



DIALOGUE

DIALOGUE

NUNAN & CARTWRIGHT
GALLERY › CORRENS
9 JUILLET - 8 AOÛT
2023

De la collection Pavlidis *From the Pavlidis collection*

DIALOGUE

Nous l'avons appelé *Dialogue* justement parce que les œuvres de Shona et Michaël parlent avec notre collection et que quel que soit notre culture, elles ne doivent pas nous laisser indifférents. Michaël et Shona sont sensibles à toutes les formes d'art et de cultures qui les nourrissent comme le masque Fang a pu inspirer Picasso ou Modigliani pour ne citer qu'eux.

We have called it Dialogue precisely because Shona and Michaël's works speak to our collection, and whatever our culture, they should not leave us indifferent. Michaël and Shona are sensitive to all forms of art and cultures, which inspire them in the same way as the Fang mask inspired Picasso or Modigliani, to name but a few.





Laurent et Laurence Pavlidis, collectionneurs.
Laurent and Laurence Pavlidis, collectors.

Dialogue

Arts primitifs, arts premiers (terme inventé dans les années 1970 par Jacques Kerchache, grand spécialiste des cultures extra-occidentales), arts primordiaux (André Malraux), arts tribaux (expression surtout utilisée chez les anglo-saxons), l'Occidental cherche encore (bien que de moins en moins) comment qualifier les arts venus d'ailleurs, un ailleurs qui signifie autant *autres espaces* qu'*autres temps*. Il cherche encore car il n'y arrive pas, aucune expression ne convenant

véritablement. Pourquoi qualifier d'art premier une œuvre créée au début du XX^e siècle ? Ou pourquoi

Primitive arts, arts premiers (a term coined in the 1970s by Jacques Kerchache, a leading specialist in non-Western cultures), primordial arts (André Malraux), tribal arts (an expression used mainly by Anglo-Saxons), Westerners are still trying (albeit less and less) to define the arts that come from elsewhere, an elsewhere that means both other spaces and other times. He's still looking, because he can't find the right term. Why call a work created at the beginning of the 20th century "art premier"? Or why should we call a work primitive art, on the pretext that it comes from a



faudrait-il qualifier d'art primitif cette œuvre sous prétexte qu'elle proviendrait d'une société traditionnelle, sans écriture donc primitive (comme celle qui a créé l'Iliade et l'Odyssée avant qu'Homère - s'il a existé - mette ces épopées par écrit lorsque l'alphabet grec apparut ?). Ainsi une société sans écriture (civilisation de l'oral, donc civilisation) serait en retard par rapport à celle qui maîtriserait cet outil. Ne sommes-nous pas, nous Occidentaux toujours prisonniers de notre culture gréco-latine qui qualifiait de Barbares, les peuples étrangers à ces deux cultures ? Les Grecs ont créé les Barbares et les Occidentaux ont créé les arts primitifs puis premiers (c'est plus politiquement correct) pour qualifier l'art des autres. Nous classons même notre art occidental : art primitif (tient, revoilà le terme) qui qualifie la peinture d'avant la Renaissance (tient revoilà l'Antiquité), l'art classique, l'art moderne et l'art contemporain. Classer, voilà une obsession bien nôtre, il nous faut classer, faire des typologies. Nous ne disons pas que les classements sont inutiles, le mal n'est pas là. C'est la tentation ensuite de hiérarchiser qui est néfaste. Et comme nous ne nous en privons pas, voilà comment on en arrive à des qualificatifs aussi inadaptés qu'art primitif, art premier... *L'Encyclopédie Universalis* rappelle qu'au début du XX^e siècle, l'histoire de l'art occidental a fait un sort malheureux à cet adjectif (primitif) devenu le qualificatif des œuvres occidentales de la fin du Moyen Âge donc, avant la Renaissance. L'auteur (ou les auteurs) de l'article *Primitifs* (peinture) de cette encyclopédie insiste(nt) également sur le fait que cette période est considérée comme une « enfance » de l'art. Enfance, donc non adulte, non aboutie, non éclairée... encore une hiérarchisation. Le poète, journaliste et écrivain Claude Roy dans l'introduction de son remarquable ouvrage *L'art à la source* avoue son agacement « devant les classifications et les tiroirs bien rangés » en général, comme il le précise, par « des rangeurs eurocentriques ». Il ajoute qu'à peu près toutes les cultures ont eu leur passage classique ou baroque et que les écoles, les styles et les grandes catégories de l'histoire de l'art correspondent surtout « à des familles d'esprits qui se retrouvent dans toutes

*traditional society, without writing and therefore primitive (like the one that created the Iliad and the Odyssey before Homer - if he existed - put these epics down in writing when the Greek alphabet appeared?) So a society without writing (oral civilization, hence civilization) would lag behind one that mastered this tool. Aren't we Westerners still prisoners of our Greco-Latin culture, which described as Barbarians any people foreign to these two cultures? The Greeks created the Barbarians, and Westerners created the primitive arts, then the primitive arts (it's more politically correct) to qualify the art of others. We even classify our Western art: primitive art (there's that term again), which describes pre-Renaissance painting (there's Antiquity again), classical art, modern art and contemporary art. We're obsessed with classification and typology. We're not saying that classification is useless; that's not the problem. It's the temptation to rank that's harmful. The Encyclopaedia Universalis reminds us that, at the beginning of the 20th century, the history of Western art gave an unfortunate fate to this adjective (primitive), which came to be used to describe Western works dating from the end of the Middle Ages, before the Renaissance. The author(s) of the Primitives (painting) article in this encyclopedia also insist(s) that this period is considered an "infancy" of art. Childhood, that is, not adult, not complete, not enlightened... yet another hierarchy. The poet, journalist and writer Claude Roy, in the introduction to his remarkable book *L'art à la source*, confesses his annoyance "at the classifications and tidy drawers" usually, as he puts it, produced by "eurocentric tidiers". He adds that just about every culture has had its classical or baroque passage, and that the schools, styles and major categories of art history correspond above all "to families of minds found in all societies, and to historical conditions whose analogues are reproduced in most civilizations". Art historian Philippe Dagen reminds us that*

les sociétés et à des conditions historiques dont l'analogue se reproduit dans la plupart des civilisations ».

L'historien de l'art Philippe Dagen nous rappelle que le primitivisme est une invention moderne qui découle d'un jugement moral et probablement esthétique, à l'égard des œuvres d'art primitif (il faut bien les qualifier) au moment où elles apparaissent en Europe au début du XX^e siècle qui, rappelons-le également, est un moment où les Européens sont à l'apogée de leur expansion coloniale dans le monde. Ils en sont les maîtres car ils souhaitent apporter aux autres « *La Civilisation* » (au singulier, il y en a qu'une, l'occidentale) comme ils le disent avec force (notamment Jules Ferry) alors qu'ils sont avant tout présents dans les quatre coins de monde pour les piller (ça, ils ne le crient pas sur tous les toits). Tient, justement, le début du XX^e siècle, est le moment (1905 pour être précis) où ces arts d'Afrique, d'Asie et d'Océanie quittent le Louvre (ils y étaient entrés en 1827 pendant le règne de Charles X). Il faut attendre 1990 pour que Jacques Kerchache publie le manifeste *Les chefs-d'œuvre naissent libres et égaux* signé par 300 artistes, philosophes, anthropologues et historiens de l'art pour que le processus de retour de ces arts au Louvre soit enclenché en attendant le musée du Quai Branly et parler de la question du retour de certaines œuvres dans leurs pays d'origine.

Philippe Dagen ajoute que le fait que des artistes importants dont Picasso s'y intéressent et qu'un marché de l'art s'organise, entraîne un changement de paradigme qui passe par une amélioration du jugement. Mais, aujourd'hui ces arts venus d'ailleurs (terme qui ne convient pas non plus car il sous-entend la notion d'eurocentrisme qui nous place de fait au centre et donc les autres dans la marge, décidément on n'en sort pas) sont reconnus comme très importants.

Aurait-on l'idée de qualifier les statues-menhirs (III^e millénaire avant notre ère, plus anciennes statues monumentales de l'ouest de l'Europe) d'art premier ? Non ! Il nous faut donc rejeter tous ces termes d'arts primitifs, tribaux, premiers... Les organisateurs de

primitivism is a modern invention that stems from a moral and probably aesthetic judgment about works of primitive art (we have to call them that) when they appeared in Europe at the beginning of the 20th century, which, let's not forget, was also a time when Europeans were at the height of their colonial expansion around the world. They were the masters, because they wanted to bring others "Civilization" (in the singular; there's only one, the Western one), as they forcefully put it (notably Jules Ferry), while they were first and foremost present in the four corners of the world to plunder them (they didn't shout this from the rooftops). As it happens, the beginning of the 20th century was the moment (1905 to be precise) when the arts of Africa, Asia and Oceania left the Louvre (they had entered in 1827 during the reign of Charles X). It wasn't until 1990, when Jacques Kerchache published the manifesto Les chefs-d'œuvre naissent libres et égaux (Masterpieces are born free and equal), signed by 300 artists, philosophers, anthropologists and art historians, that the process of returning these arts to the Louvre was set in motion, pending the opening of the Musée du Quai Branly and the return of certain works to their countries of origin.

Philippe Dagen adds that the fact that major artists such as Picasso are taking an interest in it, and that an art market is being organized, is leading to a paradigm shift that involves an improvement in judgment. But today, these arts from elsewhere (a term that's no good either; as it implies the notion of Europeocentrism, which puts us at the center and the others on the margins - there's no getting away from it) are recognized as very important.

Would you call the statue-menhirs (3rd millennium BC, the oldest monumental statues in Western Europe) primitive art? No! We must therefore reject all these terms of primitive, tribal, early art... The organizers of Parcours des mondes in the Saint-Germain-des-Prés district have clearly understood this: they speak above all of the arts of Africa, Oceania, Asia and the

Parcours des mondes dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés l'ont bien compris, ils parlent avant tout des arts d'Afrique, d'Océanie, d'Asie, des Amériques, même si le terme art tribal n'est pas totalement absent de leur discours. Mais tribal n'a rien de péjoratif à partir du moment où il qualifie un type d'organisation d'une société sans ajouter le qualificatif de primitive, ce qui reviendrait de nouveau à chercher à hiérarchiser ces sociétés et les comparer aux nôtres (qui au passage détruisent la planète à l'inverse des tribus. Qui est donc le sauvage ?). Nous avons donc affaire à des formes d'art qui se distinguent les unes des autres de par leurs origines géographiques et leurs temporalités.

L'art est universel, c'est pourquoi un occidental pourra ne pas rester indifférent à un masque africain Grebo (p.36) et qu'un africain ne restera pas indifférent devant une sculpture ou une peinture de Shona (p.14) et de Michaël (p.24). Il ne s'agit pas d'aimer ou de ne pas aimer, on demande juste de ne pas rester indifférent et de permettre à chacun d'avoir accès à l'art de l'autre et de lui donner les clés du processus de création de l'artiste. C'est ce que Benoît de L'Estoile appelle le *Goût des Autres* qui permet de réfléchir à la question « Qui sommes-nous ? ».

L'intérêt que l'on porte à ces formes d'art nous amène tout naturellement à en privilégier certaines par rapport à d'autres, c'est normal, chacun a une sensibilité à son environnement qui diffère de celle de l'autre. Donc, nous classons aussi ! Ces objets se retrouvent dans les musées, les collections privées et en vente. Donc, des choix s'expriment, des valeurs artistiques et des prix se font jour...

Il nous faut là aussi faire une mise au point. Nous sommes tous d'accord pour dire que les objets n'ont pas tous la même valeur artistique, le même intérêt scientifique (quoique, le formidable MIAM, Musée International des Arts Modestes de Sète démontre l'inverse. C'est « une porte sur le monde, un dialogue entre les pays et les cultures », pour « un art qui fait battre le cœur. Des objets attirants, fragiles et touchants. ») et donc, quoi qu'on en dise, le même

Americas, even if the term tribal art is not totally absent from their discourse. But tribal is in no way pejorative, as long as it qualifies a type of organization of a society without adding the qualifier of primitive, which would once again amount to seeking to hierarchize these societies and compare them to our own (which, by the way, are destroying the planet, unlike tribes. So who is the savage?). We are therefore dealing with art forms that are distinguished from one another by their geographical origins and temporalities.

Art is universal, which is why a Westerner cannot remain indifferent to an African Grebo mask (p.36) and an African cannot remain indifferent to a sculpture or painting by Shona (p.14) and Michaël (p.24). It's not a question of liking or disliking, we're just asking you not to remain indifferent and to allow everyone to have access to the other's art and to give them the keys to the artist's creative process. This is what Benoît de L'Estoile calls the "Taste of Others", which allows us to reflect on the question "Who are we?"

Our interest in these art forms naturally leads us to favor some over others. This is normal, as each of us has a sensitivity to our environment that differs from that of others. So we classify too! These objects can be found in museums, private collections and for sale. So, choices are made, artistic values and prices are established...

Here, too, we need to set the record straight. We all agree that not all objects have the same artistic value or the same scientific interest (although the formidable MIAM, Musée International des Arts Modestes de Sète, demonstrates the opposite. It's "a gateway to the world, a dialogue between countries and cultures", for "art that makes the heart beat faster. Attractive, fragile and touching objects") and therefore, whatever you say, the same price. It all depends on how you look at it. Let's go into a bit more detail, without pretending to settle everything here.

prix. Tout dépend sous quel angle on se place. Entrons dans le détail sans prétendre tout régler ici. Le parti-pris du musée du Quai Branly – Jacques Chirac (qui a organisé en 1992 un exposition sur l'art des Taïnos (Saint-Domingue) massacrés par les premiers colons espagnols plutôt que de fêter le 500^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique) est de privilégier l'esthétique, de faire réfléchir sur l'univers des formes (approche artistique) plutôt que sur l'approche anthropologique qui est celle du musée de l'Homme (ancienne et nouvelle version). Le musée du Quai Branly expose de l'exceptionnel, du hors norme, du spectaculaire alors que le musée de l'Homme ne néglige pas ce qui peut relever de l'art du quotidien, du courant comme une aiguille à chas. C'est ainsi, que les fétiches fon du Bénin (p.26) qui ne sont pas des œuvres d'art mais des objets utilitaires, intercesseurs entre les vivants et le monde des esprits dans la culture vodou (reconnue comme une religion par le Vatican lors du concile Vatican II 1962-1965) ont longtemps été rejetés par les amateurs d'art africain. Il fallut encore une fois l'intervention de Jacques Kerchache pour qu'on s'y intéresse enfin, l'esthétique artistique des fétiches ne faisant aucun doute, même si ce n'est pas ce que recherche le féticheur. Il en est de même pour les « fétiche à clous » du Congo, sources de fantasmes et surtout d'une méconnaissance profonde de leur fonction (aux clous) qui consiste à réveiller le fétiche afin de relier les vivants, aux esprits (p.64).

Les Occidentaux amateurs d'art des autres continents ont donc imaginé un classement qui de nouveau hiérarchise les œuvres, ce qui n'est pas sans conséquence sur les prix et les choix de certains musées. Il y a donc la notion de vrai et de faux qui entre en jeu. On entend encore (malheureusement) qu'un vrai masque est un masque qui a dansé (participé à une fête traditionnelle) alors qu'un faux masque est un masque qui a été fait pour répondre à une commande d'un administrateur colonial, un militaire ou aujourd'hui d'un touriste. L'argument ne tient pas et il est facile à démonter. Imaginons un village quelque part au Congo. Un artiste (comment le qualifier autrement ?) réalise un masque pour la

The Musée du Quai Branly - Jacques Chirac (which in 1992 organized an exhibition on the art of the Taïnos (Santo Domingo), massacred by the first Spanish colonists, rather than celebrating the 500th anniversary of Christopher Columbus' arrival in America) has chosen to focus on aesthetics, to make visitors reflect on the universe of forms (artistic approach) rather than on the anthropological approach of the Musée de l'Homme (old and new versions). The Musée du Quai Branly exhibits the exceptional, the out-of-the-ordinary, the spectacular, whereas the Musée de l'Homme does not neglect the everyday, the commonplace like an eye needle. For example, the Fon fetishes of Benin (p.26), which are not works of art but utilitarian objects, intercessors between the living and the spirit world in the Vodou culture (recognized as a religion by the Vatican during Vatican II 1962-1965), were long rejected by African art lovers. Once again, it was not until Jacques Kerchache intervened that interest was finally aroused, as the artistic aesthetics of fetishes are beyond doubt, even if this is not what the fetishist is looking for. The same applies to the "nail fetish" of the Congo, a source of fantasies and, above all, of a profound misunderstanding of its function (to the nails), which consists of awakening the fetish in order to link the living to the spirits (p.64).

Art-loving Westerners from other continents have therefore devised a classification system that once again establishes a hierarchy of works, and this has had an impact on the prices and choices of certain museums. The notion of the real and the fake comes into play. We still hear (unfortunately) that a real mask is one that has danced (taken part in a traditional festival), whereas a fake mask is one that has been made to respond to an order from a colonial administrator, a soldier or today a tourist. The argument doesn't hold water, and it's easy to dismantle. Imagine a village somewhere in the Congo. An artist (how else to describe him?) makes a mask for

prochaine fête du village. Il fait ce masque, qui sert ensuite et qui donc, aux yeux des Occidentaux, lorsqu'ils lui mettront la main dessus (vol, pillage, achat, don...) aura une valeur (scientifique et pécuniaire) certaine. Ce même artiste reçoit la visite d'un administrateur colonial qui lui commande un second masque pour le ramener chez lui en France (ou en Belgique). Ce masque aura été spécifiquement fait pour répondre au goût de cet Européen, il n'aura jamais dansé, il n'aura donc pas (ou moins) de valeur. On voit bien que l'argument ne tient pas. Il s'agit du même artiste qui réalise au même moment deux masques qui ont la même esthétique. Il faut savoir que les Africains ont commencé à faire des masques à destination des Européens dès le XV^e siècle, une fois les premiers navigateurs portugais curieux, venus le long des côtes du fascinant continent. Si nous avions entre les mains un tel masque si ancien mais « faux », n'aurait-il aucune valeur ? Alors aujourd'hui, on parle moins de faux que de copies. Qu'est-ce qu'un faux ? Un masque africain fabriqué en Chine ! Si vous avez entre les mains un masque africain façonné en Afrique, il s'agit d'un vrai !

Autre argument, l'ancienneté. Sous prétexte qu'un masque est ancien, il aurait plus de valeur ? L'argument ne tient pas plus que le précédent. L'artiste qui façonne un masque a plus ou moins de talent. Pourquoi un masque ancien serait à tous les coups réussi et qu'un masque du début du XXI^e siècle serait raté et aurait donc moins de valeur ? N'y a-t-il plus d'artistes talentueux de nos jours ? On nous répondra que oui mais que les masques sont façonnés uniquement pour les touristes (que l'on retrouve sur les étalages de marchands africains sur les marchés hebdomadaires). On vous répondra aussi que ce qui compte c'est l'art africain contemporain (qui fait aussi l'objet de spéculation). On en revient à l'argument précédent. Et alors, si le masque est bien fait ! Ce qu'il ne faut pas, c'est faire croire que sur un marché on trouve des masques anciens qui valent des milles et des cents (c'est rare mais ça arrive) alors que dans certaines galeries qui ont pignon sur rue on vous le fait croire, et là c'est plus grave car les sommes en jeu ne sont pas les mêmes.

the next village festival. He makes this mask, which is then used and which, in the eyes of Westerners, when they get their hands on it (by stealing, looting, buying, donating...) will have a definite value (scientific and pecuniary). The same artist receives a visit from a colonial administrator, who orders a second mask to take back home to France (or Belgium). This mask will have been specifically made to suit the taste of this European, and will never have been danced on, so it will have no (or less) value. Clearly, this argument doesn't hold water. We're talking about the same artist making two masks with the same aesthetic at the same time. It's worth noting that Africans began making masks for Europeans as early as the 15th century, once the first inquisitive Portuguese navigators had arrived along the coast of this fascinating continent. If we had such an ancient but "fake" mask in our hands, would it have any value at all? So today, we talk less of fakes than of copies. What is a fake? An African mask made in China! If you have in your hands an African mask made in Africa, it's the real thing!

Another argument is age. Just because a mask is old, does that mean it's more valuable? This argument doesn't hold water any more than the previous one. The artist who makes a mask is more or less talented. Why should an antique mask be a success every time, while a mask from the early 21st century is a failure and therefore less valuable? Are there no more talented artists today? The answer is yes, but masks are only made for tourists (who can be found on the stalls of African merchants at weekly markets). You'll also be told that what counts is contemporary African art (which is also the subject of speculation). This brings us back to the previous argument. So what, if the mask is well made! What you mustn't do is let people believe that there are antique masks on the market that are worth a thousand and one (it's rare, but it does happen), whereas in certain high-profile galleries you're led to believe that they are, and this is more serious because the sums involved are not the same.

On en est arrivé à un point où certaines œuvres ont un prix élevé parce qu'elles proviennent de telle ou telle collection. C'est donc son ancien détenteur qui fait le prix plutôt que l'œuvre elle-même car c'est bien connu, tout grand collectionneur aura bon goût. En 2006, un remarquable masque Fang (Afrique centrale) datant du XIX^e siècle a été adjugé à Paris 5,9 millions d'euros sous prétexte qu'il avait inspiré Picasso et Modigliani. Ce masque avait été collecté dans les années 1910 par un gouverneur colonial français en poste au Moyen Congo. Dans cette exposition, vous aurez le plaisir de découvrir un masque Grebo (p.36), un masque Kifwebe (p.44) et un masque Yaka (p.58) provenant de la collection de Paul Vialatel, pharmacien à Brazzaville dans les années 1940-50 et 60. Monsieur Vialatel était président du musée de Pointe-Noire au début des années 1960. Il a acquis ces trois masques en 1947. Un homme de goût sans aucun doute. Mais ces trois masques ont avant tout une valeur esthétique, nous les avons acquis parce qu'ils ne nous ont pas laissés indifférents et non pas parce qu'ils auraient une certaine valeur marchande (qui n'a de toutes les façons, et c'est une évidence, aucun rapport avec le prix du fameux masque Fang). Il en est de même pour les deux masques Garra (p.74) collectés en Papouasie occidentale dans les années 1970 par les anthropologues Paula Van den Berg et Koos Tuber.

Voilà une vérité. Une œuvre a un intérêt pour une personne parce que cette personne ne reste pas indifférente à cette œuvre. Nous ne saurons jamais si les masques acquis par Paul Vialatel ont dansé ou pas, pas plus que le masque Fang vendu 5,9 millions d'euros. C'est là qu'il nous faut dire un mot sur le bouclier Asmat (Papouasie occidentale) (p.70). Les Asmat, peuple belliqueux s'il en faut, réalisaient des boucliers avant de partir à la guerre. Une guerre, un guerrier, un bouclier ! Le processus de fabrication entrait donc dans la phase préliminaire de la guerre. Si l'année suivante, un guerrier repartait à la guerre, il réalisait un nouveau bouclier. Il ne pouvait en être autrement. Lorsque les Asmat ont renoncé à faire la guerre (convaincus par des missionnaires américains arrivés sur place en 1958) la question s'est posée de la

We've reached the point where certain works command a high price because they come from such and such a collection. It's the former owner who determines the price, rather than the work itself, because it's a well-known fact that every great collector has good taste. In 2006, a remarkable Fang mask (Central Africa) dating from the 19th century was sold in Paris for 5.9 million euros on the pretext that it had inspired Picasso and Modigliani. The mask was collected in the 1910s by a French colonial governor stationed in the Middle Congo. In this exhibition, you'll have the pleasure of discovering a Grebo mask (p.36), a Kifwebe mask (p.44) and a Yaka mask (p.58) from the collection of Paul Vialatel, a pharmacist in Brazzaville in the 1940s-50s and 60s. Mr. Vialatel was president of the Pointe-Noire museum in the early 1960s. He acquired these three masks in 1947. A man of taste, no doubt. But these three masks have above all an aesthetic value, and we acquired them because they did not leave us indifferent, not because they had a certain market value (which in any case, and this is obvious, has nothing to do with the price of the famous Fang mask). The same applies to the two Garra masks (p.74) collected in Papua New Guinea in the 1970s by anthropologists Paula Van den Berg and Koos Tuber. Here's a truth. A work is of interest to a person because that person is not indifferent to it. We'll never know whether the masks acquired by Paul Vialatel danced or not, any more than the Fang mask that sold for 5.9 million euros. This is where we need to say a word about the Asmat shield (Papua) (p.70). The Asmat, a warlike people if ever there were one, made shields before going to war. One war, one warrior, one shield! The manufacturing process was therefore part of the preliminary phase of the war. If a warrior went to war again the following year, he would make a new shield. It couldn't be any other way. When the Asmat gave up war (convinced by American missionaries who arrived in 1958), the question arose of the disappearance of their art and culture. No more war,

disparition de leur art, de leur culture. Plus de guerre, plus de bouclier, plus d'art. Les missionnaires ont réussi à les convaincre de poursuivre leur art mais avec deux objectifs, le premier, le plus important étant de conserver leur culture et le second de les vendre pour améliorer leur quotidien. Les meilleurs boucliers rejoindraient un musée. Le bouclier présenté dans cette exposition découle de ce processus. Inutile de chercher une trace de sang ! Par contre, il s'agit bien d'un authentique bouclier réalisé par un Asmat durant la seconde moitié du XX^e siècle. Ces boucliers ont un réel intérêt dans le cadre de la mise en place d'une préservation d'une culture comme l'a démontré Astrid de Hontheim dans son remarquable article : *De la collection missionnaire au commerce équitable*. Il en est de même pour la barque et ses poupées Kachinas (p.20). Ces objets, jouets d'initiation des jeunes Hopi ont été collectionnés par André Breton qui fit un séjour chez ce peuple en 1945.

Venons-en enfin au sens de cette exposition. Nous l'avons appelé *Dialogue* justement parce que les œuvres de Shona et Michaël parlent avec notre collection et que quel que soit notre culture, elles ne doivent pas nous laisser indifférents. Michaël et Shona sont sensibles à toutes les formes d'art et de cultures qui les nourrissent comme le masque Fang a pu inspirer Picasso ou Modigliani pour ne citer qu'eux. L'accrochage tente ce rapprochement (culturel et pas seulement physique). À vous de le détecter, de le saisir, de le deviner. Shona et Michaël n'ont pas réalisé leurs œuvres après avoir vu notre collection, mais simplement parce que l'art est universel tout comme l'émotion qu'il procure, même si nous avons affaire à une culture qui nous paraît inaccessible. Restons-nous indifférent à une vénus préhistorique ? Barbara Cassin a formidablement démontré dans l'exceptionnelle exposition marseillaise *Objets migrants* (2022) que les émotions, les styles et les idées migrent comme les objets. L'exposition marseillaise consistait « à faire dialoguer, non seulement l'ici et l'ailleurs, mais l'antique et le contemporain ». C'est l'esprit et la modeste ambition de cette exposition.

no more shields, no more art. The missionaries succeeded in convincing them to continue their art, but with two objectives: the first, and most important, was to preserve their culture, and the second was to sell them to improve their daily lives. The best shields would go to a museum. The shield presented in this exhibition is the result of this process. No need to look for a trace of blood! On the contrary, it is an authentic shield made by an Asmat during the second half of the 20th century. As Astrid de Hontheim demonstrated in her remarkable article "De la collection missionnaire au commerce équitable", these shields are of real interest in the context of cultural preservation. The same applies to the boat and its Kachina dolls (p.20). These objects, initiation toys for young Hopi, were collected by André Breton, who visited this people in 1945.

*Finally, let's turn to the meaning of this exhibition. We have called it Dialogue precisely because Shona and Michaël's works speak to our collection, and whatever our culture, they should not leave us indifferent. Michaël and Shona are sensitive to all forms of art and cultures, which inspire them in the same way as the Fang mask inspired Picasso or Modigliani, to name but a few. The exhibition attempts to bring them together (culturally, not just physically). It's up to you to detect it, to grasp it, to guess it. Shona and Michaël did not create their works after seeing our collection, but simply because art is universal, as is the emotion it arouses, even if we are dealing with a culture that seems inaccessible to us. Are we indifferent to a prehistoric Venus? Barbara Cassin's exceptional exhibition *Objets migrants* (2022) in Marseilles shows that emotions, styles and ideas migrate like objects. The Marseilles exhibition consisted of "a dialogue, not only between here and elsewhere, but between the ancient and the contemporary". This is the spirit and modest ambition of this exhibition.*

Laurence et Laurent Pavlidis

Pour poursuivre le dialogue :

Sally Price, *Arts primitifs, regards civilisés*, University of Chicago press, 1989.

Benoît de L'Estoile, *Le goût des Autres*, Flammarion, 2010.

Claude Roy, *L'art à la source*, Gallimard, 1992.

Fondation Dapper, *Le geste Kôngo*, 2002.

Fondation Dapper, *Objets interdits*, 1989.

Musée de Marseille, *Objets migrants. Trésors sous influences*, Marseille 2022.

Alain-Michel Boyer, *Comment regarder les arts d'Afrique*, Hazan, 2017.

Éric de Rosny, *La nuit, les yeux ouverts*, Seuil, 1996.

Fétiche de forges

Fer, tissus, Cauri, Burkina-Faso, XX^e siècle.

Forge fetish

Iron, fabric, Cauri, Burkina-Faso, 20th century.

Le deuil par Shona Nunan

Bronze, fonte unique. 1991

Dans la collection de l'artiste.

Inspiré par le Gogodala,

Golfe occidental de la Papouasia-Nouvelle-Guinée.

***Mourning* by Shona Nunan**

Bronze, unique cast. 1991

In the collection of the artist.

Inspired by the Gogodala,

West Gulf, Papua New Guinea



Statuette Yombé

Bois, tissus, verre, République Démocratique du Congo, seconde moitié du XX^e siècle.

Ce type de statuette répond à un code esthétique qui ont une signification comme les yeux orientés vers le bas qui indiquent : la terre, cible de mon regard est source de vie. Les yeux sous verre signifient que l'esprit voit les problèmes. Ici, les yeux à demi fermés indique que la statuette est associée à la sérénité.

Yombé statuette

Wood, fabric, glass, Democratic Republic of Congo, second half of the 20th century.

This type of statuette responds to an aesthetic code that has a meaning, such as the downward-facing eyes, which indicate that the earth, the target of my gaze, is the source of life. The eyes under glass mean that the spirit sees problems. Here, the half-closed eyes indicate that the statuette is associated with serenity.







Barque Hopi

Bois, pigments, tissus. Culture Hopi, États-Unis, Seconde moitié du XX^e siècle.

Objets sacrés, les poupées kashina représentent à la fois les esprits de la mythologie Hopi et les masques qui les incarnent. Pour aider les enfants à les identifier, les hommes-masques fabriquent ces poupées et les offrent aux enfants lors des danses rituelles. Représentant la copie conforme du danseur masqué, donc de l'esprit, elle est rapportée à la maison permettant à l'enfant de se familiariser avec la mythologie en la regardant et écoutant les membres de sa famille lui raconter l'histoire du personnage et les symboles de son costume.

L'existence d'un artisanat Hopi destiné notamment aux touristes permet à ce peuple de faire perdurer sa culture.

Hopi boat

Wood, pigments, fabric. Hopi culture, United States, second half of the 20th century.

Kashina dolls are sacred objects that represent both the spirits of Hopi mythology and the masks that embody them. To help children identify them, the mask-men make these dolls and offer them to children during ritual dances. Representing the exact copy of the masked dancer, and therefore of the spirit, the doll is taken home, enabling the child to familiarise himself with the mythology by looking at it and listening to members of his family tell him the story of the character and the symbols of his costume.

The existence of a Hopi craft industry, aimed in particular at tourists, enables this people to keep their culture alive.







Arrivée d'une personne importante

by Michael-Francis Cartwright

Cendre, charbon de bois, pigment naturel avec liant à base de jaune d'œuf sur papier de coton fait à la main.
c.1992

Inspiré par une peinture d'un artiste contemporain de PNG représentant "l'arrivée du Prince Phillip, une personne très importante".

Arrival of an Important Person

by Michael-Francis Cartwright

*Ash, charcoal, earth pigments with egg yoke binder on handmade cotton paper
c.1992*

Inspired by a PNG contemporary artist's painting of 'Arrival of Prince Phillip, a very important person.'



Fétiche Fon typique du culte vaudou

Bois, fibres, cauris, métal, traces d'offrandes, Bénin, XX^e siècle.

La statuette incarne un legba (esprit), protecteur d'une personne, d'un foyer ou d'une communauté.

Fon fetish typical of the voodoo cult

Wood, fibre, cowrie shells, metal, traces of offerings, Benin, 20th century.

The statuette embodies a legba (spirit), protector of a person, a household or a community.









Miroir par Michael-Francis Cartwright
Bronze, feuille d'or et marbre.
Commencée en 1994, achevée en 2013
Inspirée par les miroirs à main de l'Égypte ancienne.

Mirror by Michael-Francis Cartwright
Bronze, gold leaf and marble.
Commenced 1994, completed 2013
Inspired by ancient Egyptian hand held mirrors



Grand ancêtre

Bois, forte usure due à la pluie, Timor, Indonésie, seconde moitié du XX^e siècle.

Big ancestor

Wood, heavy wear from rain, Timor, Indonesia, second half of the 20th century.







Masque Grebo

Bois, pigments, plumes de perdrix (restauration), Côte-d'Ivoire – Libéria, milieu du XX^e siècle.

La forme des yeux est typique des masques Grebo. Ils symbolisent les ancêtres.

Ancienne collection de Paul Vialatel, pharmacien au Congo et président du musée de Pointe-Noire.

Grebo mask

Wood, pigments, partridge feathers (restauration), Ivory Coast - Liberia, mid-20th century.

The shape of the eyes is typical of Grebo masks. They symbolise the ancestors.

Former collection of Paul Vialatel, pharmacist in the Congo and president of the Pointe-Noire museum.







Masque Jipae Asmat

Fibres végétales de sagoutier, pigments, Papouasie occidentale, seconde moitié du XX^e siècle.

Masque utilisée durant les danses funéraires jipae fabriqué par les hommes. Il représente une personne décédée depuis la dernière fête. Durant cette fête, les morts reviennent pendant un jour et une nuit dans le village puis quittent définitivement la communauté.

Jipae Asmat mask

Sago palm fibres, pigments, Papua, second half of the 20th century.

Mask used during Jipae funeral dances made by men. It represents a person who has died since the last festival. During this festival, the dead return to the village for a day and a night before leaving the community for good.







Masque Kifwebe

Bois, pigments, fibres végétales, République démocratique du Congo, milieu du XXe siècle.

Le masque kifwebe est un objet de cérémonie des sociétés songye et luba où il est porté avec un long costume et une longue barbe en fibre végétale encore présente sur ce masque.

Ancienne collection de Paul Vialatel, pharmacien au Congo et président du musée de Pointe-Noire

Kifwebe mask

Wood, pigments, plant fibres, Democratic Republic of Congo, mid-20th century.

The kifwebe mask is a ceremonial object from Songye and Luba societies, where it is worn with a long costume and a long beard made of plant fibre, which is still present on this mask.

Former collection of Paul Vialatel, a pharmacist in the Congo and president of the Pointe-Noire museum.







Masque Figure par Michael-Francis Cartwright
Bronze polychrome.
1984

Fabriqué à partir de morceaux recyclés d'un moule en plâtre, de bâtons et de peinture, puis coulé en bronze.
Inspiré des masques de Papouasie-Nouvelle-Guinée.

Mask Figure by Michael-Francis Cartwright
Polychrome bronze.
1984

Made from recycled pieces of a plaster mould, sticks and paint; later cast into bronze.
Inspired by masks of Papua New Guinea.







Masque Kran

Bois dur, pigments, Côte d'Ivoire, fin du XX^e siècle.
Les Krahn (ou Kran) forment un groupe ethnique africain présent au Libéria – surtout à l'intérieur des terres –, et à un moindre degré en Côte d'Ivoire.
Le masque africain est un auxiliaire liturgique ayant pour mission essentielle d'actualiser les événements du mythe de la création et d'en figurer les principales déités, c'est-à-dire faciliter les contacts de communion de l'homme avec le sacré.

Kran mask

*Hardwood, pigments, Ivory Coast, late 20th century.
The Krahn (or Kran) are an African ethnic group present in Liberia - especially inland - and to a lesser extent in Côte d'Ivoire.
The African mask is a liturgical aid whose essential mission is to bring the events of the creation myth up to date and to depict the main deities, in other words, to facilitate communion between man and the sacred.*









Étude de tête par Michael-Francis Cartwright
Bois d'un vieux tonneau et vieux clous.
2022

Head study by Michael-Francis Cartwright
Wood from an old cask & old nails.
2022



Masque polychrome Yaka à poignée

Bois, pigments, fibres végétales, tissus, République
Démocratique du Congo, milieu du XX^e siècle.

Masque d'initiation destinée à assurer une lignée
vigoureuse.

Ancienne collection de Paul Vialatel, pharmacien au
Congo et président du musée de Pointe-Noire.

Polychrome Yaka mask with handle

*Wood, pigments, plant fibres, fabric, Democratic
Republic of Congo, mid-20th century.*

*An initiation mask intended to ensure a vigorous
lineage.*

*Former collection of Paul Vialatel, pharmacist in the
Congo and president of the Pointe-Noire museum.*









Fragment d'une sculpture d'un épi de faitage de l'ethnie Atoni.

Bois, forte usure, Timor, Indonésie, seconde moitié du XX^e siècle.

Elle représente le visage d'un ancêtre surmonté d'un oiseau. Ce type de sculpture a une double fonction. Elle sert d'élément de finition et de scellement de la toiture en chaume de la maison traditionnelle. Elle a également une fonction apotropaïque. Elle conjure ainsi le mauvais sort des esprits maléfiques, protège la maison des calamités et des accidents.

Elle a été acquise auprès d'un revendeur local dans le sud du Timor central par Alberto Batestoni, spécialiste de la région et propriétaire de la galerie italienne Magellan Art.

Fragment of a sculpture of a finial from the Atoni ethnic group.

Wood, heavy wear, Timor, Indonesia, second half of the 20th century.

It represents the face of an ancestor topped by a bird. This type of sculpture has a dual function. It is used to finish and seal the thatched roof of a traditional house. It also has an apotropaic function. It wards off evil spirits and protects the house from calamities and accidents.

Alberto Batestoni, a specialist in the region and owner of the Italian gallery Magellan Art, acquired the piece from a local dealer in southern Central Timor.



Statuette d'Ancêtre Nkisi

Bois, métal, verre, tissus, charge magique, République Démocratique du Congo, seconde moitié du XX^e siècle.

Le Nkisi constitue l'incarnation d'une entité spirituelle qui se soumet à un contrôle humain au travers de rites. Il est utilisé pour résoudre toutes sortes de problèmes tels que conflits, les maladies ou la stérilité. Ce sont généralement des statues anthropomorphes de 15 à 30 cm de haut, possédant une cavité ventrale dans laquelle est placée la charge

Nkisi ancestor statuette

Wood, metal, glass, fabric, magic charge, Democratic Republic of Congo, second half 20th century.

The Nkisi is the incarnation of a spiritual entity that submits to human control through rituals. It is used to resolve all kinds of problems, such as conflicts, illness or sterility. They are generally anthropomorphic statues 15 to 30 cm high, with a ventral cavity in which the magical charge, the bilongo, is placed.









Bouclier de naissance par Shona Nunan
Plâtre pour le bronze

"Mon fils et ma belle-fille ont eu leur premier petit-enfant pendant Covid en Australie. Nous ne pouvions pas être là pour les aider. Dans mon esprit, j'ai vu la grande terre désertique ouvrir ses bras pour la protéger pendant son accouchement. Pour moi, le désert est devenu le bouclier et, d'un côté, j'ai inscrit le fleuve de sang, qui donne la vie, et, de l'autre, la mère qui accouche, attachée comme une poignée au bouclier protecteur."

Birthing Shield by Shona Nunan
Plaster for bronze

"My son and daughter-in-law were having our first grandchild during Covid in Australia. We couldn't be there to help them. In my mind I saw the great desert land opening its arms to protect her during her birthing time. For me, the desert became the shield and on one side I inscribed the blood river, giver of life, and on the other side is the birthing mother attached like a handle to the protecting shield."



Bouclier Asmat

Bois, pigments, Papouasie occidentale, Seconde moitié du XX^e siècle.

Pour les Asmat, leurs boucliers sont habités par l'esprit des ancêtres qui les protègent. Chaque guerrier en fabrique un avant de partir à la guerre

Asmat shield

Wood, pigments, Papua, Second half 20th century.

For the Asmat, their shields are inhabited by the spirit of the ancestors who protect them. Each warrior makes one before going to war.







Masques à crochet Garra du peuples Bahinemo

Bois, pigments, Sépik, Papouasie-Nouvelle-Guinée, milieu du XX^e siècle.

Ces deux masques Garra représentent un visage, véritable aboutissement d'un haut degré d'abstraction. La force de ces traits déstructurés est renforcée par une série de crochets opposés (becs de calaos) puissamment architecturés dans l'espace, ce qui confère une saisissante modernité à ces masques sacrés.

Suspendu dans la Maison des hommes avec d'autres objets de culte, ils sortaient, tenus entre les mains des danseurs, lors des cérémonies d'initiation. Ils pouvaient également être placés dans des grottes et vus par les hommes avant d'aller à la chasse ou à la guerre. Les masques garra sont identifiés tant aux esprits de la forêt qu'aux hommes âgés du clan, seuls autorisés à consommer la chair des calaos, symbolisés sur le masque par leurs becs (les crochets). Pour les Bahinemo, les calaos nichent là où vivent les esprits.

Les peuples Bahinemo vivent dans les montagnes de Hunstein dans l'est de la province de Sepik.

Ces deux masques Garra auraient été recueillis in situ par un officier de patrouille australien dans les années 1960. Il ont ensuite été acquis par les anthropologues Paula Van den Berg et Koos Tuber.

Garra hook masks from the Bahinemo people

Wood, pigments, Sepik, Papua New Guinea, mid-20th century.

These two Garra masks represent a face, the culmination of a high degree of abstraction. The strength of these unstructured features is reinforced by a series of opposing hooks (hornbills) that are powerfully structured in space, lending a striking modernity to these sacred masks.

Hanging in the House of Men along with other cult objects, they were taken out, held in the hands of dancers, during initiation ceremonies. They could also be placed in caves and viewed by men before going hunting or to war. Garra masks are identified both with the spirits of the forest and with the elderly men of the clan, the only ones authorised to eat the flesh of the hornbills, symbolised on the mask by their beaks (the hooks). For the Bahinemo, hornbills nest where the spirits live.

The Bahinemo people live in the Hunstein mountains in eastern Sepik province.

These two Garra masks were collected in situ by an Australian patrol officer in the 1960s. They were subsequently acquired by anthropologists Paula Van den Berg and Koos Tuber.





Laurence and Laurent Pavlidis, collectors

Laurent is an historian and curator of the Maritime History Museum at the Citadelle and Château de la Moutte - Domaine Émile Ollivier in Saint-Tropez.

Laurence, an art historian, is the former head of the cultural department of the town of Saint-Tropez.

They moved to Correns in 2019. There they created La Maison Hilarion, a bed and breakfast now run by Laurence.

Shona Nunan & Michael-Francis Cartwright artists

Michael and Shona, artists for over 40 years, have created the language of their art from the inspiration of their transcultural journeys around the world. They discovered Correns in 2015, and have studios and a gallery in the village.



NUNAN & CARTWRIGHT
GALLERY · CORRENS