

**DE L'AUTHENTICITE
DES SCULPTURES
AFRICAINES**

henri kamer

DE L'AUTHENTICITE DES SCULPTURES AFRICAINES

henri kamer

President of the International Arts Experts
Association

Le prix des objets d'art en général et celui des objets d'art nègre en particulier, encore mal établi avant la guerre, monte depuis trente ans à une allure vertigineuse. Obéissant à la loi de l'offre et de la demande, les objets de qualité atteignent aujourd'hui des prix que l'on ne pouvait pas même imaginer il y a seulement quelques années. Par exemple, j'ai acquis en 1966, lors de la vente Helena Rubinstein, dont j'étais l'expert, une tête Fang pour 22 000 dollars (110 000 F actuels). Cette tête avait été achetée 1 500 F avant la guerre par la princesse Gourielli. Quelques semaines plus tard, un collectionneur suisse m'en offrait 35 000 dollars (175 000 F). Aujourd'hui, j'ai des offres variant entre 4 et 500 000 F pour cette même pièce.

De même, en novembre 1973, Charles Ratton vendait un masque Baoulé à l'Hôtel Drouot pour la somme de 250 000 F, prix encore jamais atteint par une sculpture en bois de Côte-d'Ivoire.

Un dernier record vient de s'inscrire au palmarès des prix de l'art nègre : le 8 juillet 1974, un bronze du Bénin a été adjugé chez Sotheby à Londres pour 185 000 livres sterling, environ 2 500 000 F. A titre d'exemple, cette pièce a été vendue 220 livres dans cette même salle en 1931, donc environ 1 000 fois moins cher.

Cette hausse extraordinaire de l'art africain a d'ailleurs encouragé de nombreux chercheurs, tant Africains qu'Européens, qui n'hésitent plus à entreprendre des expéditions demandant beaucoup de temps et d'énormes investissements, pour ramener sur le marché des pièces que collectionneurs et musées se disputent avec acharnement.

the authenticity of african sculptures

The cost of art objects in general and those of Negro art in particular, already badly established before the war, has increased during the last thirty years at a dizzying rate. Following the law of supply and demand, quality pieces have reached prices today which were unimaginable only a few years ago. For example, in 1966 at the Helena Rubinstein auction, for which I was engaged as the expert, I acquired a Fang head for \$ 22,000 (at present 110,000 F). This head been purchased for about \$ 500 before the war by the Princess Gourielli. Several weeks later, a Swiss collector offered me \$ 35,000 (175,000 F). Today I have offers varying between \$ 80,000 (400,000 F) and \$ 100,000 (500,000 F) for this same piece.

Still another example, in November 1973, Charles Ratton sold a Baule mask at the Hotel Drouot for the sum of \$ 50,000 (250,000 F), a price never before attained by wooden art object from the Ivory Coast.

A more recent record has just been in the price African art. On July 8, 1974, a bronze from Benin was priced by Sotheby's of London at £ 185,000 (about \$ 500,000 or 2,500,000 F). This piece had been sold by the same house in 1931 at £ 220, in other words, at about 1/1,000 of the current price.

This extraordinary increase in the cost of African art objects has encouraged hunters in great numbers, Africans as well as Europeans, who no longer hesitate to undertake expeditions demanding a great deal of time and enormous investments in order to bring to the market pieces for which collectors and museums will eagerly vie against each other.

De ce fait, il s'est organisé et développé une activité : la fabrication et le commerce de copies et de faux.

Les contrefaçons ne sont évidemment pas réservées au seul domaine de l'art. Un faussaire imite tout ce qui a de la valeur, à commencer par les billets de banque, bijoux, titres, tableaux et objets d'art de toutes natures.

Un faux, qu'il s'agisse d'un timbre poste ou d'une peinture est, à la base, la copie, la plus fidèle possible d'un original. On détecte en général l'imitation par comparaison avec le produit authentique.

En matière d'art, l'expert qui examine un ouvrage douteux se livre en premier lieu à un travail de compilation afin de déterminer si une œuvre originale similaire est répertoriée quelque part dans le monde et éventuellement comparer l'un à l'autre.

Le problème se complique lorsqu'il s'agit de faux « créatifs » non pas copiés d'un exemplaire existant mais conçus par un artiste et inspirés par le style d'une époque déterminée.

L'histoire de l'art a connu des faussaires géniaux qui ont atteint la perfection.

Par exemple, Maillefer pour les meubles XVIII^e, Van Meegeren pour les tableaux primitifs, Doccena pour les antiquités romaines et grecques et les sculptures du quattro cento italien.

Les œuvres de ces « maîtres », car il faut les appeler ainsi, n'ont jamais été mises en doute par les experts. Jusqu'au moment où ils se sont eux-mêmes divulgués, poussés peut-être par un sentiment complexe, mélange d'honnêteté et, il faut le dire, de fierté professionnelle de l'artiste.

Van Meegeren ne pouvait plus supporter l'idée que ses propres œuvres soient attribuées à Vermeer. Il se trouvait arrêté pour faits de collaboration, quand il a déclaré qu'un bon nombre de tableaux qu'il avait vendus, notamment aux Allemands, étaient des faux de sa fabrication. Devant le scepticisme général des experts, il a peint un Vermeer dans sa cellule.

Maillefer, après avoir vendu des meubles français du XVIII^e à tous les musées et collectionneurs du monde, a éprouvé le besoin d'écrire un livre expliquant dans le détail ses techniques de fabrication. Cet ouvrage a fortement contribué à ternir la réputation de tous les experts de l'époque.

Doccena n'imitait pas des antiquités grecques, il les créait au même titre que les deux précédents créaient un Vermeer ou une pièce d'ébénisterie.

Il ne s'agit plus de copie de l'authentique, ces hommes se classent davantage dans la catégorie des artistes créateurs que dans celle du faussaire banal qui se réfugie dans le plagiat.

Un grand musée américain était très fier de posséder un bronze de Donatello. Après 20 ans de recherches les conservateurs ont décidé qu'il s'agissait en fait d'une œuvre de Doccena.

La sculpture n'en est pas moins restée à la place d'honneur qu'elle occupait. Le conservateur a simplement remplacé la mention « Donatello » par « Doccena » car il a jugé qu'il s'agissait d'un authentique chef-d'œuvre de la sculpture digne de rester exposé au public.

Cette initiative qui ne manque pas de courage

Accordingly, there has developed a parallel activity, the manufacture and sale of copies and fakes.

Counterfeits obviously are not unique to African art. A forger copies anything of value, bank notes, jewels, securities, paintings, and art objects of all kinds.

A fake, whether it is a postage stamp or a painting, is basically the copy of an original, executed as faithfully as possible, which one detects in comparing the reproduction to the original.

When it concerns art, the expert who examines a doubtful object or painting devotes himself primarily to the work of compiling all the facts in order to determine if a similar original work has already been catalogued somewhere in the world, eventually to make the comparison between the two.

The problem becomes more complicated when it is a case of « creative » fakes not copied from existing works but conceived by an artist and inspired by the style of a given period.

The history of art has known forgers of genius who have attained perfection. For example, Maillefer for his 18th century furniture, Van Meegeren for his primitive paintings, Doccena for his Roman and Greek antiques and Italian quattro cento sculptures.

The works of these « masters », and they must be called that, had never been in doubt among the experts until the moment when they themselves divulged the truth, undoubtedly prompted by mixed feelings or honesty and the professional pride of the artist.

Van Meegeren could no longer bear idea of his own works being attributed to Vermeer. He found himself arrested for collaboration when he declared that a good number of paintings which he had sold, in particular to Germans, were fakes from his own hand. In the face of general skepticism among the experts, he painted a Vermeer in his cell.

Maillefer, after having sold his 18th century French furniture to museums and collectors the world over, felt the need to write a book explaining in detail his techniques of craftsmanship. All the experts of the period saw their reputations tarnished as a result of this publication.

Doccena did not copy Greek antiques ; he created them in the same way that Van Meegeren created a Vermeer or Maillefer a piece of furniture.

It is no longer a question of copying the original ; these men would be classed more in the category of creative artists than in that of the common forger who limits himself to ordinary plagiarism.

An important American museum was very proud of possessing a Donatello bronze. After 20 years of research, the curators concluded that it was in fact a work of Doccena. The sculpture continued to remain in the place of honor which it was occupying. The curator simply replaced the name of Donatello with that of Doccena, because in his judgment it was a case of an authentic masterpiece of sculpture worthy of remaining on public view.

This show initiative, which was not lacking in courage, was in my opinion justified because, not only are these objects more and more in demand by collectors, but their commercial value, already considerable, continues to increase.

est à mon sens justifiée car, non seulement ces objets sont de plus en plus recherchés par les collectionneurs, mais leur valeur commerciale, déjà considérable, ne cesse de s'accroître.

L'art nègre, à ma connaissance, n'a pas encore eu son faussaire de génie, cependant il est beaucoup plus complexe et malaisé de déterminer l'authenticité d'une sculpture nègre que celle d'une peinture ou d'une œuvre d'art classique, ancienne ou contemporaine.

L'AUTHENTICITE ET L'ANCIENNETE

Les critères d'authenticité des objets d'art autres que les arts primitifs sont généralement déterminés, à la fois par l'auteur, le lieu et la date de création, la matière employée et au besoin la technique de fabrication.

La date de création pour les œuvres d'art anciennes est sûrement l'élément le plus important, bien que parfois difficile à déterminer avec précision. Il est évident, par exemple, qu'une sculpture romaine antique doit avoir été exécutée par un artiste vivant sous l'Empire romain, un meuble Louis XV produit sous ce règne. Les œuvres contemporaines doivent être de la main de l'artiste à qui elles sont attribuées, ou tout au moins dater de son vivant. Il existe une série de tests scientifiques qui permettent de voir si l'objet date de l'époque à laquelle il est sensé appartenir. Une antiquité égyptienne qui daterait de 200 ans, alors qu'elle devrait en avoir au moins 2000 est évidemment un faux. Un meuble Louis XV exécuté à l'époque Napoléon III est sinon un faux, du moins une copie ayant beaucoup moins de valeur que l'original datant de l'époque Louis XV.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser en se référant aux œuvres d'art classique, l'authenticité en art africain n'a aucun rapport avec la date de création. Des pièces authentiques auraient pu être produites hier et seront encore produites dans l'avenir. Il ne faut pas tenter de rattacher une sculpture africaine à une date précise mais plutôt essayer d'analyser son style et surtout déterminer les raisons pour lesquelles elle a été fabriquée.

Un objet africain authentique est par définition une sculpture exécutée par un artiste appartenant à un village traditionnel et destinée à l'usage de sa tribu dans un but rituel ou fonctionnel mais non lucratif. Ceci constitue l'une des premières différences fondamentales entre les arts dits primitifs, dont l'art nègre fait partie et les autres formes d'art qui ont été précisément créées pour être revendues.

Tous les artistes vivaient et vivent encore du produit de la vente de leurs œuvres, qu'il s'agisse de Michel Ange, exécutant les commandes de tel prince Italien, de Benvenuto Cellini travaillant à la cour de François 1^{er}, ou de Picasso produisant pour ses clients. Le mécénat a toujours existé et soutenu les artistes en Europe comme en Asie, et les marchands et collectionneurs sont actuellement les mécènes de nos artistes contemporains.

L'art nègre, même de nos jours, est un art qui nous arrive du fond des âges, un « art de début ». Le sculpteur qui crée ces fétiches et ces masques le fait, sans aucune arrière-pensée de profit, dans

African art, to my knowledge, has not yet had its forger genius, but it is much more complex and difficult to determine the authenticity of a Negro sculpture than that of a painting or a classical work of art, ancient or contemporary.

AUTHENTICITY AND AGE

The criteria for the authenticity of art objects, other than the primitive arts, are generally determined at once by the artist, the place of creation, as well as the materials used and, when necessary, the technique of craftsmanship.

The date of creation for ancient works of art is surely the most important element, although at times difficult to determine with precision. For example, it is evident that an antique Roman sculpture must have been executed by an artist living under the Roman Empire, or that a Louis XV piece must have been produced under that Reign. Contemporary works must come from the hand of the artist to which they are attributed and of course must date from his lifetime. There is a series of scientific tests which permits one to determine if the object dates from the period to which it is thought to belong. An antique Egyptian piece which dates back 200 years, when it should date back at least 2,000, is clearly a fake. A Louis XV piece executed at the time of Napoleon III is, if not a fake, at best a copy having a great deal less value than the original dating from the Louis XV period.

Contrary to what one would think based on a knowledge of classical works of art, the authenticity of an African piece has no relationship to its date of creation. Authentic pieces could have been produced yesterday and others will still be produced in the future. It is not necessary to try to establish a precise date for an African sculpture, but rather to attempt to analyze its style and especially the reasons for which it was made.

And authentic African piece is by definition a sculpture executed by an artist of a primitive tribe and destined for the use of this tribe in a ritual or functional way, never lucrative. This constitutes one of the first fundamental differences between the so-called primitive arts, to which African art belongs, and other forms of traditional art, which have been created expressly in order to be sold. All artists have lived and continue to live from the sale of their works, whether it be Michelangelo working on the orders of an Italian prince, or Benvenuto Cellini working for the court of François I^{er}, or Picasso producing for his clients. Patronage has always existed and supported artists in Europe and Asia, and the dealers and collectors are actually the patrons of our contemporary artists.

Negro art, even in our day, is an art which comes down to us through the ages, a « beginning art ». The sculptor who creates these fetishes and masks does so without any thought of profit, in the same spirit that an inhabitant of the Cyclades executed an idol in marble 5,000 years ago. These African pieces could be more or less ancient or at times even very recent, by reason of the fact that three

le même état d'esprit que l'habitant de l'archipel des Cyclades exécutait une idole en marbre il y a 5 000 ans. Ces objets nègres pourraient être plus ou moins anciens et même parfois très récents, du fait que les trois quarts de la population de l'Afrique noire est encore animiste et continue à pratiquer sa religion. La plupart des sculptures rituelles employées sont des masques qui apparaissent lors de danses religieuses ou de réjouissances publiques. Il y a aussi des figurines et de grandes statues qui suivant les régions, représentent ou des portraits d'ancêtres ou des fétiches destinés à protéger le village et ses habitants, à conjurer les mauvais sorts, combattre la sécheresse, les épidémies, apporter la fécondité aux femmes, ou encore à jeter des malédictions, tels les fétiches à clous des régions du Bas-Congo.

Les sculptures sont pour la plus grande majorité en bois, quelques-unes en pierre ou en ivoire, ou en alliage de bronze, d'or ou d'argent. Il existe également un petit nombre de masques en raphia, en cuir, en écaille de tortue, etc.

Si un événement important (funérailles, sécheresse, épidémie) survient aujourd'hui dans un village, des masques et des fétiches peuvent être fabriqués pour conjurer le mauvais sort. Suivant leur rareté et leur qualité artistique, ces objets auront une plus ou moins grande valeur ethnographique et commerciale auprès des musées et des collectionneurs. Les habitants du village ne s'en dessaisissent sous aucun prétexte et dans certains cas, les brisent ou les cachent dans la brousse. Ils sont alors définitivement perdus, détruits par les intempéries et les termites.

Cependant ces pièces sont souvent ramenées sur le marché européen par des Africains musulmans ou chrétiens qui les revendent à prix d'or. Ils risquent d'ailleurs leur vie si les fétichistes les surprennent en possession de tels objets. Ces marchands, en général des Dioula, vendent sans discrimination aucune, des objets authentiques, bien souvent de qualité médiocre, des copies récentes, ainsi que des faux, difficiles à reconnaître pour un œil non exercé.

Il est évident qu'un masque fabriqué il y a quelques années ou même de nos jours pour être utilisé à des fins rituelles par la tribu, est un objet authentique qui a infiniment plus de valeur qu'un autre masque vieux de 100 ans, sculpté à la demande des fonctionnaires locaux ou destiné à être offert à un gouverneur ou à un Européen de passage.

A titre d'exemple, j'ai eu notamment l'occasion d'examiner une sculpture provenant de la famille Savorgnan de Brazza, qui avait certainement été exécutée pour être offerte au célèbre explorateur. Elle avait donc près d'un siècle ; mais à part son intérêt historique qui lui conférait une certaine valeur commerciale, elle ne pouvait être classée dans l'art africain authentique. (C'est le cas des objets égyptiens faux fabriqués pour les troupes de Napoléon et celui des terres cuites et bijoux précolombiens du Mexique exécutés et vendus à celles de Maximilien). Ce sculpteur africain ne pouvait certainement pas être qualifié de faussaire et il a, ainsi que ses descendants, vraisemblablement dû produire par la suite des sculptures authentiques dignes de figurer dans les plus grandes collections car, fait unique en matière d'art, un objet africain faux peut parfaitement avoir été produit antérieurement à un objet authentique. Je dirai même que les exemples sont fréquents.

quarters of the population of Black Africa is still fetishist and continues to practice this religion. Most of the ritual sculptures used are masks, which appear during the religious dances and public celebrations. There are also figurines and large statues which, according to the region, represent ancestral portraits, or fetishes to protect the village and its inhabitants, to conjure against evil spirits, against drought and epidemics, to bring fertility to women or evil and harm to enemies, such as the nail fetishes from the Bas Congo areas.

Sculptures are for the most part in wood, a few in stone or ivory, and others in an alloy of bronze, gold, or silver. There exists also a small number of masks made of raffia, leather, tortoise shell, etc.

If an important event (funeral drought, epidemic) were to take place in a village today, masks and fetishes would be made in order to conjure the evil spirit, and according to their rarity and artistic quality, these objects would have a more or less important ethnographic or commercial value among museums and collectors. Under no pretext would the inhabitants of the village give them up and in certain cases they would destroy them or hide them in the bush where they would be lost forever or simply destroyed by termites and the elements.

Usually these pieces are brought back to the European market by African Muslims or Christians who resell them at extremely high prices. If they were caught in possession of these objects by the fetishists, their lives would be in danger. These merchants, generally Dioula, bring back indiscriminately authentic pieces, often of mediocre quality, and recent copies, as well as fakes, which are not easily recognized by the untrained eye.

It is evident that a mask made a few years ago, or even today, for the purpose of tribal rituals is an authentic object which has infinitely more value than a 100-year-old mask carved on order for a local functionary or as a gift to a governor or a European visitor.

As an example, I had occasion to examine a sculpture coming from the Savorgnan de Brazza family which had certainly been sculpted expressly for the purpose of offering it to the famous explorer. This piece then dated back almost a century, but other than its historic interest, which gave it a certain commercial value, it could not be classed as an authentic African art object. (This is also true of fake Egyptian pieces made for Napoléon's troops and that of pre-Columbian objects from Mexico made for and sold to Maximilian's army). That African sculptor could certainly not be called a forger and he, as well as his descendants, must have continued to produce authentic objects worthy of being included in the most important collections. Because, and this fact is unique in the case of art, a fake African object easily could have been produced at an earlier time than an authentic object. I would even say that these examples are frequent.

The geographic location of the tribe is a very important factor. The style of the works of art produced in the coastal regions has come under European influences which have not affected the less accessible interior of the country until much later. Even today there are tribes in existence which have no contact with the outside world who are sculpting works which could be classed among

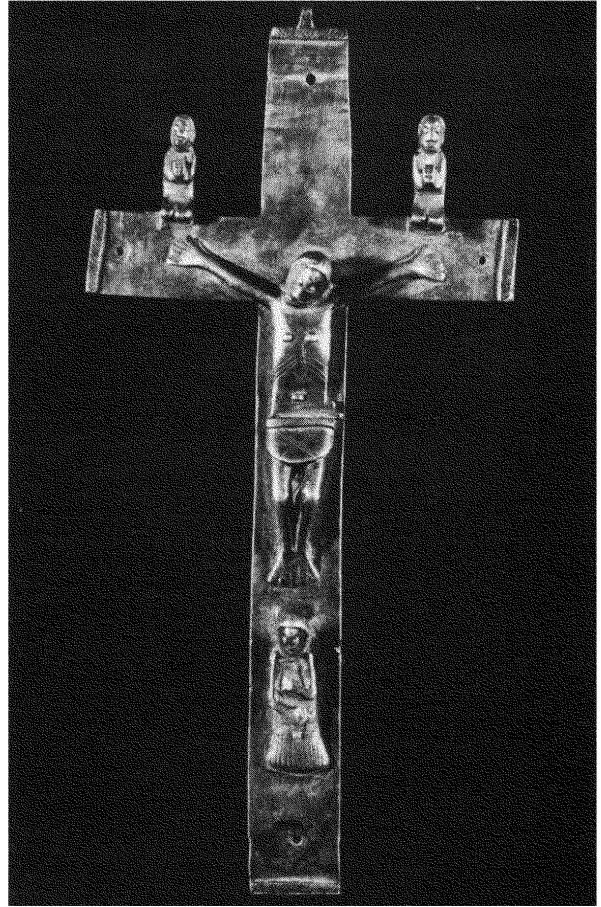
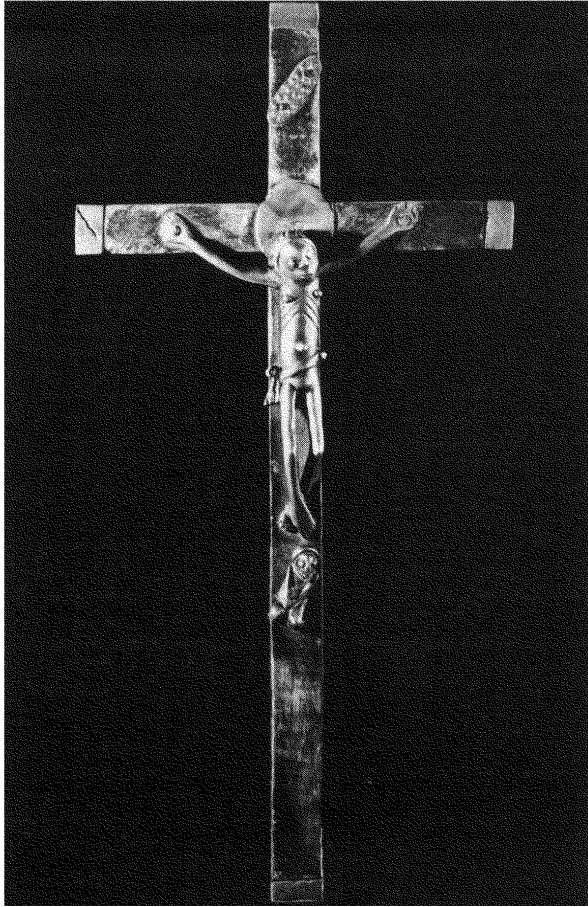


Figure N° 1.

2 types de crucifix Bakongo. Celui de gauche de la première période se rapproche le plus du modèle portugais. La croix est en bois terminée par des embouts en bronze. Le Christ également en bronze, coulé suivant le procédé de la cire perdue. Celui de droite d'une facture certainement plus récente, est entièrement en bronze, coulé à la cire perdue.

2 types of Bakongo crucifix. The one on the left, of the first period, most closely approaches the portuguese model. The cross is in wood, terminating in bronze ferrules. The Christ is also in bronze, cast according to the lost wax process. The one on the right, certainly more recent, is entirely in bronze, cast in the lost wax method.

L'emplacement géographique de la tribu est un facteur très important. Le style de la statuaire des régions côtières a subi des influences européennes qui n'ont affecté que beaucoup plus tard l'intérieur du pays, plus difficile d'accès. Il existe encore de nos jours des tribus n'ayant aucun contact avec l'extérieur et produisant des œuvres que l'on peut classer parmi celles de « l'art du début » et qui pourtant nous sont contemporaines.

J'ai observé que les sculptures authentiques se classent généralement en trois catégories principales :

1. Les objets de la première période que j'appelle « art du début », nous venant directement des traditions ancestrales de la brousse et de la forêt africaines. Ce sont des créations entièrement pures et originales n'ayant subi aucune influence extérieure. Ces pièces extrêmement rares sont évidemment les plus recherchées.

2. Les objets de la période intermédiaire, qui sont toujours travaillés dans le style des précédents, mais qui ont subi toutefois certaines altérations dues aux

those of « beginning art » while at the same time being contemporary.

I have observed that authentic sculptures are classed generally in three principal categories :

1. The objects of the first period, which I call « beginning art », come to us directly from the ancestral traditions of the bush and the African forest. These are entirely pure and original creations which have not been subjected to any foreign influence. They are extremely rare pieces and are obviously the most in demand.

2. The objects of the intermediary period, which are always worked in the style of the preceding one, have undergone, nevertheless, certain alterations due to foreign contributions to the culture. Some of them are notably adorned with imported decorative elements : paint of European origin, copper nails, shotgun cartridges, Venetian or Arabian glass beads, some of which may date back several centuries. These objects are equally as valuable and legitimate as those in the first period, although less rare.

apports étrangers à l'ethnie. Certains d'entre eux sont notamment ornés d'éléments décoratifs d'importation : peinture d'origine européenne, clous de cuivre, cartouches de chasse, verroterie vénitienne ou arabe, dont certaines peuvent remonter à plusieurs siècles. Ces objets sont tout aussi valables au même titre que les premiers, bien que moins rares.

3. Le style des objets de la troisième période a des caractéristiques de décadence certaine dues à une grande influence étrangère. Cette influence peut être à la fois inter-tribale et européenne. Les sexes sont moins apparents, voire cachés par des pagnes à l'instigation des missionnaires. Certaines statues ont même des sandales. Les formes de tradition séculaire font place à une sorte d'audace créatrice, parfois heureuse, mais offrant des signes évidents de décadence. Je n'hésiterai toutefois pas à dire que l'on peut compter parmi les objets de la troisième période d'incontestables chefs-d'œuvre de l'art nègre.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur ce sujet ; mais qu'il me soit permis d'ajouter que la classification stylistique des diverses pièces, Dogon, Fang, Baoulé et autres doit faire l'objet d'une étude à part, entreprise par des ethnologues ayant une connaissance parfaite de l'art de ces peuples.

Pour terminer, il me paraît indispensable de préciser que l'appartenance d'une œuvre d'art à l'une des trois périodes mentionnées ci-dessus n'a, encore une fois, rien à voir avec sa date de création. Certaines tribus en contact avec l'extérieur produisaient, il y a un demi-siècle, des œuvres de la troisième période, alors que, de nos jours, d'autres appartenant parfois à la même ethnie mais situées dans des régions plus isolées, en sont restées à la première période et y resteront aussi longtemps qu'elles n'auront pas de contacts avec des étrangers.

Il ne faut cependant pas rejeter en bloc les objets africains directement inspirés par les Européens : des bronzes du Bénin et des ivoires de facture portugaise en sont un exemple.

L'Africain a fait des fétiches en représentant tout ce qui lui semblait doté d'un pouvoir surnaturel. Il a même été jusqu'à puiser ses sources d'inspiration dans le christianisme.

Lorsque les Portugais ont débarqué au XV^e siècle dans la région de Boma et ont remonté le fleuve, d'abord en quête d'esclaves, puis afin de conquérir le royaume du Bas-Congo, les Africains ont observé la célébration de la messe, et surtout le fait que les troupes étaient bénies, avant d'aller au combat, par un prêtre porteur d'un crucifix. Ils en ont conclu naturellement, que la victoire des blancs était due au pouvoir extraordinaire de ce « fétiche », qu'ils ont adopté, et baptisé **Kangi Kiditu**. Ces fétiches ont été fabriqués pour la plupart dans un grand atelier, dans la région de Tomboco et sont devenus un symbole de puissance et d'invulnérabilité. Ils étaient portés par les chefs importants et sont entrés dans le panthéon des sculptures sacrées Bakongo (figure n° 1), au même titre que les célèbres fétiches à clous.

On ne peut qu'admirer le talent des sculpteurs qui ont su donner une empreinte et un style africains à ces objets d'une origine tellement lointaine.

Les Portugais ont d'ailleurs été suivis par les Hollandais, les Français, les Anglais, qui n'ont parfois effectué que d'assez brefs passages. Cependant,

3. *The style of the objects of the third period is characterized by a marked decadence due to a considerable foreign influence. This influence can be either intertribal or European. The sex of the figures is less apparent, being clad in loincloths at the instigation of the missionaries. Some statues even have sandals. The traditional secular forms give way to a certain creative audacity, at times delightful, but showing definite signs of decadence. I would say without hesitation, however, that are indisputable masterpieces of African art among the objects of the third period.*

We should not, however, totally reject those African objects directly inspired by Europeans; the Benin bronzes and certain ivories of Portuguese workmanship are an example. The African made fetishes representing everything which appeared to him to be invested with a supernatural power. He went even so far as to draw on Christianity as a source of inspiration.

In conclusion, it is essential to state unequivocally that the appearance of a work of art in one of the three periods mentioned above has, I repeat, nothing to do with its date of creation. Some tribes in contact with the outside were producing works of the third period a half century ago, while in our day, others, at times belonging to the same ethnic race and will continue to remain in that period as long as they have no contact with the outside.

We should not, however, totally reject those African objects directly inspired by Europeans; the Benin bronzes and certain ivories of Portuguese workmanship are an example. The African made fetishes representing everything which appeared to him to be invested with a supernatural power. He went even so far as to draw on Christianity as a source of inspiration.

*In the 15th century when the Portuguese landed in the Boma region and went up river, at first in search of slaves and then to conquer the Bas Congo kingdom, the Africans observed the celebration of the Mass, noting especially that before going into combat the troops were blessed by a priest carrying a crucifix. Naturally they concluded that the victory of the whites was due to the extraordinary power of this fetish, which they adopted and baptised **Kangi Kiditu**. These fetishes were for the most part made in a large workshop in the Tomboco region and became the symbol of power and invulnerability. They were carried by important chiefs and have taken their place in the pantheon of sacred Bakongo (fig. n° 1), sculptures alongside the famous nail fetishes.*

One can only admire the talent of those sculptors who knew how to give an African stamp and style to these objects of such remote origin.

The Portuguese armies were followed by the Dutch, the French, and the English, who remained only for short periods of time. However, they always left behind settlers and missionaries, who all had a more or less marked influence on Bakongo art.

It should be noted that style of the objects from these areas is almost always figurative, therefore necessarily inspired by Europe, however completely « African » it may be in appearance. One must go towards the interior to find the very stylized or totally abstract composition which is the truly original contribution of African art to world sculpture.

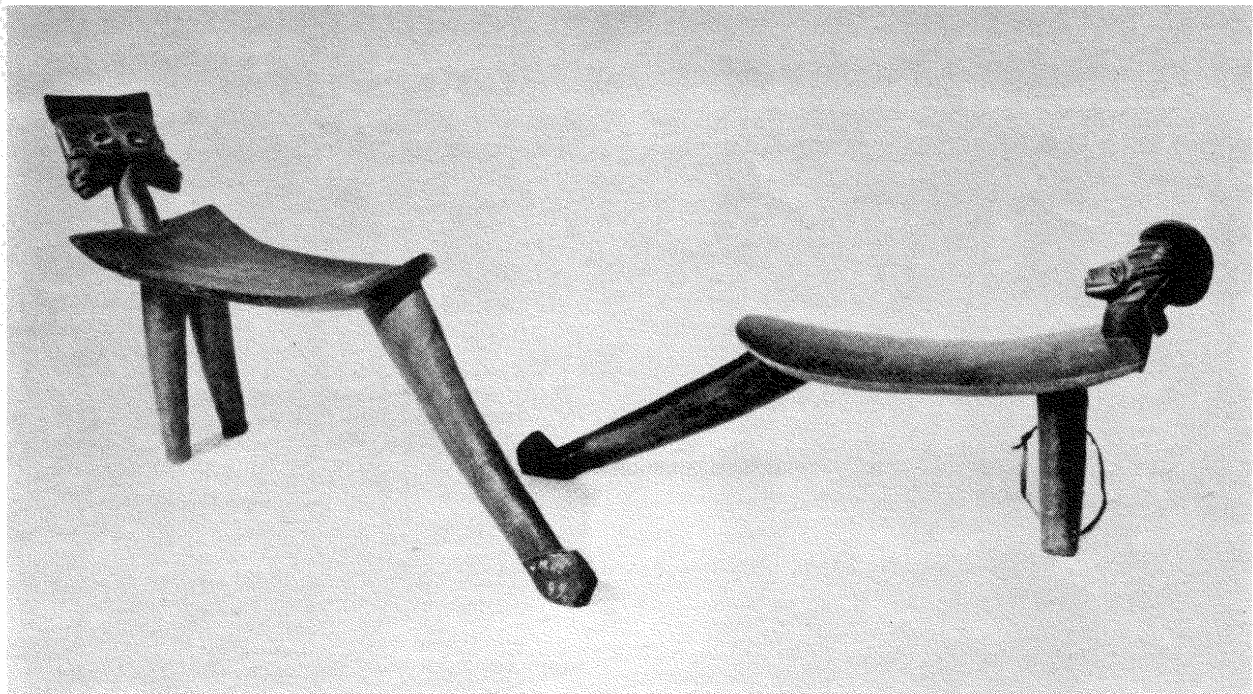


Figure N° 2.

Type de tabouret Lobi, inspiré d'un modèle de conception européenne que l'on trouve dans la région de Bouna en Côte-d'Ivoire, et également dans la région Leo, Haute-Volta. Bien qu'il s'agisse au départ d'un modèle conçu par un Européen, ces objets doivent être considérés comme authentiques, car ils ont été, par la suite, exécutés par les Africains pour leur usage personnel.

Les 2 exemplaires ci-dessus étaient dans la collection Helena Rubinstein.

Type of Lobi stool, inspired by a model of European conception, which is found in the Bouna region, Ivory Coast, as well as in the Leo region, Upper Volta. Although the model was originally conceived by a European, these objects must be considered authentic because they have subsequently been executed by Africans for their personal use. The two examples show above were in the Helena Rubinstein collection.

ils ont toujours laissé derrière eux des colons et des missionnaires qui eurent une influence plus ou moins marquée sur l'art du Bas-Congo.

Il est à noter que le style des pièces de ces régions est presque toujours « figuratif » donc nécessairement inspiré de l'Europe, quoique totalement « Africain ». Il faut aller vers l'intérieur pour trouver ces compositions très stylisées ou totalement abstraites qui sont le véritable apport original de l'Art Africain à la sculpture mondiale.

Un dernier exemple : aux environs de 1930, un gouverneur a fait exécuter par des sculpteurs Lobi une série de sièges dont il a fourni le dessin. Ce modèle était directement inspiré du trépied Lobi traditionnel, mais orné d'une double tête en profil qui rappelle un peu le style des « souvenirs » en ébène que l'on trouve à Dakar (fig. n° 2). Ces sièges étaient évidemment des faux. Mais par la suite, les Lobi les ayant fort admirés, ont continué à en fabriquer pour leur usage personnel. C'est un exemple typique d'art authentique tirant son origine d'un objet faux.

Ce fait unique, propre à l'art primitif qu'une copie ou même un faux peut avoir été exécuté antérieurement à un objet authentique, rend la tâche des experts spécialisés extrêmement complexe.

La douane américaine admet en franchise de droits toute production artistique datant de plus de cent ans. Une loi récente vient de fixer l'ancien-

One last example, around 1930, the governor commissioned some sculptors of Lobi to do a group of chairs for which he furnished the design. This model was directly inspired by the traditional Lobi tripod, but decorated with a double head (Janus head) in profile which recalls somewhat the design of the « souvenirs » in ebony found in Dakar. (fig. n° 2). These objects were obviously fakes, but later on, the Lobis, having greatly admired this type of chair, continued to construct it for their personal use. This is a typical example of an authentic object having drawn its inspiration from a fake object.

This fact, unique to primitive art, that a copy or even a fake could have been executed prior to the authentic object makes the experts' task extremely complex.

The American customs allow any object dating back more than 100 years to enter the U.S. duty free. A recent law has just fixed the age for objects of primitive art at 50 years. Nevertheless, even on the admission of the U.S. government the very large majority of Negro Art objects which enter the U.S. duty free are nowhere near 50 years old.

As a consultant to the U.S. customs, I have often been called upon to make a decision on the age of objects to be imported. In this country where everything rests on formal and material proof, I have had great difficulty in making the authorities admit that it is impossible to prove the exact age

neté requise pour l'art primitif à 50 ans. Néanmoins, de l'aveu même de l'administration U.S. la très grande majorité des objets d'art nègre qui entrent en franchise de douane aux Etats-Unis sont bien loin d'avoir 50 ans.

En tant qu'expert consultant de l'U.S. customs, j'ai été plusieurs fois amené à me prononcer sur l'ancienneté de certains objets destinés à être importés. Dans ce pays où tout doit reposer sur des preuves matérielles et formelles, j'avais beaucoup de difficultés à faire admettre qu'il est impossible de prouver l'âge exact d'une sculpture africaine ou océanienne, car elles sont pratiquement toutes exécutées dans le même style depuis plusieurs siècles.

Si cet article contribue à dissiper un malentendu sur la datation des sculptures africaines, un but important aura été atteint.

Il faut que le public se pénètre de ces deux faits :

L'art nègre n'est pas datable ; et le serait-il (par exemple, grâce à un point de repère tel que : la personne qui l'a trouvé, la date à laquelle il a été ramené d'Afrique, etc.), cela n'a aucune incidence sur son authenticité.

Il faut que les collectionneurs cessent de s'enquérir systématiquement de l'âge de leurs pièces ou de celles qu'ils veulent acquérir, pour s'intéresser à la sculpture, à son origine, sa fonction, sa rareté éventuelle, et surtout sa qualité.

Il faut que les marchands cessent de vanter l'ancienneté et de déclarer que « cela a 100 ans » ou toutes autres dates plus fantaisistes les unes que les autres.

Il faut que les musées montrent l'exemple et qu'ils évitent de publier des catalogues comme celui du Centenaire du Metropolitan Museum de New York, dans lequel j'ai été stupéfait de voir des objets de la collection du Musée d'Art Primitif arbitrairement classés dans des époques telles que : 17^e, 18^e et 19^e siècles.

Ces œuvres, au demeurant admirables, qui comptent parmi les plus belles sculptures africaines, n'auraient pas dû être cataloguées de la sorte. Loin de servir la cause de l'art nègre, cela sème assurément la confusion dans l'esprit du public.

Enfin, il faut surtout que les experts appelés à juger de l'authenticité d'un objet ne le fassent pas uniquement en fonction de son ancienneté apparente et même réelle, en se basant, par exemple, sur la date à laquelle il a été rapporté d'Afrique, ou en se laissant impressionner parce qu'il provient d'une ancienne collection ou qu'il a figuré dans un catalogue de vente de l'entre-deux guerres. En effet, ces indications, tout en étant parfois très utiles, sont loin d'être déterminantes.

LES COPIES ET LES FAUX

Il est évident qu'un objet fabriqué hors d'Afrique est manifestement un faux.

Il existe des ateliers spécialisés, notamment en Allemagne, en Belgique, en France, qui produisent des imitations dans des styles connus assez facilement décelables par les experts. Les faits déterminants sont : le type de bois employé, les procédés de patine, l'outil qui a servi au sculpteur et dont il faut savoir reconnaître les traces et, enfin, le style

of an African or Oceanic sculpture because they have practically all been done in the same style for several centuries.

If this article helps to clarify the misunderstanding on the application of a date for African sculptures, a great purpose will have been served.

The public must become aware of these two facts :

It is not possible to set a date for a Negro art object.

If it were possible to do so, (for example, based on information concerning the person who collected it or date it was brought back from Africa) this would have no bearing on its authenticity.

Collectors must end the practice of making inquiries as to the age of their pieces or those they wish to acquire and concern themselves more with the sculpture of the object, its origin, its function, its eventual rarity, and especially its quality.

Dealers must refrain from praising the antiquity of an object, declaring that « this is 100 years old », or from making similar claims, each one more exaggerated than the last.

Museums must set an example and avoid publishing catalogues like the one for the centennial of the Metropolitan Museum of New York, in which I was amazed to see objects from the Museum of Primitive Art collection arbitrarily classified under such periods as the 17th, 18th and 19th centuries.

These objects, moreover admirable ones, which figure among the most beautiful of African sculptures, should not have been catalogued in this manner. This does not serve cause of African art but certainly creates confusion in the mind of the public.

Finally, it is especially necessary that the experts called upon to judge the authenticity of an object do not do so solely on the basis of apparent or even real antiquity, for example, on the date at which the piece was brought back from Africa. Nor should they allow themselves to be impressed by the fact that a piece comes from an old collection or that it is shown in an auction catalogue which has appeared between the two wars. These indications, all useful at times, are far from being decisive.

COPIES AND FAKES

Obviously an object made outside of Africa is unquestionably a fake.

Specialized ateliers exist, notably in Germany, Belgium and France, which produce imitations in known designs easily recognizable by experts. The determining facts are : the type of wood used, the technique for obtaining patination, the tool used by the sculptor, for which one must know how to recognize the marks, and finally the style, which remains the essential factor of the expertise.

Where the tool is concerned, the European forger most frequently uses a steel chisel, while the African artist generally employs an adze of forged iron. The trained eye always detects the difference because the marks are made in the opposite direction, the steel chisel upwards and the adze downwards, and the chisel marks are usually much longer than those of the adze.

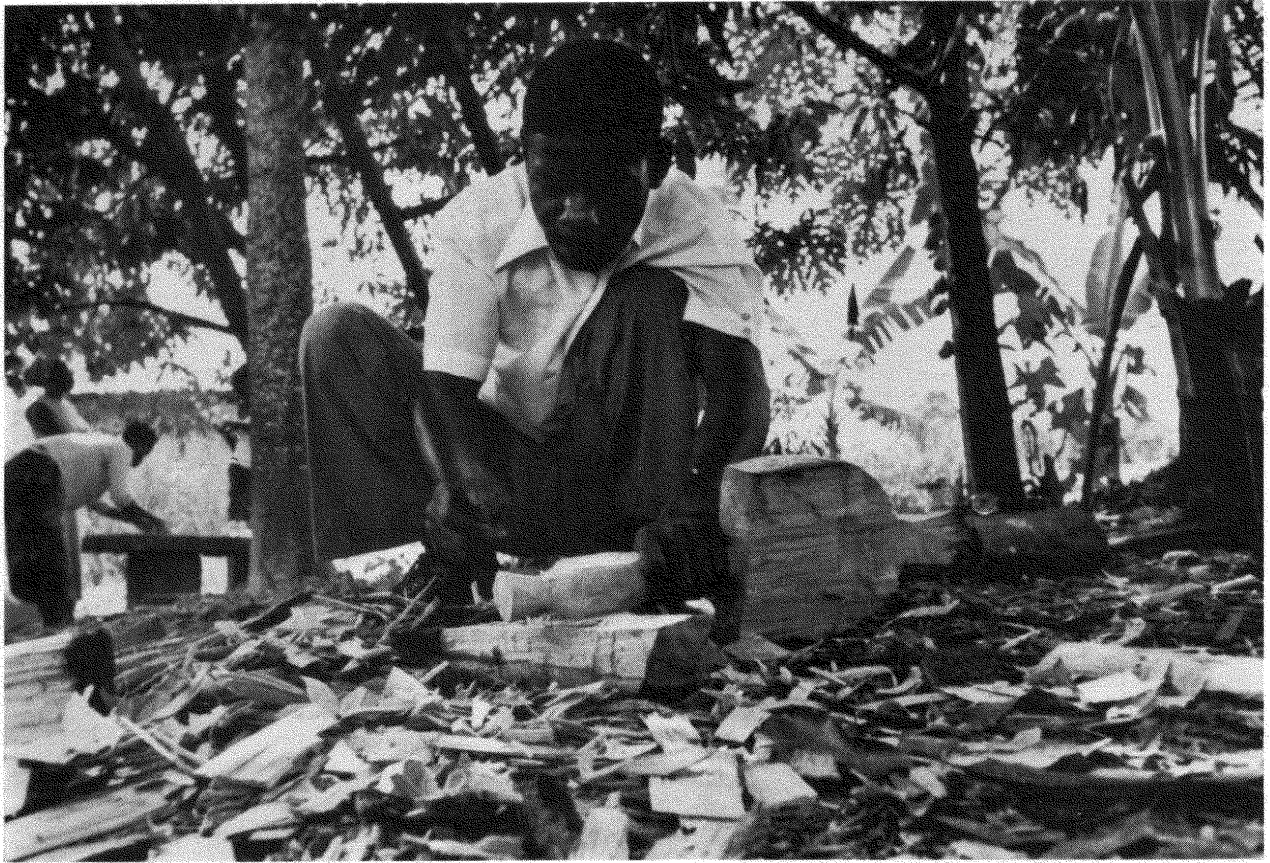


Figure N° 3.

Simon Misère, exécutant dans son atelier de Libreville, un reliquaire Mahongwe. Photos Réginald Groux.

Simon Misère, in his atelier at Libreville, executing a Makongwe reliquary. Photos by Réginald Groux.



de l'objet qui demeure le facteur essentiel de l'expertise.

En ce qui concerne l'outil, le faussaire européen sculpte la plupart du temps avec une gouge en acier, alors que l'artiste africain emploie en général une herminette en fer forgé. Un œil exercé décèle toujours la trace de l'un par rapport à l'autre, car les marques sont en sens inverse : la gouge de bas en haut, et l'herminette de haut en bas, les traces de la gouge sont en général beaucoup plus longues que celles de l'herminette.

Il y a aussi d'autres détails tels que les traces d'usure naturelle et la manière dont les trous sont percés pour attacher le masque.

Par exemple, le faussaire européen ou africain emploie une vrille plus ou moins perfectionnée. Le sculpteur autochtone emploie du fer rougi au feu et s'y prend à plusieurs reprises, ce qui donne invariablement un trou inégal. C'est aussi faisable par un faussaire habile, mais il ne pense pas toujours à imiter l'usure due au frottement des cordes de fixation du masque dans ces trous.

Les traces des dents du danseur sur le « mors » qui lui sert à tenir le masque sont également un indice. Il y a enfin sur un masque ancien des traces d'érosion, des marques d'insectes, de vers et principalement de termites, qui ne trompent pas.

Certains faussaires novices se contentent de prendre un moulage d'une pièce célèbre et la reproduisent. Il est évidemment enfantin dans ce cas de s'en rendre compte. D'autres sont plus astucieux et font preuve d'esprit de création. Il faut alors examiner de très près la patine, qui est peut-être la chose la plus difficile à imiter.

D'aucuns se contentent de teindre le masque ou même de le peindre, ce qui est très facilement décelable en employant du dissolvant. En Afrique, c'est le cas de nombreux faux exécutés en série.

Une simple aiguille et un peu de dissolvant sont souvent des instruments de base qui rendent de grands services pour un examen préliminaire.

Un procédé classique de patine faite en Europe consiste à brûler le bois, l'enduire d'huile, recommencer l'opération plusieurs fois et ensuite cirer l'objet. On peut s'en rendre compte en introduisant une aiguille comme pour une piqûre sous-cutanée, ce qui dégage invariablement la cendre si l'objet est faux. Mais cela non plus n'est pas une preuve absolue, car dans certaines régions, notamment au Gabon et au Congo, des objets authentiques ont été teints suivant ce procédé de « patine au feu ». Des solutions à base d'acides divers sont également utilisées pour éroder la surface du bois. Ceci se décèle soit à l'œil nu, soit en laboratoire.

Les trous de vers s'imitent en piquant le bois avec une pointe fine. On a été jusqu'à tirer des cartouches de petits plombs de chasse. L'aiguille est encore une fois précieuse. On l'introduit dans le trou et s'il est droit il y a les plus fortes chances pour qu'il n'ait pas été causé par un ver, qui creuse toujours des trous en serpentins.

Il est en général plus facile de déceler un faux en bois, en ivoire ou en pierre qu'un objet en bronze ou en or. Dans ce cas, il faut davantage s'appuyer sur le style et sur la fonte. Il y a de nombreux bronzes faux fabriqués en Europe, qui sont des surmoulages ; mais ce procédé n'échappe pas à un

There are also other details, such as the marks of normal wear and the manner in which the holes are bored in order to attach the mask.

For example, the European or African forger employs a more or less perfected drill. The native sculptor employs fire-heated iron, repeating the process several times, which invariably makes an uneven hole. This can also be done by a talented forger, but he does not always think of duplicating the wear in the holes caused by the rubbing of the cords holding the mask in place.

The dancer's teeth marks on the bit, which serves to hold the mask, are equally an indication. Finally, on the old mask there are the trustworthy traces of erosion, worms, and insects, especially termites.

Some novice forgers are content to take a casting of a famous piece and reproduce it. In this case even a child could tell the difference. But others are more clever and have offered proof of a certain originality. One must then examine the patina very closely, this being the most difficult of all to duplicate.

Some are satisfied with dyeing the mask, or even painting it, which is very easily detected by touching it with solvent. In Africa this is the case of numerous fakes done in series.

An ordinary needle a little sovent are often the basic instruments of a preliminary examination.

A classic patination technique done in Europe consists of burning the wood, coating it with oil, repeating the operation several times, and then polishing the object with wax. It is possible to check this method by introducing a needle horizontally under the surface, which invariably releases ashes if the objects is a fake. But neither is this an absolute proof, for in some areas, notably Gabon and the Congo, authentic objects have been dyed following this process of « patina by fire ». Solutions from a base of different acids are also used in order to erode the wood's surface. This is equally detectable, either by the naked eye or in the laboratory.

Worm holes are duplicated by inserting a fine point into the wood. Some have even used shotgun pellets. If it is possible to introduce a needle straight into the hole, more than likely it was not made by a worm, which always leaves a zigzag path.

It is generally much easier to detect a fake in wood, ivory, or stone than it is in bronze or gold, in which case one must depend more on the style and the casting. There are numerous fake bronzes made in Europe which are over castings but this process does not escape a specialist. An analysis of the alloy is meaningless, because every native caster, according to which metals are available at the moment, comes up with a different alloy.

As far as the technique of casting is concerned, it is relatively simple for a specialist to distinguish an authentic African lost wax cast from that of a fake coming from a European atelier.

The patina is significant only in the case of excavated bronzes dating back several centuries, such as those of the Hittites or Greeks.

Molecular analysis should solve many of the

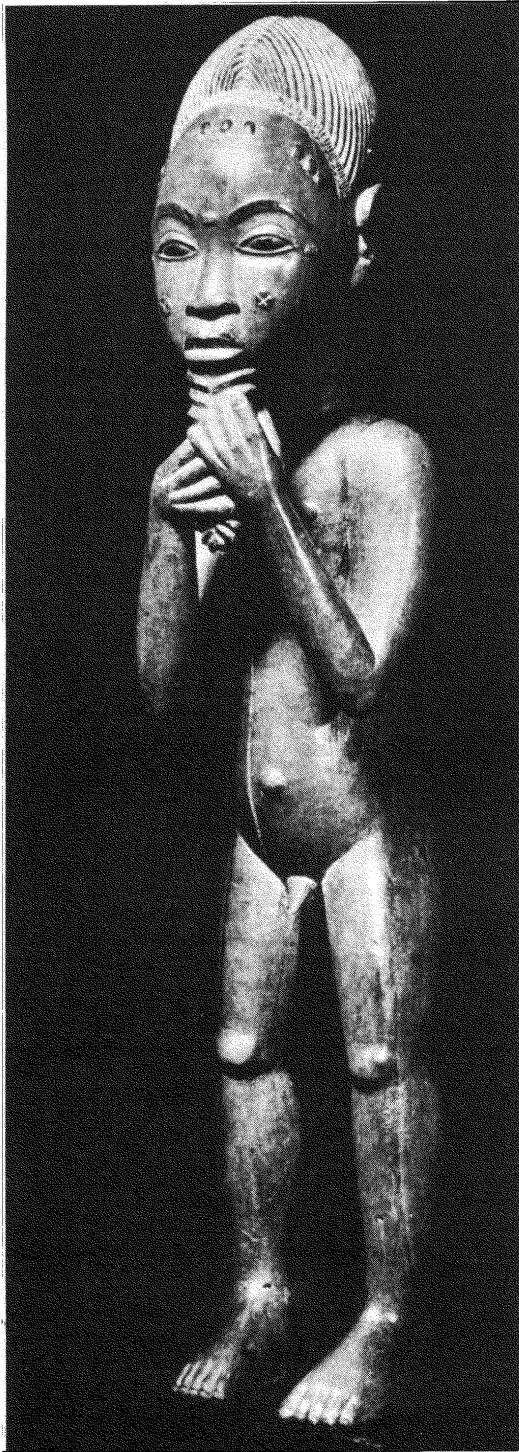


Figure N° 4.

Statuette représentant le portrait d'un roi ou d'un chef important. Art Baoulé, région de Bouake, Côte-d'Ivoire. L'original à gauche, à droite l'une des innombrables copies exécutées en Afrique à des fins commerciales. La finesse et la qualité de l'œuvre authentique par rapport à l'imitation ne trompe pas un œil averti.

Statuette representing the portrait of a king or an important chief. Baule art, Bouake region, Ivory Coast. The original is on the left, on the right is one of the numerous copies executed in Africa for commercial purposes. The fineness and the quality of the authentic work compared to the imitation are easily recognized by the trained eye.

spécialiste. L'analyse de l'alliage ne signifie rien, chaque fondeur indigène ayant, suivant ses disponibilités du moment en métaux, réalisé des alliages tous différents.

En ce qui concerne la technique de la fonte, il est relativement facile pour un spécialiste de distinguer une fonte africaine authentique à la cire perdue d'un faux sortant d'un atelier européen.

Quant à la patine, elle ne joue que pour les bronzes de fouilles et datant de plusieurs siècles, telles les pièces hittites ou grecques. L'analyse moléculaire devrait résoudre bien des problèmes. En effet, les molécules d'un métal ayant plusieurs milliers d'années s'étirent imperceptiblement, ce qui, entre autres, est la raison de la fragilité d'un objet en métal ancien par rapport au métal neuf. Mais ces tests, qui ne sont d'ailleurs pas encore au point, ne s'appliquent pas à l'expertise d'un objet africain, les procédés de fonte ayant été introduits en Afrique noire par les Portugais, et parfois localement par les Arabes il y a moins de 1.000 ans.

En général, les bronzes faux fabriqués en Afrique sont fort mal exécutés et surtout produits en très grande série. Ils ne trompent guère, car les Africains ne prennent même pas la peine de les maquiller sérieusement. Ils préfèrent travailler le bois et même l'ivoire qui attire beaucoup les Européens. Je dirai que l'ère des grands fondeurs africains, héritiers directs des techniques introduites il y a plusieurs siècles, est révolue. D'une manière générale, on peut affirmer qu'il n'existe pas de faux bronzes en Afrique qui soient des exemplaires uniques.

Néanmoins, malgré tous les experts et les contrôles, on trouve dans de nombreux musées et collections, tant en Europe qu'en Amérique, des faux fabriqués hors d'Afrique, tout comme il existe des contrefaçons dans d'autres domaines que l'art nègre, notamment en tableaux et antiquités classiques. Le procédé du « Carbone 14 » permet depuis une quinzaine d'années de dater le bois (à environ 100 ans près) en déterminant à quel moment une matière organique a cessé d'être radioactive. C'est précieux pour les bois égyptiens ou du moyen-âge. Ce n'est à mon avis pas valable pour l'art nègre car, comme nous l'avons vu plus haut, une statue authentique peut parfaitement avoir moins de 100 ans et surtout, un faussaire astucieux la fabriquera dans un vieux bois. Le test au Carbone 14 déterminera alors l'âge de la matière sans aucunement indiquer l'époque à laquelle elle a été sculptée.

Un procédé plus récent, celui de la thermoluminescence ne semble pas donner de meilleurs résultats. J'ai constaté à différentes reprises que plusieurs examens du même objet donnent des résultats contradictoires.

Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à se référer aux rapports écrits des laboratoires d'Oxford qui se sont consacrés à l'étude approfondie des terres cuites Hassilar en provenance d'Anatolie.

Chaque rapport d'examen par la thermoluminescence concluait à une date de cuisson différente, donc à une datation d'époque différente, et ceci pour des objets rigoureusement identiques. Les écarts notés étaient de l'ordre de 300 à 1.000 et parfois 2.000 ans. Or, du moins en ce qui concerne cet exemple précis des Hassilar, une chose est certaine : ou ils sont authentiques et datent tous de la même période (2 à 3 siècles près), ou, comme je le crois,

problems, for actually the molecules of a metal several thousand years old stretch imperceptibly, which is one of the reasons for the fragility of an object in antique metal as compared to new metal. But these tests which in any event are still not perfected, do not apply in the expertise of an African object because casting processes were introduced in Black Africa by the Portuguese, and in some cases locally by the Arabs, less than 1,000 years ago.

Generally, the fake bronzes made in Africa are very badly done and usually produced in large numbers. They could hardly be mistaken for originals, for the Africans do not even go to the trouble of doctoring them up seriously. They prefer working in wood, or even in ivory, which is much in demand by Europeans. I would say that the era has passed of great African casters, those direct heirs of the techniques introduced several centuries ago. Generally speaking, it can be stated that there are no fake bronzes in Africa which are unique pieces.

Nevertheless, in spite of all the experts and the controls, there are to be found in many museums and collections, in Europe as well as in America, some fakes made outside of Africa, just as there are forgeries in areas other than Negro art, notably paintings and classical antiques. Fifteen years ago the development of the « Carbon 14 » process made it possible to date wood objects within 100 years by determining at which moment an organic material has ceased to be radioactive. While this is invaluable in expertising Egyptian or medieval wood carvings, it is, in my opinion, not very helpful in the case of Negro art. For, as we have seen above, an authentic object can easily be less than 100 years old and, more important, a clever forger will make an object of old wood, thereby rendering the Carbon 14 test invalid, as it determines only the age of the wood, not the time at which it was carved.

A more recent process, that of thermoluminescence, does not appear to give any better results. I have ascertained on more than one occasion that several examinations of the same object give contradictory results.

In order to become convinced, one has only to refer to written reports from the laboratories at Oxford, which were devoted to a thorough examination of the Hassilar terra cotta from Anatolia.

Each report on the thermoluminescent test concludes with a different date of firing, therefore dating from a different period, and this is for objects which are strictly identical. The discrepancies varied from 300 to 1,000 and at times 2,000 years. One thing is certain, at least for that which concerns the specific example of the Hassilar; either they are authentic and all date from the same period (within 2 or 3 centuries), or if on the contrary, as I believe, they are the work of one forger or of one atelier, which is more probable, they have still all been produced at the same time, say, within a period of ten years. This would demonstrate in both cases the extreme inaccuracy of these laboratory examinations.

We come now to the fakes in wood made in Africa destined to be sold to tourists or to flood the European and American markets. They are for the most part crudely executed, have no plastic quality whatever, and in general, are done from the same

ils sont l'œuvre d'un faussaire ou d'un atelier, ce qui est plus probable ; mais ils ont tous été produits à la même époque, à 10 ans près, ce qui démontre dans les deux cas la profonde inexactitude de ces recherches en laboratoire.

Venons-en maintenant aux faux en bois fabriqués en Afrique, destinés à être vendus aux touristes ou à inonder les marchés européens et américains. Ils sont pour la plupart exécutés grossièrement, n'ont aucune qualité plastique et sont faits en général sur le même modèle stéréotypé. Je ne connais pas de faux unique en son genre. Ils sont au contraire fabriqués en grande série, la main-d'œuvre ne coûte pas cher et les Africains les écoulent toujours. De temps à autre apparaît un nouveau « style » de faux qui peut tromper au début, mais qui est très rapidement suivi par de nombreux arrivages du même type.

Nous citerons à ce sujet deux exemples précis : celui du sculpteur Paul Tahbou qui exécute dans son atelier de Bandjoun (Cameroun), avec l'aide de son fils, de grands masques Bamiléké du type **Batcham**. Ces objets sont la plupart du temps faits sur commande et finissent par se vendre à divers collectionneurs. Il convient à ce propos de se référer à l'article très documenté du Dr Harter, dans « Art d'Afrique N° 3 ».

Un autre sculpteur, Simon Misère, s'est spécialisé dans la production de reliquaires Kota et Mahongwé, à Libreville (Gabon). L'artiste, lui-même Mahongwé, est le descendant direct du dernier sculpteur traditionnel qui vivait dans la région d'Okonja et exécutait des *byéri* pour les besoins des villages du voisinage (fig. n° 3).

Dans ces deux cas il est évident que l'analyse des matériaux employés, des traces d'outils ayant servi, et même de la patine, ne mène pas à grand-chose. Les deux sculpteurs faisant toutefois preuve d'une certaine originalité, on peut retrouver l'empreinte de leur style.

Il y a en Afrique d'autres artisans, moins connus, qui exercent les mêmes activités que Paul Tahbou et Simon Misère. Je connais personnellement un sculpteur Kuba à Mushengé dans le Nord-Kasaï, un autre dans la région de San au Mali, qui exécutent des objets traditionnels de leur ethnie, soit sur commande d'Européens et marchands africains, soit pour les besoins rituels des tribus.

Suivant le but de la fabrication et destination finale, le même objet peut être considéré comme authentique ou faux. Simon Misère exécute ainsi deux reliquaires Mahongwé, le premier, étant vendu au chef du village, est parfaitement authentique, le second commandé par un Européen ou un marchand africain rentre dans la catégorie des faux. Ces deux objets ont d'ailleurs au départ, sensiblement la même valeur commerciale.

Dans dix ou vingt ans, celui qui aura séjourné dans le village atteindra un prix important (il aura été consacré et patiné naturellement et donnera toutes les apparences d'une pièce ancienne) tandis que l'autre sera toujours méprisé des collectionneurs, en tant qu'objet moderne car, autre fait troublant en Art Nègre, qui ne se produit nulle part ailleurs, comme nous l'avons indiqué précédemment, non seulement une pièce fautive peut être antérieure à un objet authentique, mais les deux peuvent avoir été exécutés de la même main.

stereotyped model. I do not know of any fakes done as one of a kind in this category. On the contrary, they are made in large numbers, for hand labor is not expensive and the Africans always sell them. From time to time, a new « style » of fake appears which may pass undetected in the beginning, but which is rapidly followed by numerous arrivals of objects, all of the same type.

We will cite two specific examples on this subject, first, that of the sculptor Paul Tahbou who, with the aid of his son, makes in his Bandjoun (Cameroon) workshop large Bamileke masks of the Batcham type. These objects are most often done on order and eventually are sold to different collectors. There is a well documented article on this subject by Dr Harter in « Art d'Afrique Noire », (N° 3).

Another sculptor, Simon Misère, specialized in the production of Kota and Mahongwe reliquary figures at Libreville (Gabon). The artist, himself of the Mahongwe race, is the direct descendant of the last traditional sculptor who lived in the Okonja area and executed the Bieris according to the needs of neighboring villages (fig. n° 3).

In these two cases, it is evident that analysis of the materials used, of the tool marks and even of the patina would serve no purpose. The two sculptors, each showing a certain originality, have recognizable styles.

There are in Africa other artisans, not as well known, who are engaged in the same activities as those of Paul Tahbou and Simon Misère. I know personally a Kuba sculptor at Mushenge in North Kasaï, another in the area of San in Mali, who execute traditional objects of their own ethnic group, either on order from Europeans, African dealers, or still for tribal ritual needs.

According to the purpose for which it was made and its final destination, the same object could be considered authentic or false. Thus, Simon Misère, produced two Mahongwe reliquaries ; the first, being sold to the village chief, is perfectly authentic ; the second, ordered by a European or an African merchant, falls into the fake category. Moreover, originally these two objects have appreciably the same commercial value. In ten or twenty years, the one which has stayed in the village will be worth a high price (this object will have been consecrated, will have a natural patina, and will give all the appearances of an antique) ; while the other will always be scorned by collectors, in so far as it is a modern piece.

For another troubling factor in Negro art and existing nowhere else, as we have indicated before, not only could a fake piece have been produced at an earlier date than an authentic one, but the two could have been produced by the same hand.

The distinction should be made, however, between sculptors like Simon Misère and Paul Tahbou, who only produce objects coming from their own ethnic group, and others, much more numerous, unfortunately, who imitate pieces from any area. In this case, they are obviously badly done. In other words, a Mahongwe reliquary executed by a Mahongwe sculptor in Gabon would be more « excusable » and of much better workmanship than a Nimba which should have come from the Baga country in Guinea, but which was instead made at Bamako, in Mali.

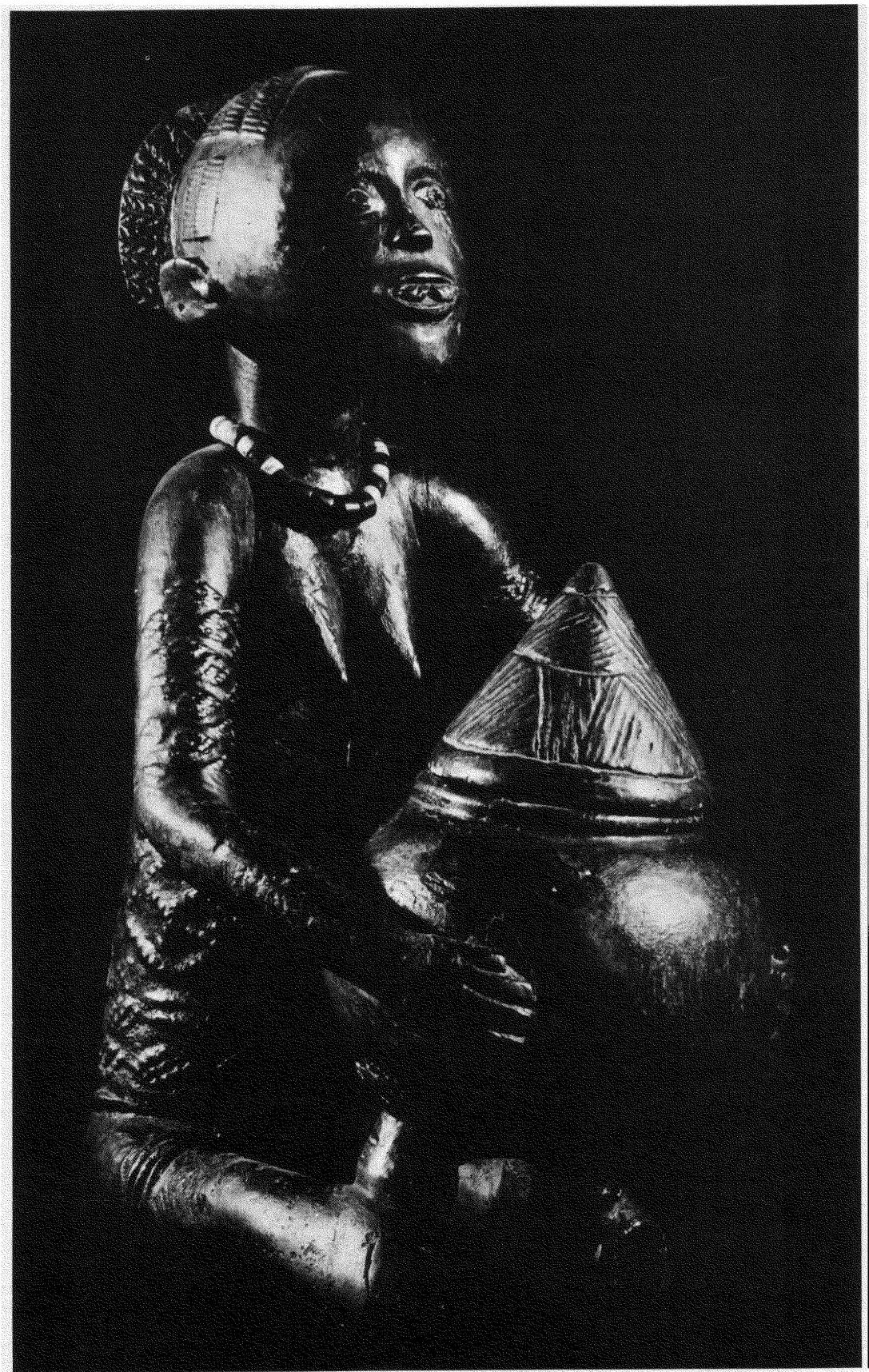




Figure N° 5.

Sculpture Art Luba de la région du Katanga, Zaire.
Œuvre authentique à gauche. Faux exécuté pour le commerce, à droite.
Comme pour la précédente, la différence de style est indiscutable.

Sculpture, Luba art, from the Katanga region, Zaire.
Authentic work on the left. Fake executed for commercial sale on the right.
As in the preceding case, the difference in style is unquestionable.

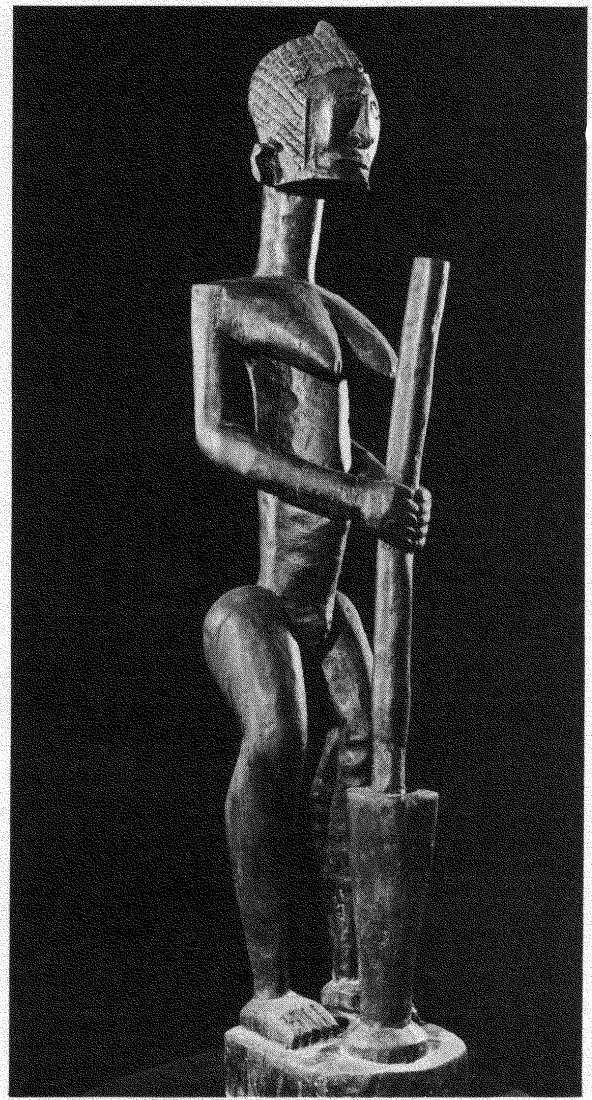
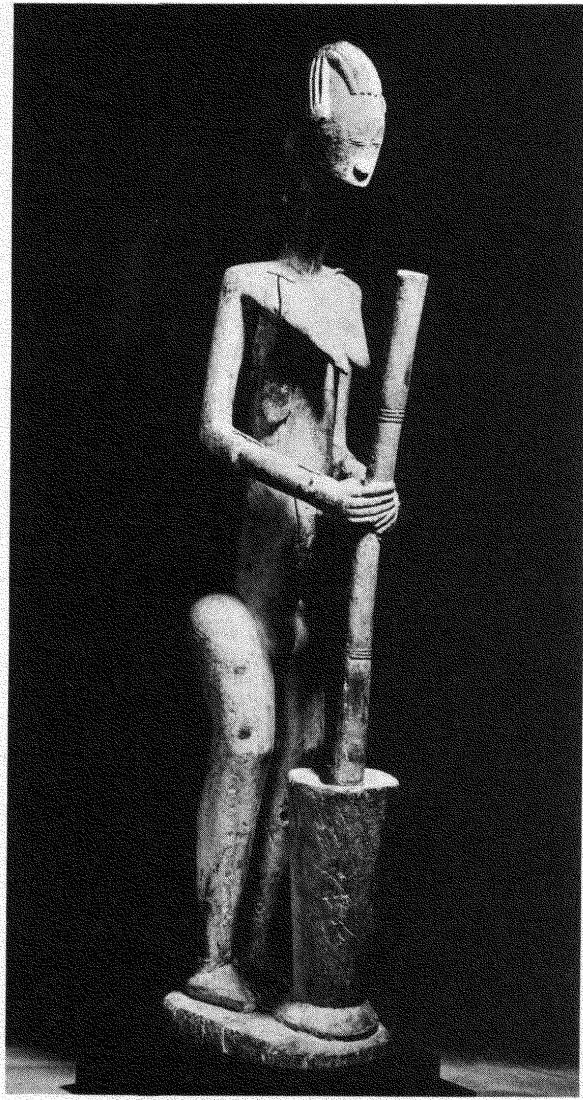


Figure N° 6.

Célèbre sculpture Dogon, région de Douenza, Mali.
L'authentique à gauche, une copie faite en série en Afrique, à des fins commerciales à droite.

Famous Dogon sculpture, Douenza region, Mali.
The one the left is authentic ; the one the right is a copy made in series in Africa for commercial purposes.

Il convient toutefois de faire une distinction entre les sculpteurs comme Simon Misère et Paul Tahbou qui ne produisent que des objets provenant de leur propre ethnie et les autres, bien plus nombreux, hélas ! qui imitent les œuvres de n'importe quelle région. Dans ce cas, ils sont évidemment mal faits. En d'autres termes, un reliquaire Mahongwé fabriqué par un sculpteur Mahongwé au Gabon pourrait être plus « excusable » et de bien meilleure facture qu'une *Nimba* qui devrait provenir du pays Baga en Guinée et qui aurait été fabriquée à Bamako, au Mali ; car un objet du style ou de la civilisation d'une tribu déterminée, exécuté par une autre tribu est en principe un faux. Il est cependant utile de préciser que des artistes africains ont été amenés à fabriquer des objets rituels, fonctionnels ou de cour

For an object of the style or of the civilization of a given tribe, which is executed by another tribe, is in principle a fake. However, there are exceptions ; some artists have been induced to make ritual, functional or court objects for other regions, either as a gift or to be sold. These objects are completely authentic.

On the other hand, objects characteristic of one ethnic group and produced specially for the western market are copies of questionable value, whatever the date of creation.

To simplify the problem, I can state that a Negro art object cannot be definitively classified as a fake unless it is expressly copied from the original for commercial purposes (fig. n°s 4, 5, 6).

pour d'autres régions, soit à titre de présents, soit à titre lucratif. Ils sont dans ce cas parfaitement authentiques.

Par contre, les productions caractéristiques d'une ethnologie, faites spécialement pour le marché occidental, sont des copies dont la valeur est tout à fait contestable, quelle que soit la date de leur création.

Pour schématiser le problème, je puis affirmer qu'un objet d'art nègre ne peut être radicalement qualifié de faux que s'il est la copie servile d'une œuvre originale à des fins uniquement commerciales (fig. n^{os} 4, 5 et 6).

En effet, il existe au sein de la même tribu des fabrications successives et massives de pièces du même type qui sont toujours d'un style similaire à la fabrication précédente. De ce fait, dans certaines régions, il existe dans les mêmes villages un grand nombre de sculptures, notamment de masques, pratiquement identiques fabriqués à de nombreux exemplaires pour les besoins des rites et de la vie des tribus concernées et ce, de génération en génération. Toutes constituent des œuvres également indiscutablement authentiques.

En Afrique, il n'y a pas d'auteur créateur et l'objet purement décoratif, comme il y en a tant en Europe ou en Asie, n'existe pas. Tout l'Art est fonctionnel, rituel ou coutumier et rattaché à la culture de l'ethnie.

Certaines pièces sont exécutées avec plus ou moins de beauté plastique suivant les qualités du créateur, dénommé « artiste » et qu'il serait plus convenable de qualifier « d'artisan ».

Cet homme cumule souvent les fonctions de sculpteur et forgeron. La plupart du temps, il doit travailler exclusivement pour le compte de la communauté qui le nourrit. Il produit des masques et des fétiches suivant les besoins du moment mais toujours sur ordre des dignitaires de la tribu et jamais suivant l'inspiration du moment comme le ferait tout artiste conventionnel.

En effet, ce que l'on qualifie couramment « d'objet d'Art Africain » n'a pas été conçu en tant que tel par son créateur. « L'objet » fabriqué en Afrique, pour les diverses raisons exposées précédemment, n'est devenu « objet d'art » qu'à son arrivée en Europe. Il était généralement classé dans l'« Ethnographie » et portait parfois le titre d'« Art Sauvage ». C'est depuis peu que la notion « Art Nègre » a été admise par tous.

En ce qui concerne les répliques, elles ont d'ailleurs toujours existé dans l'art. Il est fréquent de voir mentionné au Louvre sur de nombreuses statues, « copie romaine d'un original grec », lesquelles copies romaines ont été à nouveau copiées sous la Renaissance, puis dans les siècles suivants.

En Art Nègre, comme on a pu le voir plus haut, on a couramment renouvelé des objets dans le même style et s'ils ont été exécutés à des fins rituelles, ils gardent une grande valeur en tant que pièces de collection.

En définitive, les faux exécutés en série dans les villes d'Afrique sont moins dangereux dans l'ensemble que ceux réalisés en Europe, car plus facilement décelables. Cependant les copies faites en brousse suivant les règles traditionnelles et ayant vieilli dans le pays sous les conditions climatiques locales, posent bien souvent un difficile problème pour l'expert.

Actually, there are to be found in the heart of the same tribe numerous and successive productions of objects of the same type which are always similar in design to the preceding series. In certain regions there will exist in the same village a large number of objects, notably masks, practically identical, made in numerous copies for the ritual and daily needs of the tribe concerned and, this, from generation to generation. These objects, as well, are indisputably authentic.

In Africa there is no creative artist, as such, and the purely decorative object, of which there are so many in Europe and Asia, does not exist. All art is functional, ritual or traditional and is inextricably part of the civilization of the ethnic group.

Some pieces are executed with more or less plastic beauty, according to the talents of the creator, who is called an « artist » but who would more accurately be an artisan.

It often falls on this person to perform the functions of sculptor and caster, and he must work exclusively for the benefit of the community which provides him with food and shelter. He produces the masks and fetiches according to the needs of the moment, always on order of the dignitaries of the tribe and never following his inspiration of the moment, as would any conventional artist.

In effect, that which currently is called an « African art object » has not been conceived as such by its creator. The « object » made in Africa, for the various reasons explained above, became an « art object » upon its arrival in Europe. It was even at that time classed as « ethnographic » and « native » art. It was only a short time ago that the concept of « Negro art » became generally accepted.

As far as the copies are concerned, these have always existed in art. At the Louvre the notation in seen on numerous statues, « Roman copy of a Greek original », and those Roman copies have in turn been copied during the Renaissance and down through the following centuries.

In Negro art, as we have seen above, objects of the same design have continually been redone, and if they are executed for ritual purposes, they retain great value as collection pieces.

The current fakes executed in series in the cities in Africa are less dangerous on the whole than those realised in Europe, because they are more easily detected. However, copies made in the bush according to traditional practices and having aged in the country under local climatic conditions often pose very difficult problems for the expert.

On the other hand, there also exist well classified and well known styles. But one must guard against classing as fakes those objects which do not exactly resemble the pieces illustrated in books. Some experts are not sufficiently trained in this respect and have committed very grave errors.

There is still a great deal to be learned about Africa. If the pieces characteristic of some countries are perfectly indexed, there are other regions which are still rich in objects awaiting an accurate classification.

In the course of my 25 expeditions in Africa I have brought back objects which, at the time, were considered doubtful because « they did not exist » and which now are shown in the largest museums of

De plus, il existe des styles bien déterminés et connus ; mais il faut bien se garder de classer comme faux des objets qui ne ressemblent pas exactement à ceux qui sont répertoriés dans les livres. Certains experts en sont toujours là et commettent de très graves erreurs.

L'Afrique est encore mal connue ; et si les pièces caractéristiques de certaines contrées sont parfaitement répertoriées, il est d'autres régions qui sont encore riches en productions dont la classification exacte reste à faire.

J'ai pour ma part, lors de mes 25 voyages en Afrique, ramené des sculptures qui à l'époque ont été considérées comme douteuses parce que « n'existant pas » et qui maintenant figurent dans les plus grands musées du monde et dans les ouvrages les plus importants sur l'art nègre.

Je citerai brièvement les « Reines » Bambara de la régions de Bougouni, les Tellem, les serpents Baga, les fers Dogon et Bambara, les grands masques Nafana, faussement attribués aux Gourounsi par William Fagg au début de leur apparition sur le marché.

Il faut également éviter de qualifier de faux un objet pour le seul motif, qu'il n'en existait avant la guerre que très peu d'exemplaires, tous connus et répertoriés. Comme nous l'avons dit au début, les prix parfois énormes atteints par les sculptures africaines ont encouragé les chercheurs ; et de nombreuses pièces de type inconnu et connu ont ainsi été ramenées d'Afrique.

Il y a maintenant au moins cent fois plus d'objets valables en Europe et aux U.S.A. qu'il n'en existait voici 25 ans et je suis sûr que ce chiffre est bien en-dessous de la vérité.

Par exemple, on ne connaissait avant la guerre que très peu d'exemplaires de masques **Kifwébé**, de la tribu Songyé, moins de cinquante au monde pour préciser. Plusieurs centaines sont arrivées depuis les dix dernières années ; et ces masques ont été parfois qualifiés de douteux, voire de faux. Les antilopes **Kurumba**, les grandes sculptures **Nimba** et bien d'autres encore sont également dans ce cas. Je tiens à rappeler que lors de mes premières expéditions en Afrique, il y a 25 ans, l'on ne connaissait qu'infiniment peu de sculptures Dogon, d'antilopes Bambara et même de masques Dogon, Mossi ou Bobo. Il y avait les exemplaires ramenés vers 1935 par Marcel Griaule et conservés au Musée de l'Homme et ceux ramenés par Lem, vers la même époque et vendus à Helena Rubinstein.

Vers 1955, j'ai été stupéfait de constater qu'un très grand nombre d'exemplaires, de ces types considérés à l'époque rarissimes, étaient disponibles en Afrique. J'étais loin de la vérité car après en avoir personnellement ramené des centaines, mes successeurs qui ont visité ces régions, tant Européens qu'Africains, en ont trouvé plusieurs milliers.

La valeur marchande de ces objets a d'ailleurs considérablement baissé. Un masque Dogon **Kanaga** valait aux environs de 1948, le prix d'une sculpture Fang ou d'un reliquaire Kota, c'est-à-dire environ 15.000 francs de l'époque. On les trouve aujourd'hui couramment dans le commerce aux environs d'un millier de francs actuels, alors qu'un Fang ou un Kota, même de qualité médiocre, atteint maintenant plusieurs dizaines de milliers de francs.

the world and in the most important works on Negro art.

To cite a few examples, there are : the Bambara « Queens » from the Bougouni region, the Tellems, the Baga Snakes, the Dogon and Bambara Irons, the large Nafana masks, falsely attributed to the Gourounsi by William Fagg when they first appeared on the market.

One should also avoid classifying an object as fake simply because only a few well-known and well-catalogued pieces existed before the war. As we said at the beginning, the enormous prices at times paid for African sculptures have encouraged the search for such pieces, and many objects of known and unknown types have been brought back from Africa. In the last 25 years the number of valuable objects in existence in Europe and the United States has increased a hundred fold, and I am sure that this is a very conservative estimate.

For example, before the war one knew of only a few specimens of the Kifwebe mask from the Songye tribe, less than 50 in the world, to give a number. Several hundred have arrived in the last ten years and have sometimes been classed as doubtful, and even fake. The Kurumba antelopes, the large Nimba sculptures, and still many others are equally in this category. I wish to remind the reader that at the time of my first expeditions into Africa 25 years ago, only very few of the Dogon sculptures, the Bambara antelopes, and even the Dogon, Mossi, or Bobo masks were known to exist. There were the specimens brought back around 1935 by Marcel Griaule and kept at the Musée de l'Homme of Paris, and those brought back by Lem at about the same time and sold to the Helena Rubinstein Collection.

Around 1955 I was amazed to ascertain that a very large number of specimens of these types, considered extremely rare at the time, were available in Africa. I was not yet aware of the true situation, because after having personally brought back hundreds of them, my successors who visited these areas, Europeans as well as Africans, found several thousand more.

The market value of these objects besides has considerably decreased. A Dogon Kanaga mask was worth the price of a Fang sculpture or a Kota reliquary around 1948, about \$ 3,000 (15.000 F at that time). Today they are to be found on the market for about \$ 500 (1.000 F), while a Fang or a Kota, even of mediocre quality, is now priced in the tens of thousands of dollars.

What took place in West Africa twenty years ago continues today in other areas. I will cite briefly the hundreds of pieces brought back from Cameroon, in particular the Bangwa sculptures of which we know only a few specimens, the Dan masks and Baule sculptures from the Ivory Coast, the Bobo masks from Upper Volta, objects from all the ethnic cultures of Nigeria, the Luba and Songye sculptures from Zaïre. Some of these objects number in the thousands, and I would not hesitate to add that most of those appearing on the market in the last quarter of a century are far more important than those of the same type known before the war. This has not prevented the proportional decrease in value of a Kifwebe mask, a Luba sculpture or a Bobo mask.

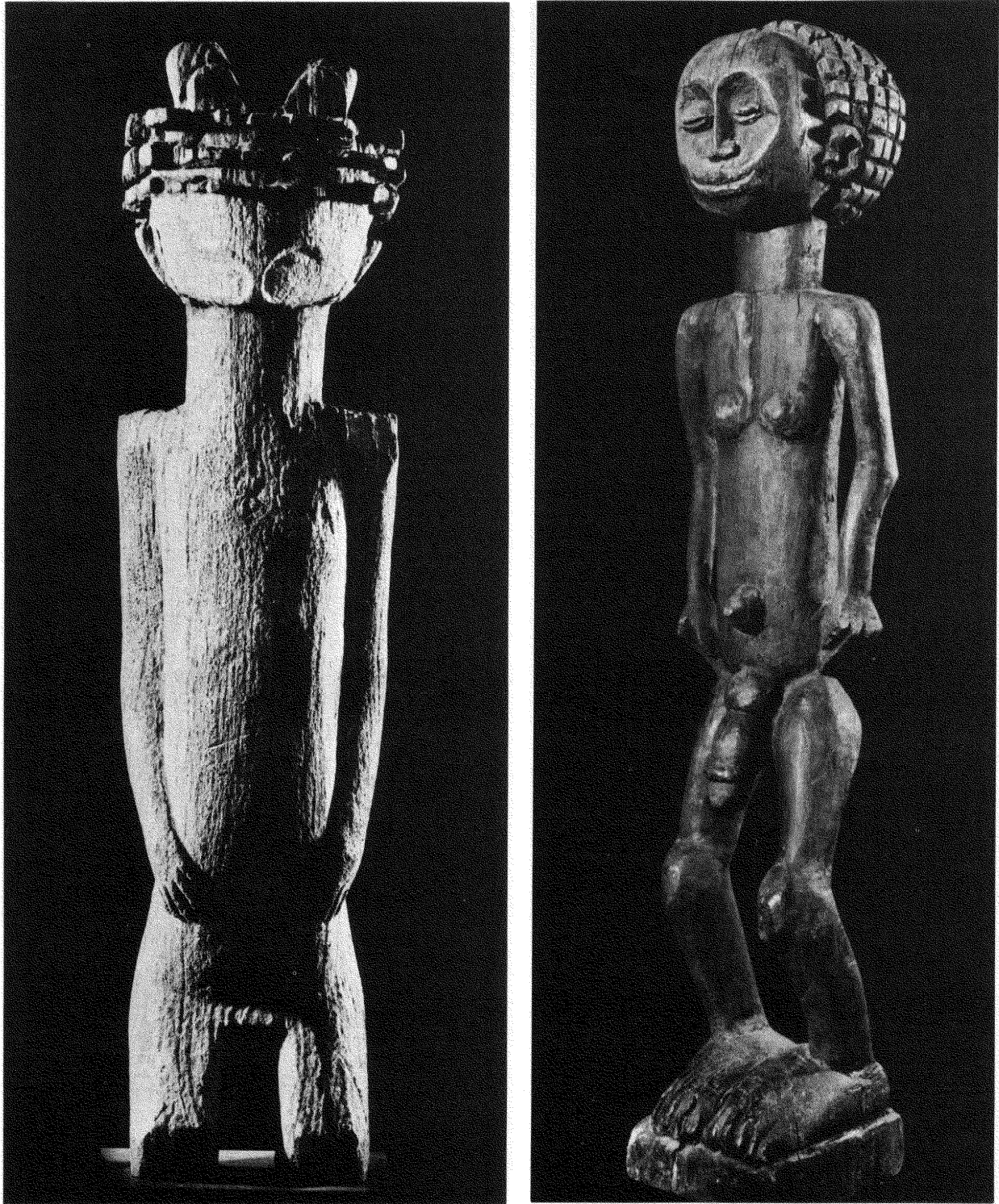


Figure N° 7.

Hauts de poteaux funéraires, Art Sakalawa, Madagascar, que l'on trouve sur les tombes dans le Sud-Ouest de l'île. L'exemplaire de gauche d'un type très archaïque, peut être classé parmi les objets de la première période. Celui de droite, incontestablement authentique puisque recueilli sur une tombe in situ, appartient à la troisième période.

Upper parts of funeral posts, Sakalawa art, Madagascar, which are found on tombs in the southwestern part of the Island. The example on the left, of an archaic type, can be classified among the objects of the first period. That on the right, incontestably authentic, as it was collected at the tomb on the site, belongs to the third period.

Ce qui s'est produit en Afrique Occidentale, il y a 20 ans, continue de nos jours dans d'autres régions. Je citerai brièvement les centaines de pièces rapportées du Cameroun, notamment des sculptures Bangwa dont on ne connaissait que très peu d'exemplaires, les masques Dan et sculptures Baoulé de Côte-d'Ivoire, les masques Bobo de Haute-Volta, les objets de toutes les ethnies du Nigéria, les sculptures Luba et Songye du Zaïre. Certains se comptent par milliers et je n'hésiterai pas à ajouter que ceux apparus sur le marché depuis un quart de siècle sont de loin plus importants que ceux de même type connus avant la guerre. Ce qui n'empêche pas qu'un masque Kifwébé, une sculpture Luba ou un masque Bobo, a proportionnellement diminué de valeur.

L'évolution de la situation en Afrique y est pour beaucoup. Des pistes se sont ouvertes, des aéroports se sont créés, la progression foudroyante de l'Islam surtout chez les jeunes, a incité les Africains à se défaire de leurs objets en lesquels ils ne croient plus. Leur besoin grandissant d'argent a fait le reste. La recherche de la statuaire en Afrique continue de nos jours suivant un quadrillage rigoureux, les régions vierges sont systématiquement visitées et seront vidées tôt ou tard de leur contenu artistique.

La plupart des Ethnologues ont dû s'adapter à cette situation nouvelle, créée par l'extraordinaire afflux d'objets, et réviser leurs positions.

Jacqueline Delange, Francine N'Diaye, Pierre Meauzé, Jean Laude, en France, Albert Maesen, Paul Timmermans en Belgique, Elsie Leutzinger en Suisse, Roy Sieber, Léon Siroto aux U.S.A. (j'en omets beaucoup et m'en excuse) en ont été les précurseurs et se sont attachés à étudier et publier des pièces jusqu'alors inédites.

D'autres malheureusement ont adopté la position de l'ex-conservateur du British Museum William Fagg qui continue à propager ses avis personnels d'une inquiétante imprécision, persistant à induire le public en erreur, en prétendant entre autres qu'il n'existe au monde qu'une seule antilope Kurumba authentique (celle de la collection Helena Rubinstein) que 2 ou 3 Nimba, 3 Kifwébé, ainsi de suite...

Il faut également être prudent en ce qui concerne les pièces hybrides ou atypiques. Comme nous l'avons vu plus haut, les artistes de certaines tribus ont couramment sculpté pour d'autres tribus parfois lointaines, d'où les mariages de styles. Ceci est particulièrement vrai pour les artistes travaillant l'ivoire et pour les fondeurs. Ils ont été et sont beaucoup moins nombreux que les sculpteurs travaillant le bois et furent appelés à réaliser des bijoux et des objets de prestige dans des styles n'ayant aucun rapport avec celui de leur propre peuple.

J'ai plus d'une fois entendu des ethnologues déclarer des objets « faux » parce qu'ils n'en connaissent d'autre exemplaire exactement semblable. Or, surtout dans l'art de cour (objets royaux en or, bronze et ivoire), il existe un grand nombre de pièces uniques, exécutées à la demande de rois et de chefs importants. Ces objets, n'ayant aucun rapport avec les cérémonies rituelles, ne sont pas forcément de style traditionnel et certains ont une valeur inestimable due à leur extrême rareté, voire à leur caractère unique. On peut citer en exemple les œuvres de cour en argent de l'empire Fon au Dahomey, les bronzes et les ivoires du Bénin au Nigéria, ceux du

This is due to the ever-changing situation in Africa. The opening of roads, the creation of airports, and the rapid acceptance of Islamism, especially among the young, have incited the Africans to rid themselves of the objects in which they no longer believe. Their growing need for money has done the rest. The search for art objects in Africa continues today with a thorough charting of each area. Sooner or later the virgin areas are systematically visited and cleaned out of all art objects.

Most ethnologists have had to adapt to this new situation created by the extraordinary affluence of objects and revise certain positions. Jacqueline Delange, Francine N'Diaye, Pierre Meauzé, Jean Laude in France; Albert Maesen, Paul Timmermans in Belgium; Elsie Leutzinger in Switzerland; Roy Sieber, Léon Siroto in the United States have been the forerunners and have applied themselves to studying and reporting on these objects until then unpublished. I apologize to the many others I am omitting.

Others unfortunately have adopted the position of the ex-curator of the British Museum, William Fagg, who continues to propagate his personal advice with disturbing inaccuracy, persistently misleading the public, claiming for instance that there is only one authentic Kurumba antelope in the world (that of the Helena Rubinstein Collection), only two or three Nimbas, three Kifwebes, and so on...

One must equally guard against classing hybrid or atypical pieces as fakes, for as we have seen above, artists of some tribes have continually realized works of other tribes, sometimes far away, and this has produced a mixture of styles. This is particularly true of artists working in ivory, as well as casters, because they have been and still are less numerous than the sculptors working in wood and have been called upon to do jewels and prestige objects in styles having no relationship to those of their own people.

I have more than once heard certain ethnologists declare an object fake because they did not know of another piece exactly like it. In addition, especially where court pieces are concerned, royal objects in gold, bronze, or ivory, there is in Africa a large number of unique pieces executed on the order of kings or important chiefs. These objects which do not serve in the ritual ceremonies, are not of a traditional design, and some are invaluable due to their extreme rarity, indeed of their unique character. One can cite as examples the silver court objects of the Fon Empire in Dahomey, the Benin bronzes and ivories from Nigeria, the various objects from the court of the Moro Naba emporer of the Mossi in Upper Volta, those of the king of the Kuba at Mushenge in northern Kasai, and still many others.

THE EXPERTISE

We come now to the problem of the expertise. As we have shown above, the determination of the production date of an object, which is almost always the single criterion of authenticity in the classical arts, is of no consequence for the African pieces. Of all the methods of detection provided by modern techniques, such as, the Carbon 14 test for organic

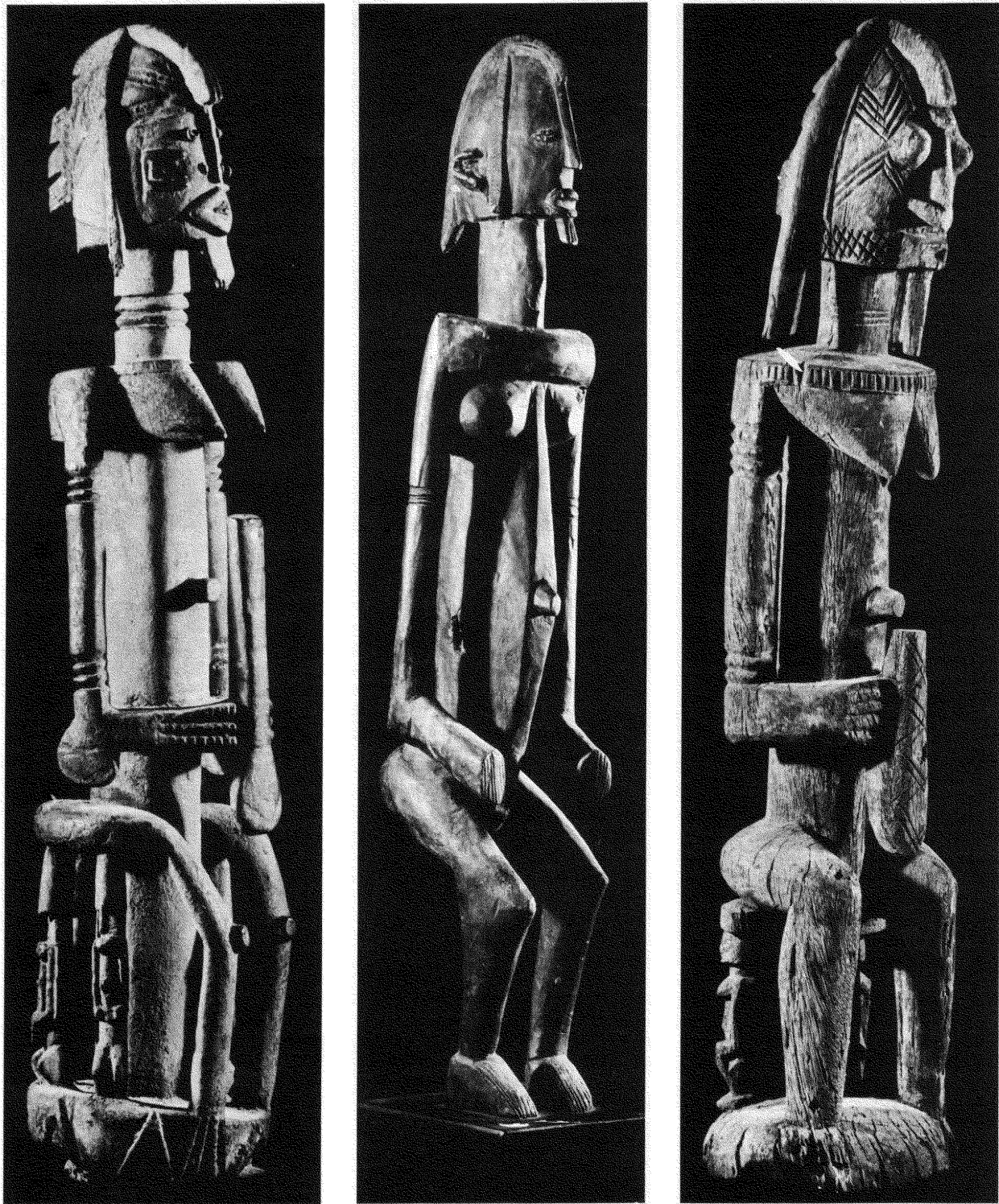


Figure N° 8.

Sculpture représentant une femme assise sur un tabouret. Ce type d'objet est classique de l'Art Dogon et symbolise un des ancêtres primordiaux.

Région de Sangha, Mali.

De gauche à droite, objet de l'art du début, de la période intermédiaire, et de la troisième.

Sculpture representing a woman seated on a stool. This type of object is classic in Dogon art and symbolizes one of primordial ancestors.

Sangha region, Mali.

From left to right, object of the « beginning art », of the intermediary period, and of the third period.

Moro Naba l'empereur des Mossi en Haute-Volta, ceux du roi des Kuba à Mushengé dans le Nord Kasai et bien d'autres encore.

L'EXPERTISE

Nous abordons maintenant le problème de l'expertise proprement dite. Comme nous l'avons démontré plus haut, la détermination de la date de production de l'objet qui est presque l'unique critère d'authenticité des arts classiques, est sans effet pour les pièces africaines. De ce fait, l'éventail des procédés de détection de la technique moderne tels le carbone 14 pour les matières organiques (bois, ivoire), l'analyse moléculaire des métaux, les rayons ultra-violet ou infra-rouges ainsi que la thermoluminescence, sont inutiles.

On ne peut pas davantage se baser uniquement sur les détails techniques tels que la nature du bois, les procédés de patine ou les outils employés. Les faussaires peuvent posséder le bon bois ou sculpter avec des outils traditionnels. Il arrive aussi qu'un objet parfaitement authentique et ancien soit dénué de toute patine.

Il est à mon sens beaucoup plus important que l'expert, appelé à se prononcer, connaisse parfaitement les différents détails des styles traditionnels et possède surtout cette faculté rare : avoir le sens de la qualité.

« Sentir » la qualité d'un objet est une sorte de sixième sens qui échappe malheureusement à trop de personnes et qui donne toute sa valeur au jugement d'un expert.

Il est possible d'apprendre à reconnaître les styles caractérisant les différentes tribus, leurs cultures, en lisant les ouvrages publiés, ou mieux encore, en procédant à des études sur place. Mais le goût et le sens de la qualité ne s'acquièrent jamais : ils sont innés.

Il est évidemment délicat de citer ici des exemples, mais nous connaissons tous des amateurs qui, sans aucune connaissance spéciale au départ, ont réussi, grâce à leur goût et à leur discernement, parfois avec des moyens fort modestes, à former des collections qui comptent parmi les plus belles du monde.

En contre-partie, des spécialistes titulaires de diplômes impressionnants, disposant de surcroît de crédits énormes, se sont rendus responsables d'acquisitions désastreuses qui déprécient les vitrines de bien des musées et celles de collectionneurs célèbres dont ils sont conseillers.

Il est relativement facile pour quelqu'un de mesurer son manque de connaissances dans tel ou tel domaine et d'y remédier, mais personne n'est jamais conscient de son manque de goût. C'est la raison pour laquelle ceux qui sont incapables de percevoir la qualité et la beauté d'un objet souffrent d'une lacune qu'ils ne corrigeront jamais car ils n'en sentent pas la nécessité. Un objet authentique peut être de grande qualité ou extrêmement médiocre. Cela ne fera qu'affecter sa valeur commerciale dans d'énormes proportions. Un faux, par contre, n'est jamais de qualité, il est sans vie. Ce qui compte en définitive, c'est la capacité de déceler l'état d'âme de l'artiste, et surtout la spontanéité de son geste. On ne le répètera jamais assez : la main qui crée n'a pas les hésitations de la main qui copie. C'est là

materials (wood, ivory), molecular analysis of metals, ultraviolet or infrared rays, as well as thermoluminescence, none are really useful.

Nor can one depend uniquely on technical details, such as, the nature of the wood, patination technique, or the tools which were employed. A forger can obtain the right wood or sculp with traditional tools. Also, it is possible that a perfectly authentic object can be completely lacking in patina.

In my judgment it is much more important that the expert who is called upon to give an opinion on an object have a thorough knowledge of the various details of traditional styles and possess especially that rare faculty of having an instinct for quality.

To feel the quality of an object is to have a sixth sense which unfortunately escapes too many people and which places all the responsibility of judgment with the expert.

It is possible to learn to recognize the styles characterizing different tribes, their sociology, and their customs through books which have been published on the subject, or better yet, to study them in the field. But taste and a feeling of quality are never acquired. This is innate.

It would be indiscreet to give examples here, but we all know amateurs who, without any special knowledge in the beginning, have succeeded, due to their taste and discernment, at times with very modest means, in forming collections which count among the most beautiful in the world.

On the other hand, some specialists who hold a number of impressive degrees and have enormous funds at their disposal, have been responsible for disastrous acquisitions which have discredited the showcases of many museums and famous collections for which they have been advisors.

It is relatively easy for someone to become aware of his lack of knowledge in a certain area and to remedy it, but no one is ever conscious of his lack of taste. This is the reason that those who are incapable of perceiving the quality and the beauty of an object suffer an irreversible lack which they will never be able to correct, simply because they do not feel the necessity to do so.

An authentic object can be of the highest quality or extremely mediocre. This will substantially affect its commercial value. A fake, on the other hand, has no quality whatever ; it is a thing without life. Because that which counts in the final analysis is the capacity to feel something of the soul of the artist, and especially the spontaneity of his move. One cannot overemphasize : the hand which creates has not the hesitations of the hand which copies. Therein lies the whole problem. The connoisseur's eye is not fooled.

An expert must at the same time have a wide knowledge of techniques and styles and especially a sense of quality. His advice comes from his inner conviction but, taking into account the extreme complexity of certain problems, this is unfortunately not always sufficient. All experts have sometimes made mistakes, in all fields of art. They can even change their opinion several times on the same object. Large museums are accustomed to taking objects considered as masterpieces from their exhibiting rooms to join the fakes on reserve in storage. This does not prevent the later rehabili-



tout le problème. L'œil connaisseur ne s'y trompe pas.

Un expert doit à la fois avoir de grandes connaissances techniques et stylistiques et avoir surtout le sens de la qualité. Son avis est déterminé par son intime conviction, mais compte tenu de l'extrême complexité de certains problèmes, ce n'est — hélas ! — pas toujours suffisant. Il arrive aux experts de se tromper dans tous les domaines de l'art ; ils peuvent même changer plusieurs fois d'avis sur le même objet. Les grands musées sont coutumiers du fait d'ôter de leurs salles d'exposition des sculptures jusqu'alors considérées comme des chefs-d'œuvre pour les envoyer rejoindre les faux dans les réserves. Ce qui n'empêche parfois la réhabilitation ultérieure de la pièce contestée, qui réapparaît alors à la vue du public à une place d'honneur.

Le cas vient de se produire il y a environ deux ans au Metropolitan Museum of Art de New York avec un cheval en bronze provenant de Grèce et datant de l'époque géométrique. De l'aveu même des Directeurs du Musée, les experts mondiaux sont absolument divisés au sujet de cette fonte qui, périodiquement, est classée comme authentique ou fausse.

Ni l'examen aux rayons ultra-violet ou infra-rouges, ni le procédé par la thermoluminescence, ni l'analyse moléculaire n'ont apparemment résolu le problème.

Je prends la liberté de citer ici cet exemple, car l'histoire a déjà été largement diffusée par la presse américaine, mais il est délicat d'en citer d'autres car, la plupart du temps, pour des raisons évidentes, ce genre d'incident est traité avec la plus grande discrétion.

Bien d'autres œuvres d'art, contestées par la majorité des experts, sont encore exposées dans différents musées et n'attendent parfois que le départ du conservateur en exercice pour être retirées.

Rappelons que l'avis des experts est rarement unanime. Il existe en effet des objets qui présentent des

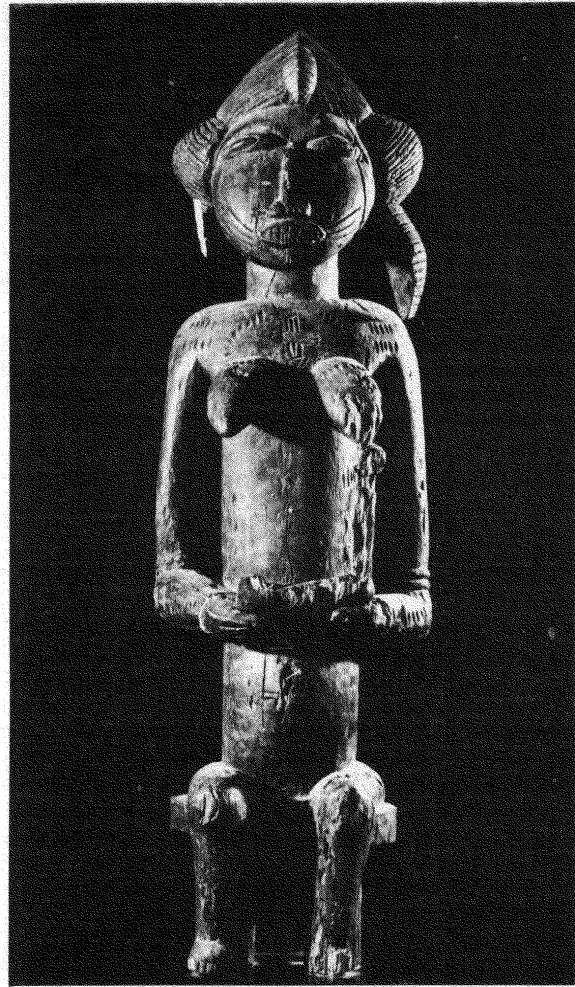


Figure N° 9.

Sculpture représentant une maternité, Art Senoufo, région de Korogho, Côte-d'Ivoire.

L'exemplaire de gauche appartient à la première période, celui de droite à la seconde. La différence de style est éloquent.

Sculpture representing a maternity, Senoufo art, Korogho region, Ivory Coast.

The specimen on the left belongs to the first period, that on the right to the second period. The difference in style is eloquent.

tation of the piece in question, which could then reappear before the public in a place of honor.

This actually happened about two years ago at the Metropolitan Museum of Art in New York with a bronze horse coming from Greece and dating from the geometric period. On the admission of the director of the museum, world experts are absolutely divided on the subject of this piece which periodically is classed as authentic or fake.

Neither an examination with ultraviolet or infrared rays, nor the thermoluminescent method, nor the molecular analysis has apparently resolved the problem.

I have taken the liberty of mentioning this example here because the story has been widely circulated by the American press, but usually this type of incident is handled with the utmost discretion, for obvious reasons.

indices d'authenticité et d'autres de falsification ; mais il en existe également d'autres n'offrant la moindre preuve dans un sens ou dans un autre ; et là, chacun « sent » l'objet suivant des critères personnels. L'expertise relève alors davantage de l'instinct que de faits techniquement véritables. La notion de date certaine ne s'appliquant pas aux objets africains, la plupart d'entre eux se classent dans cette catégorie où l'expert doit avant tout obéir à son intime conviction.

Je reprends ici une formule citée par Patricia de Beauvais dans un article paru dans « Paris Match » le 28 septembre 1974, et intitulé « Le Louvre a-t-il payé 500 millions un faux Fragonard ? ».

Ce remarquable compte rendu de la controverse soulevée après l'acquisition de ce tableau se termine sur ces mots :

« Bataille d'experts à propos de laquelle il convient de rappeler cette modeste définition d'un métier, difficile entre tous :

« Un bon expert est un expert qui se trompe moins souvent que les autres ».

Les dirigeants du Louvre, ainsi que M. Daniel Wildenstein, comptent parmi les plus grands spécialistes du monde en la matière. Pourtant, ces experts de la plus haute compétence, obéissant à leurs intimes convictions, émettent des opinions diamétralement opposées.

Disons pour terminer qu'il n'y a pas d'autorité universelle en art nègre.

L'Afrique est un grand continent encore mal connu. Il existe des experts pour certaines régions d'Afrique (Côte d'Ivoire, Congo, Haute-Volta, etc.). Au même titre qu'il n'y a pas d'experts en art d'Asie, mais des spécialistes d'art Japonais, Chinois ou Iranien.

Un ouvrage généralisé sur l'art nègre écrit par un seul auteur — comme il en existe tant — est aujourd'hui dépassé, d'autant que la plupart de ces livres reproduisent invariablement les mêmes pièces célèbres. Il faudrait un collègue d'ethnologues pour l'écrire et de préférence des personnes ayant travaillé de nombreuses années sur le terrain et sur les objets.

Nous avons encore tous beaucoup de choses à apprendre par des rapports directs et humains avec les habitants de la brousse africaine, qui sont extrêmement réticents lorsqu'il s'agit d'aborder les questions relatives à leur religion. J'en ai personnellement fait l'expérience et ceux qui ont travaillé comme moi en brousse en contact journalier avec les Africains, ne me contrediront certainement pas.

Il me reste à souhaiter qu'un tel ouvrage ou plutôt une série d'ouvrages avec des illustrations de pièces — de préférence inédites — se réalisera un jour et que le grand public verra enfin dans l'Art Nègre autre chose que des sculptures primitives dont le seul mérite aura été de servir de sources d'inspiration au cubisme et à notre art moderne au début du siècle.

Many other works of art questioned by the majority of experts are still exhibited in different museums and their withdrawal awaits only the departure of the conservator currently in charge.

To conclude, let us say that the advice of experts is rarely unanimous. In effect, there are objects which serve as standards of authenticity and others of falsification, but there are equally others which do not offer the least proof one way or the other. Each expert has a « feeling » for the object following his personal criteria. The expertise relies more on instinct than on technically verifiable facts ; the idea of certain date does not apply to African objects : the majority among them come under the category where the expert must, above all, obey his own inner conviction.

I turn here to a formula cited by Patricia de Beauvais, in an article appearing in « Paris Match » on September 28, 1974, entitled « Has the Louvre paid a million dollars for a fake Fragonard ? » This remarkable account of the controversy raised by the acquisition of this painting closes on these words :

« Battle of experts apropos to which it is fitting to recall this modest definition of a difficult profession among all : "A good expert is an expert who is wrong less often than the others" ».

The directors of the Louvre, as well as Mrs Daniel Wildenstein, count among the most important specialists in the world on this subject. However these highly competent experts, obeying their inner convictions, bring forth diametrically opposed opinions.

Let us say, in conclusion ; that there is no universal authority on Negro art.

Africa is a large continent, with large unknown areas. There are experts for certain regions of Africa (Ivory Coast, Congo, Upper Volta, etc.), just as there are specialists in Japanese, Chinese or Iranian art, rather than for all of Asia.

A general work on Negro art written by one author, and there are many of them, is worthless, all the more so because the majority of these books invariably reproduce the same famous objects. It would take a college of ethnologists to write such a book, and preferably those having worked for years in the field, and on the objects.

We all still have much to learn through direct, human relationships with the inhabitants of the African bush, who are extremely reticent when it comes to questions about fetishism. I have personally experienced these relationships and those who have worked, as I have, in the bush in daily contact with Africans would certainly not contradict me.

It is my hope that such a work, or rather a series of works with illustrations, preferably not yet published, will one day be realized, and that a large public will finally see in Negro art something other than the primitive sculptures whose only merit has been in serving as a source of inspiration for cubism and our modern art at the beginning of the century.