Debbaut.

The exhibition, named "Utotombo", had to be conceived and produced in a very short time-span, between October 1987 and its opening on March 25, 1988. The title of the show was chosen upon the suggestion of Marie-Louise Bastin. She informed us that among the Chokwe peoples of Angola the word utotombo signifies a well-made and efficient object that was created with great craftsmanship and affection. Between early October and mid-December we visited about sixty private collectors and photographed a total of about 1,500 artworks from the much larger number of objects we encountered. What we discovered surpassed our wildest expectations in terms of both quality and diversity. Though we did include all the collectors who had contributed to two earlier African art exhibitions in Belgium - one held in Brussels "African Sculpture: New Perspectives on a Patrimony," in 1977, the other in Antwerp "Arts premiers d'Afrique noire" in 1975 - we added about six times more names to the list. The dominant role which Brussels and to a lesser extent Antwerp continue to play in the trade and collecting of African art in general and of Congolese art in particular goes back to Belgium's colonial history. Early on, colonial officials were commissioned to acquire objects to contribute to the budding collection of the newly founded Museum of the Congo in 1898, it is today known as the Royal Museum for Central Africa and is located in Tervuren. Missionaries and some colonials developed a personal interest in the "native arts" Missionaries used their collections for propaganda exhibitions to support their work in Congo. Objects deriving from both missionary and private colonial sources also ended in the commercial circuit. The African art trade in Belgium was mainly to be found in Brussels. During the 1950s most of the Brussels dealers traded works of African art next to the European antiquities. The 1960s saw the emergence of dealers who started to concentrate mostly on African objects but also on works of art from Oceania, and American Indian cultures. The independence of the Belgian colony in 1960 and

the return of colonial servants to their homeland brought a new load of Congolese art onto the Belgian art market. 1960 was also the time when other European countries witnessed their colonies access independence. This new situation brought a new generation of dealers that traveled directly to Africa in search of merchandise.

At first, very few exhibitions of African art were organized in Belgium after World War II. The Brussels Universal Exposition of 1958 did host an exhibition art from the Congo and Ruanda and Burundi. In 1963 the Tervuren Museum organized "Art d'Afrique dans les collections belges", comprising a selection of more than 600 sculptures from other African countries than the former Belgian Congo. Then, in 1975, Philippe Guimiot organized in Antwerp the noteworthy exhibition "African Sculpture: New Perspectives on a Patrimony". It included works from the Antwerp Ethnographic Museum and from a few Belgian private lenders. In 1977, Guimiot collaborated with Lucien Van de Velde in Brussels on the exhibition "Arts premiers d'Afrique noire" (First Arts from Black Africa). All the selected works of art for this show came from private collections. Both exhibitions served as direct inspirations for "Utotombo" ten years later.

As soon as our team started with the selection process, we realized that "Utotombo" could offer a much wider range of objects than the two exhibitions held previously. It was agreed that, as a result of the large quantity of high-quality objects, and the expanded range of types and genres we encountered - including also jewelry, decorative arts, and furniture, aside from masks and figures - we would raise the initial limit of 150 loans to a final selection of 336 objects. The catalog would include images of all the objects as well as entries explaining the function and meaning of every object, and a number of essays by several then leading scholars in the field of African art studies. In both the catalogue and the exhibition, the selected works were organized following their geographic distribution from western to southern Africa. One room in the exhibition was used to illuminate the use and function of African. I was given the task to extract some works, and to write an essay focusing on the relationships between art religion, society and economy. It was published as a supplement to the actual catalogue. The "Utotombo" catalogue was already sold out two weeks before the exhibition's closing. Today, the publication is highly desirable among book African art aficionados, and often referred to as part of an object's pedigree. What distinguished "Utotombo" from most of succeeding African art exhibitions was the fact that it drew exclusively from private collections. While this imposed some restrictions, it also celebrated the continuous search for the unknown and the underrated by the Belgian collectors. Based on a combination of knowledge, intuition, and an open mind, they continuously were looking for new forms, genres, and artistic traditions in African art.









● Tabwa buffalo mask being danced. The heavy mask is worn on the front of the dancers' face, held in place by the dancer's hands hidden inside the raffia costume. Note that the eyes are represented by cauri shells, as on the present mask. Photograph taken by Marc Felix, 1973, northeastern Zambia.

A unique Tabwa mask

This unique mask was collected by Belgian African art dealer Pierre Darteville in 1976 at the village of Kilanga-Zongwe in the Democratic Republic of Congo. The mask belonged to a man of the Bena Tanga segment of Chief Tumbwe's Sanga clan, a Tabwa sub-group who lived around the Marungu mountains. The Tabwa identified it as an ancestress or female presence called *musangwe*. While little is known about its use, the etymology of the word provides clues: the derivative of the root *-sanga* may refer to a lewd or unprincipled woman, while the verb *kusangwa* means 'to find' or 'to desire'. The name *musangwe* thus could refer to the promiscuity of the character it incarnated. According to information acquired in the field by its collector, this human mask (*musangwe*) represented the feminine element, and would appear in conjunction with a buffalo mask (*kiyunde*), symbolizing the masculine element. The Tabwa chief Nsama confirmed to Marc Felix, who did field-research in the Tabwa region in the mid-1970s, that the buffalo masks sometimes performed together with a female mask (Felix, Marc, *Masks in Congo*, Bruxelles, 2016, p. 242). However, the fact that no female mask is present on the only two field-photos of a performing buffalo mask, make suspect they not always danced together.

According to Bernard de Grunne, the mask, when paired with a buffalo mask, was used in fertility rites for sterile women. As part of the rite, the women were forced to drink some of the sap of the tree (*Erythrina abyssinica*) from which the mask was carved (de Grunne, Bernard, *La Sculpture Tabwa*, unpublished M.A. thesis, Louvain, 1980, p. 46). Besides being a multipurpose tree (the wood commonly used for making carvings or to serve as firewood), *Erythrina abyssinica* indeed was a well known medicinal plant. Its bark was commonly used in traditional medicine, to treat snakebites, malaria, sexually transmittable diseases (such as syphilis and gonorrhoea), among others.

For Evan Maurer and Allen Roberts the mask might represent excessive sexuality, and was used

in ceremonies like those for the birth of twins, when fertility was of foremost concern. Given its stylistic resemblance to ancestral statues, Maurer and Roberts suggest they could be linked with the *Butwa* association ceremonies, of which sexual exuberance (called debauchery by early missionary observers) was an important feature. (Maurer, Evan M. and Roberts, Allen F., *The Rising of a New Moon: A Century of Tabwa Art*, University of Michigan Museum of Art, 1985, p. 157, #50). *Butwa* was an association active in the Marungu region mainly concerned with the initiation of the youth, both male and female. The subject of promiscuity occurred frequently within *Butwa* performances, and played a role in the depiction of the chaotic status of society before it came to be civilized by the *Butwa* adepts. Possibly, this mask in such a context performed in dances that depicted sexual licentiousness. It would refer to a prior, cruder state of society, and through the medium of the mask, such oral narratives were personified. A primeval, chaotic, and unrefined state of being was pitted against the way things ought to be, according to the worldview of the public. Marks of civilization, such as the elaborate hairdo and cicatrices, at the same time were indicative of civilization and cultural refinement and would have placed the mask in the present – both characteristics deserve further elaboration.



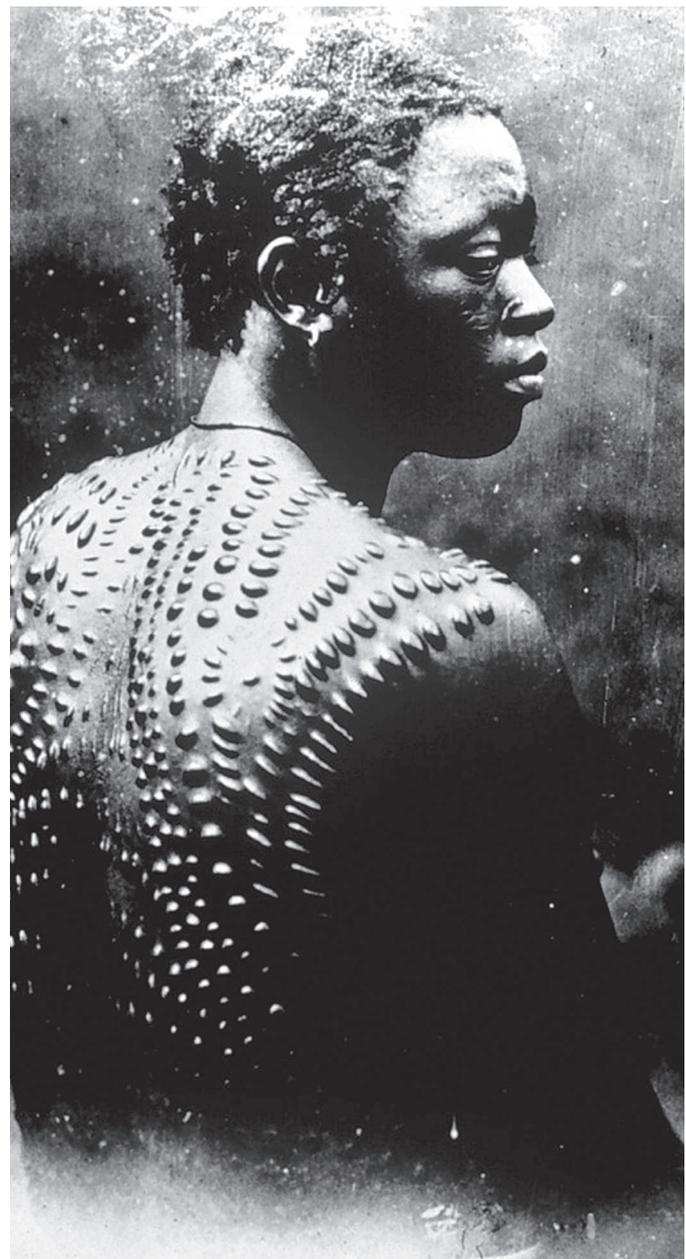


Marks of civilization

The beautiful hairdo of this mask is decorated with spaced rows of low-relief rectangles structured in elaborate patterns. Emile Storms wrote of the northern Tabwa hair styles which he saw in the 1880s: "They have long hair styled in different ways: especially among the women the hair is lifted into the shape of a brimmed hat, a single roll or a double superimposed roll. Hair is often shaved on the front part of the forehead, and certain parts are hardened by a mixture of fat and red clay" (Storms, Emile, *Notes sur l'ethnographie de la partie orientale de l'Afrique equatoriale*, Bulletin de la Société d'Anthropologie de Bruxelles, 1886+87, p. 30). To even further enlarge the forehead, the front part of the head would be shaved. The explorer Joseph Thomson in 1881 also witnessed the creation of such a Tabwa coiffure:

"During my stay at Makaumbi I had an opportunity of seeing a the operation of hair-dressing, which being very elaborate and tedious has to be done by a second person. The dresser commenced by combing out the hair smooth. It is then divided into four equal parts. The dresser makes up a ball of red powder mixed with hair and oil. He inserts this close to the skin, and works the hair carefully over it, until it assumes the appearance of a bulb; the hair is then carefully plaited, using plenty of powder and oil, and introducing the false hair to lengthen out the plait as much as possible. The other divisions are similarly treated, and finally they are carefully crossed over the crown of the head, fastened down with about a dozen iron pins with circular heads. This completed, the finishing touches are put on with great care, not a single hair being allowed to be out of its proper place. The operation in the case I saw occupied two entire days. They have to be very careful not to let the hair be disturbed, and they sleep on neckrests to avoid such misfortune." (Thomson, Joseph, *To the Central African Lakes*, 1881, vol. 2, pp. 110-111).

Besides the elaborate hairdo a second marker of civilization are the multiple scarification lines on this mask. Early European visitors to the Tabwa region, such as Storms, made note of how very "à la mode" the scarification of faces and bodies was, especially for women (Storms, Emile, *Voyage à Oudjidji*, unpublished, MRAC archives, p. 8). Scarification was undertaken when a girl was young, by a skilled woman other than an in-law or aunt of the child. A fishhook or arrow point was used to pluck up the skin, that was slit with an iron razor of the sort made by Tabwa blacksmiths. These cuts, called *tusimbo*, were then rubbed



● Undated field-photo of a Tabwa woman with cicatrices on face and back showing the degree of elaboration and perfection of the body that was common among earlier Tabwa. Photo courtesy of the White Fathers' Archives, Rome.



● Tabwa face mask. Height : 32,4 cm. Collection The University of Iowa Museum of Art (#848.1983)



● Detail of a male figure with axe. Height: 64,2 cm. Collection Royal Museum for Central Africa, Tervuren (#31661); collected by Emile Storms in 1884.

with charcoal or soot from a bot bottom, an irritant that would produce the raised scars or keloids desired. This process of scarification was referred to as *kulemba*, a verb meaning “to draw”. Some patterns embellished or implied the symmetry of the human face and body while others were full of symbolic meaning and hand specific names.

The pattern present on this mask was called *sura yamsalaba*, “face of the cross” and was a common scarification practiced by 19th century Tabwa, especially to the south. A vertical line divides the forehead, additional lines from each ear extend to the corners of the corresponding eyes, and from the ears to the corners of the mouth. The line above the eyes emphasizes the forehead, considered by the Tabwa as the seat of wisdom and foresight. According to Roberts, dreams appear or occur at the center of the forehead. Tabwa say, and they tap this point with the right index finger when discussing the special vision that the use of magical medicines makes possible (p. 35). According to Roberts the “face of the cross” scarification pattern, present on this mask, may represent an adaptation of a Nyamwezi design, who the Tabwa sought to emulate. In the early-to-mid 1800s, Nyamwezi elephant hunters from what is now north-central Tanzania had come to the Tabwa area where game at the time was still plentiful. They gathered ivory for trade with East African coastal groups and opened the area to wider trade network. In such a way, they were active agents of cultural change and one can see traces of this in Tabwa art: the remarkable ‘thrones’ of the Tabwa may owe their inspiration to those of the Nyamwezi, for instance.

Several other iconographical details of this mask deserve mention. The metal earrings and nose decoration confirm this is indeed a female image. The Arab-Indian custom of inserting an ornament into the left nostril (called *kipini* by Tabwa) became known via trade routes from Lake Tanganyika to the Indian Ocean, and was in vogue among late nineteenth-century Tabwa women living along Lake Tanganyika. Cauri shells ingeniously have been inserted in the eyes and strengthen the masks’ gaze. It could be reference to the extended vision and trance that made it possible to see spirits of those endowed with magic. “To have eyes”, indeed was the Tabwa saying referring to

persons with magical capacities. The open mouth with protruding lips, without teeth, is a trait commonly found in Tabwa statues as well – it could be a metaphor for the act of communicating with the ancestral spirits. The presence of magical substances in the ears of this mask certainly confirm, the mask was once loaded with powers beyond the visible. The short, thick neck ends in a wide collar pierced by a series of holes used to attach the mask to a cloth or raffia costume which would obscure the dancer. A small part of this collar at the front seems to be intentionally removed long ago. The dark brown surface has the rich patination of long use. The question remains open as to who is represented by this mask, it might either be a female clan founder, an important female ancestor, or a feminine mythical cultural hero.

Masks among the Tabwa

Only one other Tabwa helmet mask is known; it is included in Maurer and Roberts’ catalogue raisonné of Tabwa art and at that time was in the Leloup collection in Paris. Intriguingly both nose plug and eyes ornaments seem to have been removed at one point, only leaving empty holes at these places. Apart from a small difference in size, the basic schema of the mask is almost identical. In addition to this type of helmet masks, the Tabwa knew two other types of masks: anthropomorphic face masks, and zoomorphic helmet masks, the latter always in the shape of buffalo’s head. The use of masks was much less widespread as that of ancestral figures and they are extremely rare. As we have seen, their meaning is not well understood. Only two Tabwa face masks are known; one in the collection of the The University of Iowa Museum of Art (#848.1983). According to Maurer and Roberts, people living in the Marungu mountains called them *kinkalankasu*, used to threaten and frighten unruly children as a agent of social control and instruction. About fifteen Tabwa buffalo masks are known ; the context in which they performed remains uncertain and was most likely subject to change during the several generations they were in use.

Ancestral statues of the Tabwa

As this mask closely follows Tabwa sculptural conventions of the heads of ancestral statues, it is relevant to look at the existing corpus. The facial structure, scarification, and the patterns carved into the cap-style hairdo are related to the style associated with a famous figure collected by Emile Storms in 1884. This statue portrayed Manda, Tabwa chief in the Marungu hills and ally of Storms. Although several vertical and diagonal scarification lines have been added, the basic set of 3 sets of lines departing from the ears are identical. The facial feature of another figure with an axe, collected around 1899 and now in the collection of the Royal Scottish Museum, are even more reminiscent to the present mask. The scarification lines are very similar, as are the placement of eyes, nose and mouth, the roundness of the head and the skull-cap shaped coiffure. It should be noted that such a coiffure was not reserved for women or men, and can be found on statues of both sexes. The coiffure itself thus should never be used to identify the gender of a specific statue or mask. Not a single other Tabwa statue or mask with a nose plug could be discovered. Yet, a statue formerly in the collection of Badouin de Grunne (published in Maurer, Evan M. and Roberts, Allen F., *The Rising of a New Moon: A Century of Tabwa Art*, University of Michigan Museum of Art, 1985, p. 138, #32) displays an upper lip pierced with a brass tack and the lower lip with a wooden plug, both representing labrets. Seen the masterly way the present mask was carved it is not unlikely its creator also sculpted statues.

● Luluwa helmet mask. Ex Collection Werner Muensterberger (Sotheby's, New York, 11 May 2012, lot 62). Height: 35 cm. Considered as one of the great masterpieces of Congolese sculpture, this helmet mask came to existence under cultural impulses of the Luba empire (situated to the east of the Luluwa), ergo Tabwa artists – just as the Darteville helmet mask.



Conclusion

With its refined naturalism, its harmonious proportions, and its symmetrical scarification patterns, this mask can be considered as the quintessential embodiment of the Tabwa concept of beauty. It is clear that the master carver responsible for its production endeavoured to reach perfection on different levels. In Tabwa culture, “beauty” was much more than physical beauty, but also denoted moral integrity, or goodness. Emphasis was placed on “cultural” beauty, that is, beauty created by human beings, in opposition to the uncivilized state of nature. Exquisite scarification patterns as well as elaborate hairdos were the supreme expressions of this ideal. The aesthetic quality and idealized beauty personified by this mask was invitation to the ancestral spirits to inhabit the object and transform it to an active agent of social control. Indeed, the surface and details of this mask have been softened and rounded by many years of handling, as a testament to the successful role it played within the community that came to use it. The wear on the inside of the mask, as well as on its rim, and the surface patina all indicate a prolonged ritual life. The exact context in which this mask operated remains unknown. Only extensive research might be able to explore the roles it might have played within Tabwa society. It should be noted that its role most likely evolved while it was being used by consecutive generations and championed by many. Personifying a beautiful, civilized woman, it might have been associated with different themes during its long ritual life; certainly matters of fertility and fecundity will have played a big role amongst them. For now, what remains is this landmark of Tabwa culture, a one-of-a-kind testament of their artistic genius.







QUINTESCENCE DE LA BEAUTÉ
UNE ICÔNE DE L'ART TABWA
QUINTESSENTIAL BEAUTY
AN ICON OF TABWA ART

**VENTE AUX ENCHÈRES /
AUCTION**

Mardi 10 avril 2018, à 16h
9, avenue Matignon, Paris 8^e

CONTACT

Susan Kloman
skloman@christies.com
+1 212 636 2280
+33 1 40768448

Bruno Claessens
bclaessens@christies.com
+32 492 40 58 19
+33 1 40768406

Crédits photos
couverture: Hughes Dubois
Pages intérieures : Studio Speltdoorn

**CODE ET NUMÉRO
DE LA VENTE**

Pour tous renseignements
ou ordres d'achats, veuillez rappeler
la référence **16061 - NGUZU**

Consultez nos catalogues et laissez
des ordres d'achat sur christies.com

EXPOSITION PUBLIQUE / VIEWING

Jeudi 5 avril	10h - 18h
Vendredi 6 avril	10h - 18h
Samedi 7 avril	10h - 18h
Dimanche 8 avril	14h - 18h
Lundi 9 avril	10h - 18h
Mardi 10 avril	10h - 16h

Ce n'est pas un catalogue de vente. Pour plus
d'informations, veuillez consulter les conditions de vente
concernant la vente.

Please note: This is not a catalogue for the
auction. Please see the catalogue for full
descriptions, the Conditions of Sale and other
important information regarding the auction.
©2017 Christie's Inc.

CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE

François de Ricqlès, Président,
Edouard Boccon-Gibod, Directeur Général
Stephen Brooks, Gérant
François Curiel, Gérant

CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS