

GALERIE FLAK

PARCOURS DES MONDES 2017



PARCOURS DES MONDES



ARTS ANCIENS D'OCÉANIE,  
D'AFRIQUE ET D'AMÉRIQUE DU NORD

ANCIENT ARTS OF OCEANIA,  
AFRICA AND NORTH AMERICA

 GALERIE FLAK

8 Rue des Beaux-Arts, 75006 Paris

T: +33 1 46 33 77 77 - [contact@galerieflak.com](mailto:contact@galerieflak.com)

[www.galerieflak.com](http://www.galerieflak.com)

   @GalerieFlak



PARCOURS DES MONDES 2017

NEW BEGINNINGS

EXPOSITION INAUGURALE

NOUVELLE GALERIE / MÊME ADRESSE

INAUGURAL EXHIBITION  
NEW GALLERY SPACE / SAME ADDRESS





Océanie  
Oceania

BÂTON CÉRÉMONIEL – CEREMONIAL STAFF

MAORI

NOUVELLE-ZÉLANDE – NEW ZEALAND

Milieu du 19<sup>ème</sup> siècle – Mid-19<sup>th</sup> century

H: 43 cm – 17 in.

Ex collection Frits Lemaire, Amsterdam

Ex collection privée, Aachen, Allemagne

Ex private estate Aachen, Germany

Ex collection Kevin Conru, Bruxelles – Brussels

Cette sculpture présente un spectaculaire enchevêtrement de figures humaines ornées de motifs curvilinéaires caractéristiques de l'art Maori de Nouvelle-Zélande.

La fonction précise de cette sculpture est difficile à déterminer même si son iconographie semble se rapporter aux bâtons de généalogie.

La généalogie (*whakapapa*) occupait une place primordiale au sein des sociétés traditionnelles de Nouvelle-Zélande. Les Maori prétendaient pouvoir retracer leur ascendance depuis les premières grandes migrations en provenance de Polynésie orientale. Le chef était considéré comme le descendant direct des dieux et incarnait leur pouvoir sacré (*mana*).

Face à la sculpture présentée ici, le regard du spectateur est immédiatement happé par les puissantes figures d'ancêtres et de guerriers semblant émerger et se fondre en spirales infinies.



This sculpture presents a spectacular tangle of human figures decorated with the curvilinear motifs characteristic of New Zealand Maori art.

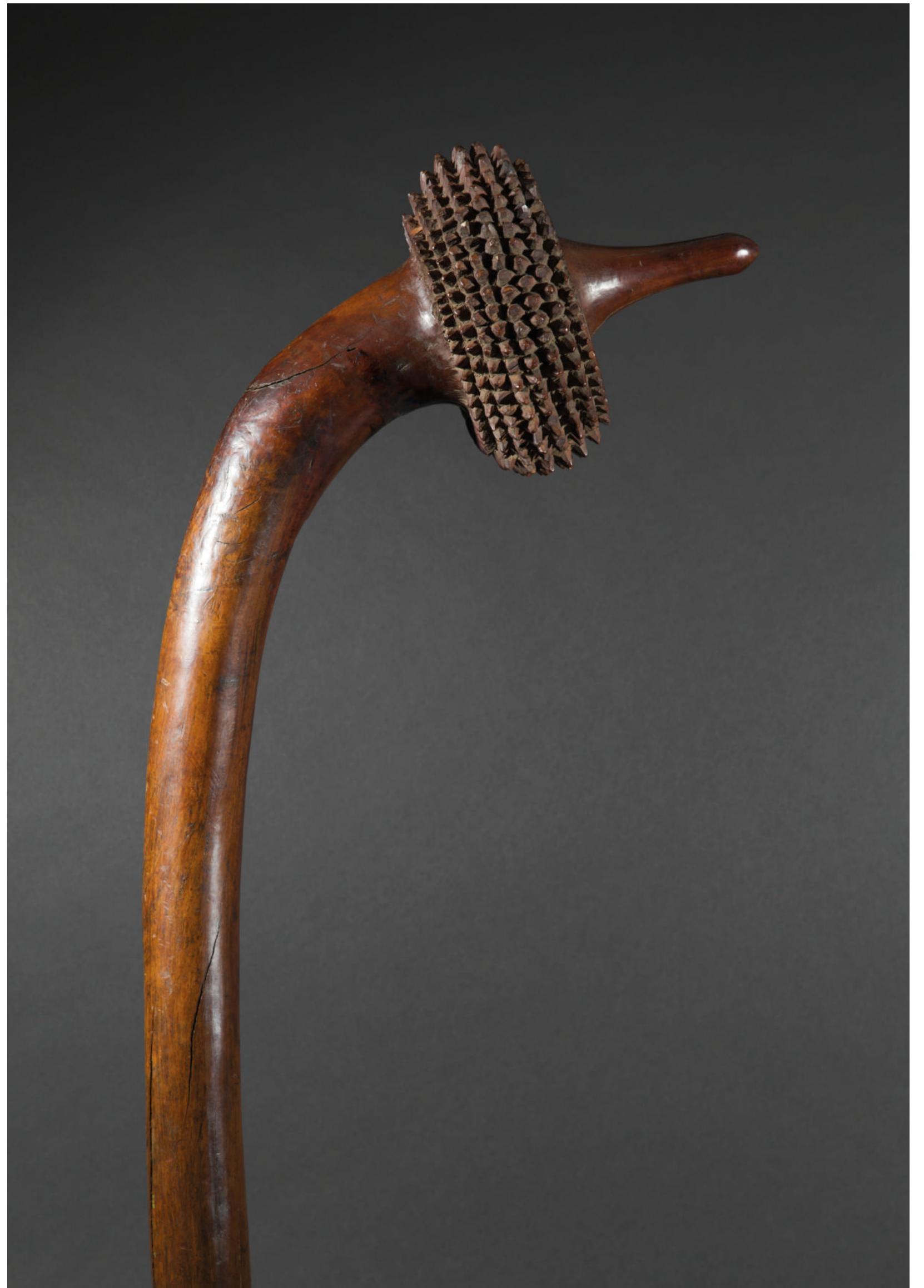
The precise function of the sculpture is difficult to determine, even if its iconography seems to be related to genealogy staffs.

Genealogy (*whakapapa*) occupied a primordial place at the heart of the traditional societies of New Zealand. The Maori claim to be able to retrace their ancestry to the first great migrations coming from Western Polynesia.

Their chiefs were considered to be direct descendants of the gods and incarnated their supernatural power (*mana*).

Looking at the sculpture presented here, the eyes of the viewer are immediately drawn to the powerful figures of ancestors and warriors which appear to emerge from and melt back into infinite spirals.





MASSUE DE GUERRE – WAR CLUB

*TOTOKIA*

ILES FIDJI – FIJI ISLANDS

19<sup>ème</sup> siècle – 19<sup>th</sup> century

H: 126 cm – 49 ½ in.

Ex collection Lynda Cunningham, New York

C'est en 1643 que le navigateur hollandais Abel Janszoon Tasman découvre l'archipel des Fidji dans le Pacifique Sud. La société fidjienne traditionnelle s'organisait autour de clans et se divisait en classes hiérarchisées au sommet desquelles se trouvaient les chefs et les prêtres. La guerre occupait une place prépondérante dans la vie quotidienne des Fidji. Les combats servaient à renforcer l'autorité des chefs mais aussi à unifier et accroître les liens entre les différents groupes alliés. La massue de combat conférait à son possesseur du prestige et témoignait de son statut de guerrier. Les massues *Totokia* constituaient l'une des armes de prédilection des chefs du fait de leur redoutable efficacité. Le mot «casse-tête» est ici à prendre au sens littéral du terme... Ces armes sont parfois décrites improprement en tant que «massues ananas» mais les premiers exemples connus de *totokia* ont été sculptés avant l'introduction de l'ananas aux îles Fidji. La massue présentée ici est exceptionnelle par sa qualité de sculpture, son poids et ses proportions superlatives.

It was in 1643 that the Dutch navigator Abel Janszoon Tasman discovered the Fiji archipelago in the South Pacific. Traditional Fiji society was organized around clans and divided into hierachal classes, with chiefs and priests found at the summit. War occupied a preponderant place within Fijian society. Battles served to reinforce the authority of chiefs as well as to multiply ties between different groups of allies. War clubs conferred prestige on their owners, and were proof of their status as warriors. *Totokia* war clubs like the one opposite were one of the arms preferred by chiefs because of their tremendous efficiency. The term «skullcracker» in this case could be taken quite literally...

These weapons have sometimes been described improperly as «pineapple clubs» but the first known examples of *totokia* were carved before the introduction of the pineapple to Fiji.

The war club presented here is an exceptional example in terms of the quality of its sculpture, its weight and its superlative proportions.

BOÎTE À TRÉSOR – TREASURE BOX

WAKAHUIA

MAORI

NOUVELLE-ZÉLANDE – NEW ZEALAND

Milieu du 19<sup>ème</sup> siècle – Mid-19<sup>th</sup> century

L: 52 cm – 20 ½ in.

Ex collection Leendert Van Lier (1910-1995)

Ex Christie's Amsterdam, 15 Apr. 1997, lot 238

Ex collection privée suisse

Ex private estate, Switzerland

Ex collection Mark & Carolyn Blackburn, Hawaï

Cette boîte à trésor était destinée à conserver les ornements les plus précieux d'un personnage de haut rang : des pendentifs *hei tiki* et des ornements en *pounamu* (jade) – la pierre sacrée des Maori – ou encore des plumes de l'oiseau *huia* parant la tête des chefs. La forme oblongue du réceptacle tout comme le nom maori de l'objet, *wakahua*, font référence à *waka*, la pirogue.

Chaque extrémité du réceptacle est ornée d'une figure projetée en haut relief, un homme et une femme. La tension des courbes et la qualité de la sculpture participent à la remarquable puissance d'évocation de cette boîte à trésor. Le couvercle est quant à lui orné d'une scène rappelant l'accouplement mythique primordial de la terre-mère (*Papa*) et du ciel-père (*Rangi*). Taillés dans un bois dur, ces réceptacles étaient conçus pour être suspendus au plafond d'une *whare* (maison) afin d'y mettre à l'abri les objets de valeur mais également pour permettre d'en admirer la base élégamment sculptée.

Considérées comme des *taonga* (trésors cultuels), ces boîtes recevaient chacune un nom spécifique. Elles étaient dotées de *mana* (puissance magique) et de *tapu* (interdit lié à la personne du chef), qualités transmises par association avec leurs propriétaires.

Du fait de leur valeur et de leur prestige, les boîtes à trésor constituaient ainsi un héritage familial précieux et étaient transmises de génération en génération.





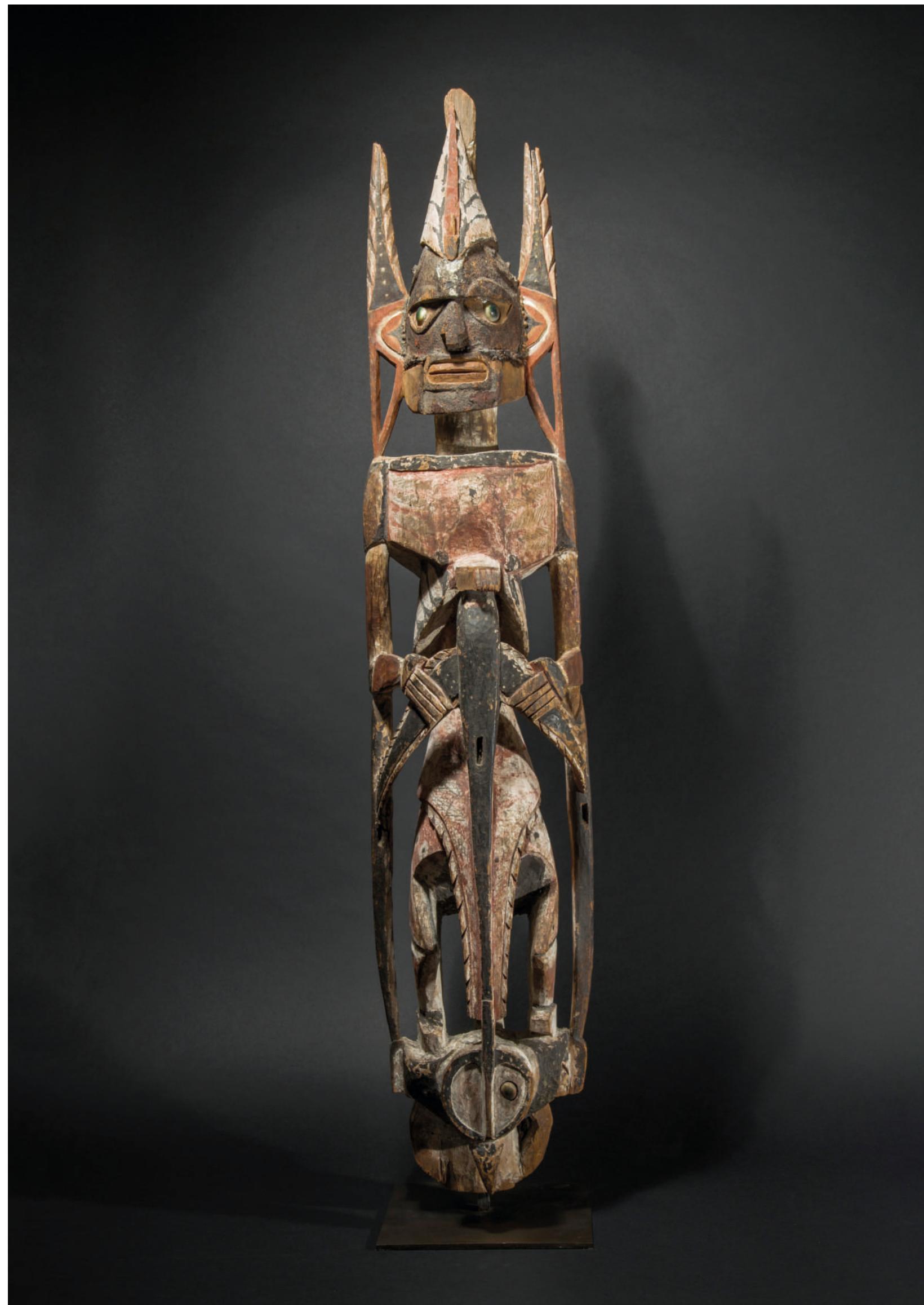
This treasure box was meant to store the most precious ornaments belonging to high-ranking individuals: *hei tiki* pendants and ornaments in *pounamu* (jade) – the sacred stone of the Maori – as well as the *huia* bird feathers worn by chiefs on their heads.

Both its oblong shape and its Maori name, *wakahua*, refer to the *waka*, or canoe. Each extremity of the receptacle is ornamented with a projecting figure in high relief, a man and a woman. The tension of the curves and the quality of the carving contribute to the remarkable powers of evocation of the box. As for the cover, it is decorated with a scene recalling the mythical primordial coupling of Mother Earth (Papa) and Father Sky (Rangi).

Sculpted in hardwood, these treasure boxes were designed to be hung from the ceiling of the whare (dwelling) not only to protect valuable objects but also so that their carved bases could be admired.

Considered to be *taonga* (Maori treasures), each box was given its own name. They were endowed with *mana* (supernatural power) and with *tapu* (a taboo linked to the status of chief), qualities transmitted by association to their owners.

Due to their value and prestige, treasure boxes therefore constituted a precious family legacy and were passed on from generation to generation.



EFFIGIE MALAGAN – MALAGAN FIGURE

NOUVELLE-IRLANDE – NEW IRELAND

Fin du 19<sup>ème</sup> siècle – Late 19<sup>th</sup> century

H: 108 cm – 42 ½ in.

Ex collection Bernard Brugidou, Paris

Ex collection Jean-Pierre Laprugne, Paris

Cette sculpture figure un personnage debout intégrant des représentations animales (chouette, poisson-volant). Elle porte une coiffe en pointe connue sous le nom de «casque de pluie». Elle servait lors des célébrations du *malagan*. Ces cérémonies constituaient l'acte final du deuil pour des ancêtres importants. Elles permettaient notamment leur passage à l'immortalité. Agissant non pas comme le portrait du défunt, «mais plutôt comme une représentation de l'énergie vitale qui l'a engendré et animé» (*Arts Rituels d'Océanie, Nouvelle-Irlande*, M. Gunn, 1997, p. 49), la statue illustre des motifs ancestraux propres à l'individu ou au clan. Comme l'indique Philippe Peltier (*Nouvelle-Irlande, Arts du Pacifique Sud*, 2006, p. 78), le *malagan* permettait de capter l'énergie de l'ancêtre, de la canaliser et de la redistribuer entre les membres du clan afin de rétablir l'équilibre dans la société des vivants. Cette sculpture se distingue par sa force d'évocation et une construction complexe et raffinée à la fois. Elle constitue un superbe exemple de l'art classique de Nouvelle-Irlande.

This sculpture represents a standing figure integrating animal representations (an owl, a flying fish). It is wearing a pointed headdress known as a «rain helmet».

It served in the celebration of *malagan*. These ceremonies constituted the ultimate event in mourning important ancestors, in particular allowing them to move into immortality.

Acting not as a portrait of the departed, «but rather as a representation of the vital energy which engendered and animated him» (*Arts Rituels d'Océanie, Nouvelle-Irlande*, M. Gunn, 1997, p. 49), the statue illustrates ancestral motifs specific to the individual or the clan. Philippe Peltier in *New Ireland: Art of the South Pacific* (2006, p. 78) states that the *malagan* means picking up the ancestor's energy, channeling it and sharing it out among the members of the clan to tighten social bonds within the community.

This sculpture is distinguished by its evocative powers and its construction, both complex and delicate at once. It constitutes a superb example of the classic art of New Ireland.

FIGURE D'ANCÊTRE – ANCESTOR FIGURE

BAS SEPIK – LOWER SEPIK

PAPOUASIE NOUVELLE-GUINÉE

PAPUA NEW GUINEA

Fin du 19<sup>ème</sup> siècle – Late 19<sup>th</sup> century

H: 68.5 cm – 27 in.

Ex Sotheby's New York, 18 Nov. 1997, lot 304

Ex collection Yann Ferrandin, Paris

Ces figures anthropomorphes portaient le nom de *kandimboa(n)g* chez les peuples vivant dans la région de l'embouchure des fleuves Sepik et Ramu. Selon Joseph Schmidt (voir *Die Ethnographie der Nor-Papua*, 1933), elles incarnaient le héros mythique fondateur du clan. Otto Reche (*Der Kaiserin-Augusta-Fluss/Sepik River*, 1913) indique qu'elles pouvaient également servir de figures mémorielles liées à des ancêtres ayant marqué l'histoire du clan. Ces sculptures étaient sollicitées lors des rituels d'initiation et servaient de figures de protection pour la communauté. Chaque statue portait le nom d'un ancêtre lui-même rattaché à un mythe et à un chant spécifiques. En dehors des cérémonies, ces statues étaient conservées dans la maison des hommes où elles recevaient des offrandes de nourriture.

Les volumes découpés rythment et animent cette sculpture féminine alliant dynamisme et puissance. Son style archaïque est archétypal de l'art classique du Bas Sepik.

These anthropomorphic figures go by the name of *kandimboa(n)g* among the peoples living in the region of the mouths of the Sepik and Ramu rivers. According to Joseph Schmidt (see *Die Ethnographie der Nor-Papua*, 1933), they incarnate the mythical founding heroes of the clan. Otto Reche (*Der Kaiserin-Augusta-Fluss/ Sepik River*, 1913) states that they also served as memorial figures for ancestors who had marked the history of the clan. They were solicited during initiation rituals, and finally served as protective figures for the community. Each statue bore the name of an ancestor, the name itself attached to a specific myth and song.

When not being used in ceremonies, the statues were kept in the men's house where they received offerings of food.

This female figure is punctuated by empty spaces, paradoxically bringing it to life. Its powerful expression and archaic style are archetypal of classic Melanesian art.





Maquette de pirogue de guerre  
War canoe model  
îles Salomon – Solomon Islands  
Début du 20<sup>ème</sup> siècle – Early 20<sup>th</sup> century  
L: 140 cm – 55 in.



AFRIQUE  
AFRICA

### FIGURE FÉMININE DE PILEUSE DE MIL

FEMALE FIGURE WITH PESTLE AND MORTAR

DOGON TINTAM, MALI

19<sup>ème</sup> siècle – 19<sup>th</sup> century

H: 77.5 cm – 30 1/2 in.

Ex collection Bernard Dulon, Paris

Ex collection Jan Lundberg, Malmö

Ex collection Galerie Ratton Hourdé, Paris

Yale University GvR Archive 0017860

Publication: Dogon, Ratton Hourdé, 2005, p. 57



Grenier à mil (Kroukrou) – Millet Granary  
Louis Desplagnes, 1907

Cette sculpture élancée figure un personnage féminin utilisant un mortier et un pilon pour préparer le mil, aliment de base chez les Dogon. Cette activité nourricière fondamentale revêt également des connotations symboliques, le mil et les céréales en général occupant un rôle de premier plan dans les croyances dogon sur l'origine de l'univers et l'apparition des premiers hommes.

Il se dégage de ce personnage au port de tête altier une noblesse et une poésie remarquables.

Cette figure rassemble les principaux canons classiques de l'art dogon : une verticalité soulignée, une posture affirmée et dynamique, un grand cou allongé conférant élancement et dignité au personnage. Selon Jean Laude, poète, ethnologue critique et historien d'art «les sculptures dogon, plus qu'aucune autre, donnent corps à des valeurs religieuses, des sentiments et constituent des entités symboliques et ésotériques.»

This slender sculpture represents a female figure using a mortar and pestle to grind millet, the basic element of the Dogon diet. This fundamental nourishing activity also has symbolic connotations, with millet and grains occupying a role of primary importance in the Dogon belief system about the origin of the universe, and the first appearance of mankind in it.

There emanates from this female figure, with its head sitting haughtily on its shoulders, a remarkable nobility and poetry.

This statue combines the classic canons of Dogon art: a hieratic verticality, an assertive and dynamic pose, and a long neck that confers dignity and an upward thrust to the figure.

According to Jean Laude, poet, ethnologist, critic and art historian, «Dogon sculptures, more than any others, give bodies to feelings and religious values, constituting symbolic and esoteric entities.»





FIGURE DE JUMEAU – TWIN FIGURE

*ERE IBEI*

YORUBA, NIGERIA

Shaki, Oyo

Début du 20<sup>ème</sup> siècle – Early 20<sup>th</sup> century

H: 28 cm – 11 in.

Ex collection Josef Herman, London (inv. H112)

Les statuettes liées au culte des jumeaux sont appelées *ere ibeji* en langue Yoruba : *ere* signifiant image sacrée, *ibi* né et *eji* double. Symboles de prestige, de richesse et de fécondité, les *ere ibeji* garantissaient également la perpétuation des générations. Ces effigies d'ancêtres faisaient partie intégrante de la vie quotidienne et rythmaient la vie familiale chez les Yoruba. Soumis à des rituels codifiés, les *ere ibeji* étaient choyés, nourris, soignés, huilés, lavés.

Ils étaient considérés comme des êtres vivants, réincarnation des jumeaux-ancêtres. Ils étaient toujours représentés dans la force et la puissance de l'âge adulte.

Sculptée dans un bois dur à la patine d'un brun profond, cette figure d'*ere ibeji* se distingue par son raffinement et l'intense expressivité de ses traits. La touchante érosion des traits du visage est liée aux manipulations et caresses dont la sculpture a été l'objet génération après génération dans le cadre des pratiques rituelles.

The statuettes linked to twin worship, are called *ere ibeji* in the Yoruba language: *ere* signifying a sacred image, *ibi* born and *eji* a double. Symbols of prestige, wealth and fecundity, *ere ibeji* figures also guaranteed the perpetuation of future generations.

These effigies of ancestors were an integral part of everyday activities, punctuating the family life of the Yoruba. Subject to very codified rituals, *ere ibeji* figures were pampered, with their care including feeding, washing and oiling.

These effigies were considered to be living beings, a reincarnation of ancestor-twins. Representations always showed them at the peak of their strength and power in adulthood.

This *ere ibeji* figure, with a fine aged brown patina, is distinguished by its refinement and expressivity. The erosion of the facial features is quite affecting, linked as it is to the statue being ritually handled and stroked generation after generation.

## FIGURE DE POUVOIR NKİSHI

NKİSHI POWER FIGURE

SONGYE

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO

Début du 20<sup>ème</sup> siècle – Early 20<sup>th</sup> century

H: 22 cm – 13 ¾ in.

Ex collection Hélène Leloup, Paris

Les Songye résident près de la rivière Lomami au sud-est de la République Démocratique du Congo, en Afrique Centrale. L'organisation politique des Songye est centrée autour de la personnalité du chef, figure sacrée et bénéfique, doté d'un pouvoir magico-religieux. Des sociétés secrètes structurent la vie sociale, politique et religieuse. Les fétiches, amulettes et figures de pouvoir (*nkishi*) sont des objets omniprésents chez les Songye.

Solidement campée sur ses larges pieds, cette puissante figure d'ancêtre au regard pénétrant invite au recueillement. Elle allie hiératisme, géométrisation des traits et puissance d'évocation. Empreinte de mystère et de force, cette figure constitue un archétype de la statuaire Songye classique.

Les clous en fer recouvrant la tête, l'éminente qualité sculpturale et la corne autrefois insérée au sommet du crâne témoignent de l'action combinée de ses trois auteurs : le forgeron, lié à la magie de la terre et du feu, le sculpteur et le devin (*nganga*) qui utilisait ses connaissances des énergies du cosmos pour transformer l'effigie en force active.

### Publications:

*Wild Spirits Strong Medicine: African Art and the*

*wilderness*, M. Anderson & C. Mullen Kreamer,

The Center for African Art, New York, 1989

*Masterworks of African Art: The Congo Bassin*,

University of Michigan, Ann Arbor, 2003





#### AMULETTE – AMULET

SONGYE

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO

Début du 20<sup>ème</sup> siècle – Early 20<sup>th</sup> century

H: 11 cm – 4 1/4 in.

Ex collection Detroit Institute of Arts, USA

Yale University GvR Archive 0064873

Publication: *La Redoutable Statuaire Songye d'Afrique Centrale*, François Neyt, 2004,  
p. 280, fig. 263

Les fétiches, amulettes et figures rituelles Nkishi, omniprésentes chez les Songye, avaient pour fonction d'apporter la richesse et la fécondité tout en assurant la réussite individuelle et collective. Ces sculptures servaient également à protéger contre les «forces hostiles», telles que la foudre ou encore la maladie. Du fait de la puissance de ces figures, leur manipulation devait s'entourer de précautions particulières visant à les garder à distance et éviter tout contact physique direct avec elles. La figure présentée ici se distingue par son ancienneté et sa remarquable sensibilité. Elle faisait précédemment partie des prestigieuses collections du Detroit Institute of Arts aux Etats-Unis.

Fetishes, amulets and power figures (Nkishi) are omnipresent among the Songye. While bringing wealth and fecundity and assuring individual and collective success, their function is also to protect from «hostile forces» such as lightning strikes and sickness.

Because of the power of these figures, elaborate and singular precautions must be taken in handling them, to ensure that they are kept at a proper distance and that direct physical contact with them is avoided.

The figure presented here is distinguished by its venerable age and its remarkable sensitivity. It was formerly in the prestigious collections of the Detroit Institute of Arts in the United States.

FIGURE FÉMININE ASSISE

SEATED FEMALE FIGURE

SENUFO

CÔTE D'IVOIRE – IVORY COAST

Début du 20<sup>ème</sup> siècle – Early 20<sup>th</sup> century

H: 33 cm – 13 in.

Ex collection Bernard Dulon, Paris

Ex collection Guy Porré & Nathalie Chaboche

Les Senufo (Sénoufo) sont un peuple de cultivateurs vivant dans une zone de savane couvrant le nord de la Côte d'Ivoire, le sud du Mali et le sud-ouest du Burkina Faso.

Ils sont mentionnés pour la première fois en 1888 par Louis Gustave Binger, un officier d'infanterie de marine.

La statuaire Senufo se distingue par une esthétique raffinée aux lignes pures combinant hiératisme et mouvement. Appelées *Sando'o*, les figures anthropomorphes étaient utilisées par les devins senufo afin de communiquer avec les esprits. Les figures féminines constituaient des célébrations de la fertilité. La posture assise renvoyait quant à elle à un symbole de pouvoir et de puissance.

Sur la figure présentée ci-contre, on notera la finesse remarquable des traits du visage et la profonde patine témoignant de libations rituelles prolongées.

A la tension du visage projeté vers l'avant répond la courbure prononcée du dos et l'élancement du cou qui souligne le port altier de la figure.

The Senufo people are farmers, living in a savanna zone covering the north of Ivory Coast, the south of Mali and the southwest of Burkina Faso.

The first mention of them was in 1888 by Louis Gustave Binger, a naval infantry officer. Senufo statuary is distinguished by its aesthetic refinement, where pure lines combine a hieratic quality and movement. Called *Sando'o*, anthropomorphic figures were used by Senufo soothsayers to communicate with the spirit world.

Female figures represent celebrations of fertility; the fact that the figure is seated is a symbol of power and strength.

The figure shown opposite is notable for the remarkable delicacy of the features of the face and the thick patina, proof of years of ritual libations.

The tension of the face projecting forward is counterbalanced by the pronounced curve of the back and the slenderness of the neck, underlining the haughty, upright posture of the figure.





FIGURE *LAGALAGANA*

MUMUYE

NIGERIA

Début du 20<sup>ème</sup> siècle – Early 20<sup>th</sup> century

H: 93 cm – 36 ½ in.

Ex collection Pierre Parat, Paris

Yale University GvR Archive 0108061

Les Mumuye habitent les contreforts des monts Shebshi près des rives de la Bénoué à l'est du Nigeria. Ce peuple d'agriculteurs comptant trois groupes de dialectes différents fut longtemps inconnu des Occidentaux, qui ne découvrirent leur art qu'à la fin des années 1960.

Les Mumuye utilisaient des sculptures nommées *lagalagana* dans différents cadres rituels : ces figures jouaient un rôle central dans la célébration du culte aux ancêtres et pour des cérémonies de guérison. Elles servaient d'intercesseurs entre le monde des esprits et le monde des hommes et témoignaient du statut élevé de leurs possesseurs. Cette grande figure se caractérise par un mouvement remarquable, renforcé par des ruptures de rythme anguleuses caractéristiques de l'art Mumuye. Les bras sont enveloppants, les traits du visage intensément expressifs. La composition et la stylisation de la figure illustrent la réinvention constante du traitement du corps humain dans la statuaire Mumuye. Un grand dynamisme et de fascinants contrastes de pleins et de vides se dégagent de cette Mumuye.

The Mumuye live in the foothills of the Shebshi Mountains near the banks of the Benue in eastern Nigeria. This agrarian people is comprised of three different dialectal groups, and was long unknown to Westerners, who discovered their art only in the late 1960s.

The Mumuye used sculptures called *lagalagana* in different rituals: the figures played a central role in ancestor worship and in curing ceremonies.

They served as intercessors between the spirit world and that of men, and served as proof of the high status of the family that owned them.

This large figure is characterized by its remarkable dynamism, reinforced by the angular breaks in the rhythm of the piece that are so characteristic of Mumuye art. The arms echo the movement of the torso and the facial features are intensely expressive. The composition of the figure illustrate how Mumuye statuary constantly reinvents its treatment of the human body. Great dynamism and fascinating juxtaposition of negative and positive space are evidenced in this superb Mumuye sculpture.



Les masques blancs du Gabon ont eu une influence majeure sur l'art moderne à l'image du célèbre masque Fang de Vlaminck que Picasso avait tant admiré : «C'est pharamineux, affolant d'expression : ce sont des formes issues du plein air, de la pleine lumière... Il est donc entendu que des rapports de volumes peuvent exprimer une lumière ou la coïncidence de la lumière avec telle ou telle forme».

André Derain, 7 Mars 1906<sup>1</sup>.

Ce type de masque était utilisé lors des cérémonies d'initiation chez les Aduma (Adouma) et plus largement au Gabon central lors des rituels du *Mvudi* ou du *Bwiti*. Le danseur portant ce masque apparaissait au crépuscule ou à l'aube, sortant du brouillard des montagnes. Ce masque ne devait pas être vu de près par les femmes ou les enfants.

Ce masque faisait partie de la collection personnelle de Pierre Fauré (1913-1986) antiquaire à Toulouse et expert près des tribunaux. Collectionneur raffiné et éclectique, Pierre Fauré a assemblé sa collection d'art africain – dont ce masque – vers 1950 et l'a conservée toute sa vie durant.

<sup>1</sup> Correspondance avec Maurice de Vlaminck après une visite des collections ethnographiques du British Museum

#### MASQUE – MASK

ADUMA

GABON

Début du 20<sup>ème</sup> siècle – Early 20<sup>th</sup> century

H: 35.5 cm – 14 in.

Ex collection Pierre Fauré (1913-1986)

Par descendance – By descent

The white masks of Gabon had a major influence on modern art, in the image of the famous Fang mask – much admired by Picasso – belonging to Vlaminck: «It's mind-boggling, its expression disturbing: these are shapes coming from the outdoors, from bright light... It is thus understandable that the way the volumes relate enable them to express light, or what happens when light coincides with one shape or another.»

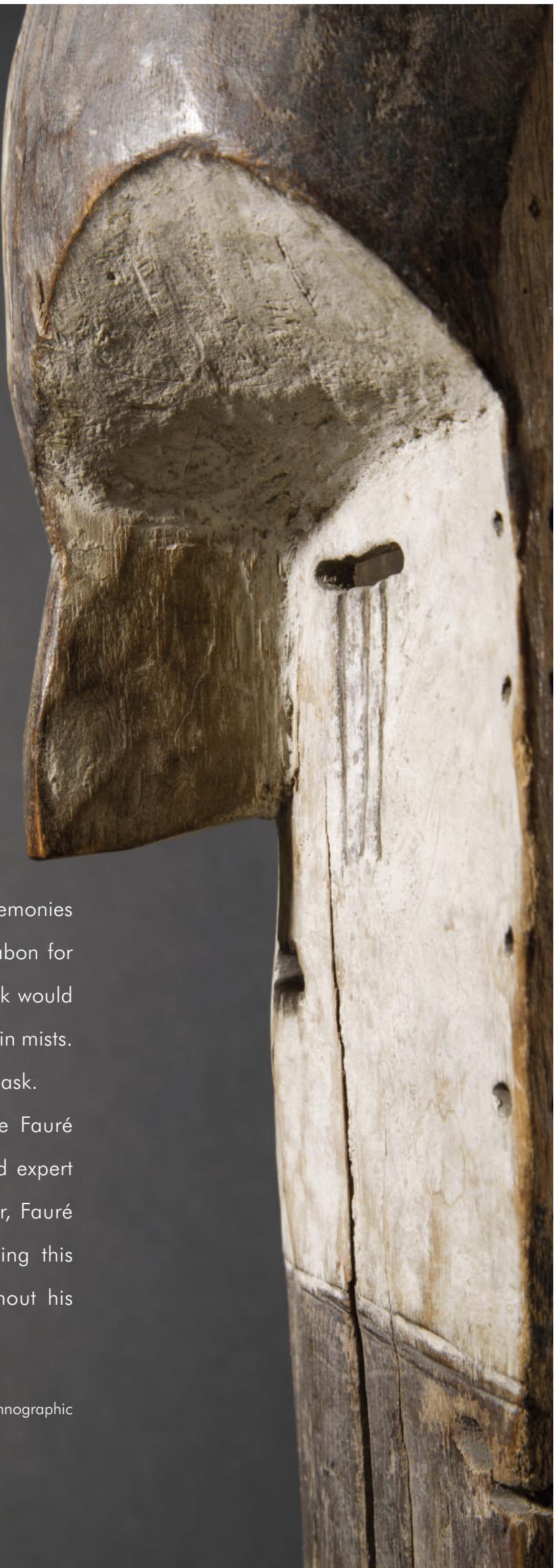
André Derain, 7 March 1906<sup>1</sup>.

This type of mask was used during initiation ceremonies among the Aduma and more widely in central Gabon for *Mvudi* or *Bwiti* rituals. The dancer wearing the mask would appear at dusk or dawn, emerging from the mountain mists.

Women and children were not allowed to see the mask.

This mask was in the private collection of Pierre Fauré (1913-1986), an antiques dealer in Toulouse and expert witness for the courts. A refined, eclectic collector, Fauré assembled his collection of African art – including this mask – around 1950 and held on to it throughout his lifetime.

<sup>1</sup> Correspondence with Maurice de Vlaminck after a visit to the ethnographic collections of the British Museum





AMÉRIQUE DU NORD  
NORTH AMERICA

TÊTE – HEAD

ESKIMO ARCHAÏQUE – ARCHAIC ESKIMO

OLD BERING SEA I – OKVIK, ALASKA

200 avant J.C. – 100 après J.C.

200 B.C. – 100 A.D.

H: 4 cm – 1 ½ in.

Ex collection privée, Genève

Ex private collection, Geneva



Cette tête sculptée dans une dent de morse partiellement fossilisée est exceptionnelle par son épure, son raffinement et l'extrême stylisation des traits.

De délicates marques faciales ornent le front, les joues et soulignent les sourcils. L'étirement des traits du visage confère une élégance et une intériorité remarquables à cette sculpture qui n'est pas sans rappeler l'art de Giacometti ou de Brancusi.

Le style est caractéristique de la période Okvik, civilisation archaïque de l'Arctique qui s'est développée sur l'Île Saint-Laurent (St. Lawrence Island) au sud du Détroit de Béring en Alaska dans le dernier millénaire avant Jésus-Christ.

Véritable géant miniature, cette tête hiératique est un chef d'œuvre intemporel et universel.

This head, sculpted in a partially fossilized walrus tusk is quite exceptional in terms of its spare lines, its refinement and in the extreme stylization of the features.

Delicate facial marks grace the forehead, cheeks and underline the eyebrows. The way in which the features are stretched across the face confers a remarkable elegance and interiority to the sculpture, reminiscent of the art of Giacometti or of Brancusi.

The style is characteristic of the Okvik culture (Old Bering Sea I), an archaic civilization of the Arctic which developed on St. Lawrence Island in the southern Bering Strait in Alaska during the first millennium B.C.

A veritable giant in miniature, this hieratic head is a timeless, universal masterpiece.





#### FIGURE HUMAINE – HUMAN FIGURE

ESKIMO ARCHAÏQUE – ARCHAIC ESKIMO

OLD BERING SEA I – OKVIK, ALASKA

200 avant J.C. – 100 après J.C.

200 B.C. – 100 A.D.

H: 11.5 cm – 4 ½ in.

Collectée *in situ* en 1987 – Excavated in 1987

Ex collection Boersuks, Johannesburg

Cette figure hiératique en ivoire fossilisé constitue un témoignage rarissime et archétypal de l'art eskimo archaïque. Cette œuvre s'inscrit dans le corpus restreint du grand art classique de la culture Okvik (Old Bering Sea I) qui est née et s'est développée sur l'île Saint-Laurent (St. Lawrence Island) au sud du Détroit de Béring il y a plus de 2000 ans.

Les figures Okvik en ivoire marin étaient utilisées lors de cérémonies liées à la fertilité et la guérison ou pour assurer des pêches et chasses fructueuses.

Objets de transmission de savoir et supports pour les pratiques chamaniques, ces sculptures constituaient un canal de communication privilégié avec le monde invisible des esprits.

Cette figure humaine se caractérise par la pureté et l'allongement de ses lignes. Le traitement du visage rappelle avec évidence les œuvres de grands artistes du 20<sup>ème</sup> siècle, tels qu'Amedeo Modigliani ou Constantin Brancusi.

This hieratic figure in fossilized ivory constitutes an extremely rare, archetypal example of archaic Eskimo art. It belongs to the very small corpus of the great classic art of the Okvik culture (Old Bering Sea I) which was born and developed on St. Lawrence Island at the southern part of the Bering Strait more than 2,000 years ago.

Okvik figures in marine ivory were used during ceremonies linked to fertility as well as for ensuring successful hunting expeditions.

Objects used to transmit knowledge and as aides for shamanic practices, these sculptures constituted a privileged channel for communicating with the invisible world of the spirits.

This human figure is characterized by the purity and elongation of its lines. The treatment of the face recalls in a vivid way the work of certain 20<sup>th</sup> century artists, such as Amedeo Modigliani or Constantin Brancusi.

PEIGNE ANTHROPOMORPHE  
ANTHROPOMORPHIC COMB  
ESKIMO ARCHAÏQUE – ARCHAIC ESKIMO  
OLD BERING SEA I – OKVIK, ALASKA  
200 avant J.C. – 100 après J.C.  
200 B.C. – 100 A.D.  
H: 12 cm – 4 ¾ in.  
Collecté *in situ* en 2002 – Excavated in 2002  
Ex collection Jeffrey Myers, New York  
Ex collection Perry Lewis, New York



Cette sculpture Eskimo archaïque à l'ornementation et à la sensibilité uniques figure un personnage humain. L'extrémité inférieure se présente sous la forme d'un peigne.

Le visage est intensément expressif et épuré à la fois. Les traits sont stylisés et l'arête nasale est étirée. Le parallèle avec l'art des Cyclades est ici frappant.

Des motifs géométriques incisés d'une grande finesse ornent le torse et le dos du personnage. Certains, sous le cou et dans le dos, s'articulent autour de cercles et de points. Cette figuration, associée à des dimensions chamaniques, se retrouve dans toutes les cultures successives d'Alaska depuis plus de 2000 ans. Ce motif est connu sous le nom d'*ellam iinga*, littéralement «l'œil de l'univers» ou «l'œil de la conscience» en langue Yup'ik.

Cette figure humaine éminemment rituelle est combinée à un objet utilitaire, un peigne servant à préparer les fourrures et peaux d'ours.

This archaic Eskimo sculpture, with its unique ornamentation and sensitivity, represents a human figure, its lower extremity ending in the shape of a comb.

The face is at once both intensely expressive and quite spare. The features are stylized, and the bridge of the nose elongated. The parallel with Cycladic art is striking.

Geometric motifs, incised with great finesse, decorate the torso and the back of the figure. Some of them, under the neck and on the back, are patterned using circles and dots, a representation with shamanic dimensions. Found in all of the successive cultures of Alaska for over more than 2,000 years, it is called *ellam iinga*, literally, «eye of the universe» or «eye of awareness» in the Yup'ik language.

Here, the anthropomorphic figure is combined with a utilitarian object (a comb used particularly to prepare bear fur and skins) even while taking on an eminently ritual character.





MASQUE INUPIAQ – INUPIAQ MASK  
ALASKA

15<sup>ème</sup> siècle – 15<sup>th</sup> century

CIRAM test (C14): 1410-1446 (95.4% prob.)

H: 18.5 cm – 7 1/4 in.

Extrait du permafrost vers Shishmaref en 2003

Excavated near Shishmaref in 2003

Ex collection Joseph G. Gerena, New York

Publication: *Masks: Transformation,*

*Transmission & Trickery*, New York, 2007

Dans l'exposition de référence *The Far North* à la National Gallery of Art de Washington en 1973, Edmund Carpenter décrivait la région arctique comme le «Sommet du Monde». Ce fragment de masque Inupiaq illustre parfaitement l'esthétique de l'art archaïque de cet extrême Grand Nord.

Ce masque, ancien de plusieurs siècles, figure un portrait naturaliste au modelé remarquable (sourcils, pommettes, yeux). Il se dégage de ce masque chamanique une présence magnétique. Les orifices au niveau de l'arête nasale constituent, à notre connaissance, une caractéristique unique dans le corpus restreint des masques Inupiaq anciens. Ces trous laissent à penser qu'un élément sculpté était rapporté à la surface du masque : figuration d'un animal totémique, référence chamanique ? L'aura de mystère qui entoure ce masque ancestral n'en est que renforcée.

In an exhibition that serves as a point of reference, *The Far North* at the National Gallery of Art in Washington in 1973, Edmund Carpenter described the Arctic region as the «Top of the World». This fragment of an Inupiaq mask perfectly illustrates the aesthetic qualities of the archaic art of the extreme Far North.

The several centuries-old mask represents a naturalist portrait, its features (eyebrows, cheekbones, eyes) remarkably rendered. A magnetic presence emanates from this shamanic mask.

The holes situated along the bridge of the nose are – as far as we know – unique in the limited corpus of ancient Inupiaq masks. They suggest that an additional element was attached to the surface of the mask: a representation of a totemic animal, a shamanic reference? This only reinforces the aura of mystery surrounding this ancestral mask.

LUNETTES DE NEIGE – SNOW GOGGLES

ESKIMO, ALASKA

19<sup>ème</sup> siècle – 19<sup>th</sup> century

L: 11 cm – 4 1/4 in.

Ex collection Ben-Zion (1897-1987), New York

Ces lunettes, appelées *ilgaak* ou *iggaak* dans les dialectes d'Alaska, étaient sculptées de façon à épouser au plus près la forme du visage et limiter la luminosité au maximum d'où la finesse des ouvertures au niveau des yeux. La largeur de ces ouvertures influait directement sur la largeur du champ de vision. Selon les Inuit, plus le champ de vision était réduit, plus l'acuité visuelle s'en trouvait accentuée.

Des lunettes présentant des fentes de tailles différentes étaient choisies suivant les conditions climatiques (notamment l'incidence et l'intensité des rayons solaires suivant les saisons au cours de l'année).

Les lunettes sculptées font partie de l'équipement des chasseurs-pêcheurs depuis les temps les plus lointains puisque l'on a retrouvé dans des sites archéologiques (cultures Old Bering Sea) des lunettes de même type en ivoire marin et en os.

On notera la superbe stylisation et le caractère éminemment graphique de ces lunettes provenant de la collection personnelle de l'artiste new-yorkais Ben-Zion.

These goggles, called *ilgaak* or *iggaak* in the dialects of Alaska, were carved so as to echo as closely as possible the shape of the face, and minimize luminosity to a maximum – hence the narrowness of the openings for the eyes. The width of these openings had a direct influence on the wearer's visual field. According to the Inuit, the more the visual field was reduced, the more visual acuity was accentuated.

Goggles with slits of different sizes were chosen to match climatic conditions (in particular according to the incidence and intensity of the sun's rays as they varied with the seasons over the course of the year). Carved goggles like these have outfitted hunters/fishermen since the most ancient times. Goggles of the same type, carved in marine ivory or bone, have been found on archeological sites (Old Bering Sea cultures) in Alaska.

These goggles come from the personal collection of New York artist Ben-Zion. The superb stylization and the eminently graphic character of the shape of these snow goggles are to be noted.





### MASQUE YUP'IK – YUP'IK MASK

BAS YUKON – LOWER YUKON, ALASKA

19<sup>ème</sup> siècle – 19<sup>th</sup> century

H: 18.5 cm – 7 1/4 in.

Acquis en Alaska dans les années 1930

Purchased in Alaska in the 1930s

Ex collection Madeline Thomas Langworthy  
(1893-1980), California

L'artiste Madeline Langworthy a assemblé sa collection de masques Eskimo sur une courte période au début des années 1930 en se rendant auprès des premières galeries de «curiosités» en Alaska (Bear Totem Store, US Mercantile Co.). Durant toute sa vie, Madeline Langworthy a partagé sa passion avec d'autres collectionneurs et érudits. Parmi eux se trouvait Frederick J. Dockstader, alors directeur adjoint de la Heye Foundation, Museum of the American Indian à New York, avec qui elle a correspondu jusqu'à la fin des années 1950.

D'une grande sobriété, le masque présenté ici combine des traits humains avec le museau d'un phoque, manifestation d'un esprit-guide avec lequel le danseur/chamane pouvait entrer en contact par la transe.

En termes de style, on peut le rapprocher d'un masque chamanique très proche figurant l'esprit d'une otarie et présent dans les collections du Rietberg Museum à Zurich (donation Eduard von der Heydt, inv. RNA 1).

The artist Madeline Langworthy put together her collection of Eskimo masks over a short period in the early 1930s by visiting the first galleries of «curiosities» in Alaska (Bear Totem Store, U.S. Mercantile Co.). Throughout her life, Madeline Langworthy shared her passion with other collectors and scholars. Among them was Frederick J. Dockstader, the then Deputy Director of the Heye Foundation, Museum of the American Indian in New York, with whom she corresponded until the late 1950s.

Of great sobriety, the mask presented here combines human features with the snout of a seal, the manifestation of a spirit-guide with whom the dancer/shaman entered into contact by putting himself into a trance.

In terms of style, it can be compared with a shamanic mask representing the spirit of a sea-lion, in the collections of the Rietberg Museum in Zurich (gift of Eduard von der Heydt, inv. RNA 1).

MASQUE D'ESPRIT CHAMANIQUE

SHAMAN SPIRIT MASK

YUP'IK ESKIMO

ALASKA

Début du 20<sup>ème</sup> siècle – Early 20<sup>th</sup> century

H: 31 cm – 12 1/4 in.

Ex collection Paul Schaffer, San Francisco

Acquis en 1984 – Acquired in 1984

Ex collection privée – Ex private coll., Seattle

Le type de masque présenté ici est une représentation du *Tunghak*, («l'Esprit venu d'Ailleurs» / «Celui qui vit sur la Lune» en langue Yup'ik). *Tunghak* est l'esprit qui règne sur les mammifères et les poissons. Les expéditions de chasse et de pêche ne peuvent être couronnées de succès que si cet esprit accepte de livrer des proies aux hommes. A ce titre, il est important pour les Yup'ik de se concilier l'esprit du *Tunghak* lors des séances chamaniques afin que ce dernier soit favorable à leur requête.

Ce masque est une représentation du fascinant voyage chamanique, joignant le monde des humains au monde invisible des esprits. Les cercles concentriques qui entourent le masque illustrent les mondes parallèles que le chamane est en mesure de visiter lors de ses transes.

The type of mask presented here is a representation of *Tunghak* («The Spirit from Elsewhere» / «The One Who Lives on the Moon» in the Yup'ik language). *Tunghak* is the being reigning over mammals and fish. Hunting and fishing expeditions can only be successful if the spirit agrees to make prey available to men. For this reason, it is important for the Yu'pik to win over the *Tunghak* spirit during shamanic ceremonies so that the latter will be favorable to their requests.

This mask is a representation of the fascinating shamanic voyage where the world of humans joins the invisible world of spirits. The concentric circles surrounding the mask illustrate the parallel worlds that the shaman is able to visit while in a trance.





KAWAIKA / NAVAN KATSINA

KACHINA NUAGE DE PLUIE

RAINCLOUD – SHIRT KACHINA DOLL

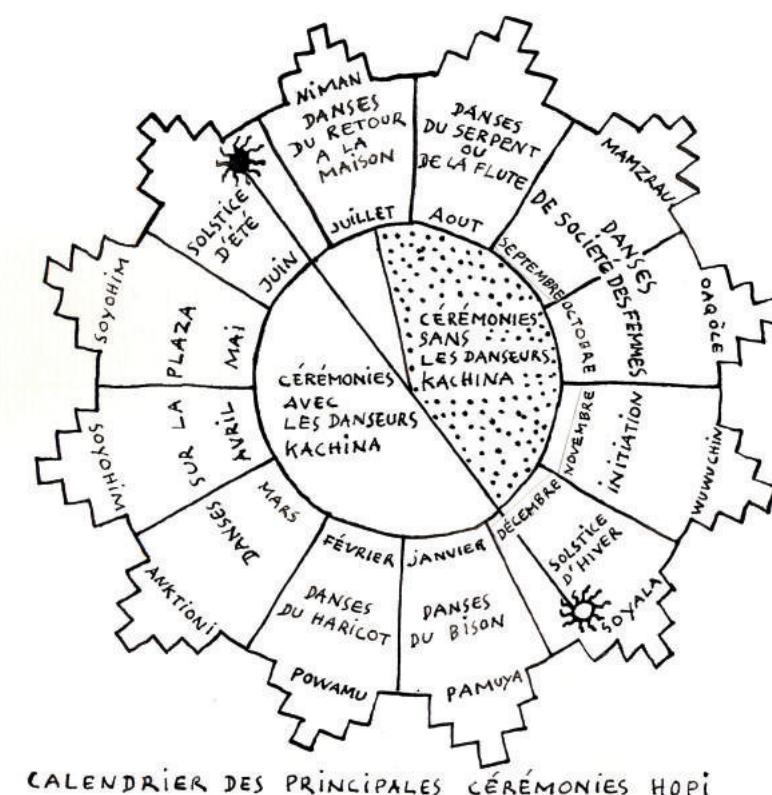
HOPI, ARIZONA

Circa 1890-1900

H: 34 cm – 13 ½ in.

Les poupées kachina (katsinam) représentent les esprits ou dieux du panthéon des Indiens Pueblo du Sud-Ouest des États-Unis. Offertes aux enfants, les kachinas constituaient un outil pédagogique leur permettant de se familiariser avec le monde spirituel et de perpétuer la connaissance des mythes fondateurs au sein de la société.

Kachina dolls (or katsinam) represent spirits or gods from the pantheon of the Pueblo peoples in the American Southwest. Given to children, kachina dolls constituted a pedagogical tool allowing them to familiarize themselves with the spiritual world and perpetuating knowledge of the founding myths on which their society was based.





KACHINA COLIBRI  
HUMMINGBIRD KACHINA DOLL  
TOCHA KATSINA  
HOPI, ARIZONA

Circa 1900-1920, H: 23 cm – 9 in.



KACHINA ONCLE CHAKWAINA (GUERRIER)  
CHAKWAINA (WARRIOR) UNCLE KACHINA DOLL  
CHAKWAINA TAHA AMU KATSINA  
HOPI, ARIZONA

Circa 1890, H: 25 cm – 9 3/4 in.



## Remerciements – Acknowledgements

Nous tenons à remercier chaleureusement – We wish to express our deep gratitude to:  
Patrice Bieler, Mark & Carolyn Blackburn, Jean-Louis Boulitte, Emilien Bruneau, Jean Coyner, Stéphanie Daniel, Sophie Flak (*Happy 20<sup>th</sup>!*), Laurent Granier, Jacques Lebrat, Serge Lemeslif, Jeffrey Myers, Stan Schnier, Danielle Voirin, Maureen Zaremba et la famille Songye du Lac de Zug.  
Merci également à tous les anonymes masqués qui nous ont aidés dans l'élaboration de cette exposition.  
Many thanks to all those, masked and anonymous, who helped us organize this exhibition.

Edith & Julien Flak

## Crédits – Credits

### Photographies des œuvres – Photographs of artworks

© Danielle Voirin  
Sauf – except pages 5, 38, 42, 44, 45 : © Stan Schnier  
Pages 33, 54, 55, 56, 62 : © Galerie Flak

### Illustrations & documents

Page 24 : Grenier à mil Dogon (*Kroukrous*), Louis Desplagnes, 1907, *Le Plateau Central Nigérien : Une mission Archéologique et Ethnographique au Soudan français* in *Bulletin et mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, série 5, tome 7, 1<sup>er</sup> Février 1906, D.R.  
Pages 8, 40 : Cartes – maps : Xavier Mérigot

### Traduction – Translation

Jean Coyner

### Conception graphique et maquette de l'ouvrage – Graphic design

Julien Flak, Emilien Bruneau

### Fabrication – Printing

Editions Theodora

ISBN : 2 – 912 646 – 26 – X  
EAN 13 : 9782912646262  
Dépôt légal Septembre 2017

© GALERIE FLAK – PARIS  
© L'ENFANCE DE L'ART

 GALERIE FLAK

8 Rue des Beaux-Arts, 75006 Paris  
T: +33 1 46 33 77 77 – contact@galerieflak.com  
[www.galerieflak.com](http://www.galerieflak.com)  
   @GalerieFlak



## GALERIE FLAK

8 Rue des Beaux-Arts, 75006 Paris, France

T: +33 1 46 33 77 77 – [contact@galerieflak.com](mailto:contact@galerieflak.com)

[www.galerieflak.com](http://www.galerieflak.com)

@GalerieFlak