

**PARCOURS D'OBJETS, OBJETS EN TRANSFORMATION**  
24-26 septembre 2012

**RÉSUMÉS/ABSTRACTS**

**I – APPROPRIATIONS ET REGARDS**

**Clare Harris**, *Reader in Visual Anthropology and Curator for Asian Collections, Pitt Rivers Museum and School of Anthropology and Museum Ethnography, Oxford Univ.* [clare.harris@prm.ox.ac.uk](mailto:clare.harris@prm.ox.ac.uk)

*Locating Tibetan Art: The Ethics and Aesthetics of the Younghusband Mission to Tibet 1903-4*

Tibetan art is now firmly established as a subject of connoisseurship and consumption in exhibitionary contexts and the global art market. However, this was not always the case. In the nineteenth century, when Tibetan items were accessioned in museums in Europe they were generally labelled as “curios” or “idols” deemed to be mainly of interest to anthropologists or scholars of Asian religions. But in the twentieth century artefacts originally associated with the practice of Buddhism in Tibetan homes and monasteries were converted into objects of veneration in the shrines of Western art appreciation: museums. By focusing on the Younghusband Mission of 1903-4, this paper argues that the term “Tibetan Art” was born during a military incursion into Tibetan territory and reveals how Tibetan things were plundered in order to gather what one member of the Mission dubbed “The National Art of Tibet”. The paper explores the idea of locating Tibetan art in two senses: as a process of discovery and acquisition in the mansions and temples that were abandoned as the British troops blasted their way into Tibet in 1903-4 and as a method of inserting Tibet into the classificatory systems of British art appreciation in the Edwardian period when, in the aftermath of the Younghusband Mission, the spoils of war were accommodated and domesticated in the private and public spaces of display.

*Situer l'art tibétain : l'éthique et l'esthétique de la Mission Younghusband au Tibet 1903-1904*

L'art tibétain est maintenant un sujet bien établi à la fois pour les connaisseurs dans le contexte des expositions et comme objet de consommation au sein du marché de l'art mondial. Cependant, ce ne fut pas toujours le cas. Au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque des objets tibétains ont été catalogués dans les musées d'Europe, ils étaient généralement qualifiés de « curiosités » ou d'« idoles », et n'avaient d'intérêt que pour les anthropologues ou experts des religions asiatiques. Mais au XX<sup>e</sup> siècle, des objets qui à l'origine étaient associés à la pratique domestique ou monastique du bouddhisme tibétain furent transformés en objets de vénération dans les sanctuaires de l'art occidental : les musées.

En se concentrant sur la Mission Younghusband de 1903-1904, cette contribution soutient que le terme « art tibétain » naquit pendant une incursion militaire en territoire tibétain, et révèle comment les objets tibétains furent pillés afin de recueillir ce qu'un membre de la mission a surnommé « L'Art national du Tibet ». Je propose de « situer » l'art tibétain selon deux perspectives : d'une part comme un processus de découverte et d'acquisition dans les demeures et les temples abandonnés quand les troupes britanniques se frayèrent un chemin à travers le Tibet en 1903-1904 ; et d'autre part comme façon d'inclure le Tibet dans les systèmes de classification de l'art britannique de la période edwardienne, lorsque, à la suite de la Mission Younghusband, les dépouilles de la guerre furent accueillies et apprivoisées dans les espaces d'exposition privés et publics en Angleterre.

**Kanak Mani Dixit**, *Himal Association, Katmandou* [dixitkanak@yahoo.com](mailto:dixitkanak@yahoo.com)

*“Idols on Loan”: The Inescapable Argument for Restitution of Kathmandu Valley Statuary*

The abundant ancient devotional sculptures of Kathmandu Valley, in stone, bronze and wood, began to attract the international art market as Nepal opened up in the 1950s. Before long, idols were being lifted from temple sanctums, fields and neighbourhoods. The chain of thievery extended from the ground-level thug to the middleman, art dealers, collectors and museums in the West. There is irrefutable argument for the return of these pieces of devotional statuary, because they were part of a lived culture,

receiving worship till the moment of robbery. Because these pieces of ancient art public property, lifted from the commons, nearly without exception they were stolen. The continuous political chaos in Nepal has prevented the build-up of a campaign for restitution. However, such a campaign is a necessity, and has to be conducted with decisively. It can also be conducted without rancour, because the logic of restitution is irrefutable. At the same time, one has to find a proper *modus operandi* so that returned pieces of statuary do not once again become victims of theft. Till such time that the sculptures are returned to their rightful sanctums, niches, plinths and pedestals in the urban and rural spaces of Kathmandu Valley, those in present-day possession of the stolen devotional art must regard it as “naaso”, something held in trust until the time of restitution.

**Elise Fong-Sintès**, *doctorante, université Paris Ouest, École doctorale « Milieux, sociétés et cultures du passé et du présent »* [elise@sintes.com](mailto:elise@sintes.com)

*Entre musée et voyage : la naissance d'une collection himalayenne*

À travers l'exemple de la constitution et de l'évolution de la collection himalayenne du musée de la Castre à Cannes, l'exposé s'interrogera sur la genèse des collections himalayennes et l'évolution de goût dont elles furent l'objet ces dernières décennies. Cette collection s'est construite à l'interface de deux regards sur l'Autre, l'un « ethnographique » datant des années 1970, se centrant sur des objets usuels représentant la vie des populations locales, et l'autre plus récent (1990) et plus esthétisant en lien avec l'« art primitif ». Les objets les plus anciens furent collectés pour le conservateur du musée de la Castre de l'époque par une jeune voyageuse partie au Népal dans les années 1970. Comme pour beaucoup de jeunes de l'époque, le Népal représentait une porte d'entrée à un Tibet encore mystérieux et interdit dont le mythe attirait beaucoup l'Occident et dont une partie de sa population en exil se trouvait dans la vallée de Katmandu.

Achetés dans les boutiques et les marchés de la vallée de Katmandou, les objets qu'elle a ramenés sont avant tout des souvenirs de voyage, symboles d'une relation privilégiée, souvent rêvée, avec les populations locales et plus particulièrement tibétaines. Ils se caractérisent par leur petite taille, nécessaire au transport durant l'exil tibétain puis au voyage jusqu'en Occident. Et il s'agit principalement d'objets usuels et rituels quotidiens qui ne faisaient pas partie jusqu'alors des objets rattachés à l'art oriental. Très tôt, les collections himalayennes furent en effet partagées entre deux ensembles : les collections d'art asiatique centrées autour des grandes religions (Hindouisme et Bouddhisme) et les collections ethnographiques en lien avec les religions « mineures », villageoises et les objets du quotidien. Alors que l'« art primitif » s'était déjà développé autour des productions matérielles d'autres régions du monde comme l'Afrique noire ou l'Océanie, ce n'est qu'à partir des années 1980 qu'une partie des objets étiquetés « ethnographiques » issus du monde himalayen commencèrent à être perçus comme des « œuvres d'art ». Suivant cette tendance, le musée de la Castre commença dans les années 1990 à acheter des objets dans les galeries, principalement des masques et des sculptures pour les présenter dans une exposition plus esthétisante.

Cette présentation explore de quelle manière le parcours de ces objets, de leur collecte à leur exposition au musée de la Castre, nous éclaire sur différents processus de collecte et de regard sur l'Autre caractéristiques des collections himalayennes en Occident.

*Between Museum and Travel: The Birth of an Himalayan Collection*

Through the example of the formation and evolution of the Himalayan collection of the Musée de la Castre in Cannes, the presentation will discuss the genesis of Himalayan collections and the evolution of taste they were subject of these last decades. This collection has been built at the interface of two different understandings of the Other. The older one, “ethnographic”, dates from 1970 and focuses on everyday objects representing the life of local people. The newer one (1990) more aesthetic, is connected with “primitive art”. The oldest objects were collected for the curator of the Musée de la Castre by a young traveler gone in Nepal in the 1970s. Like many young people of that time, Nepal was a gateway to Tibet, a country still mysterious and forbidden which attracted many Western people. A part of its population in exile was found in the Kathmandu Valley.

Purchased in shops and markets of the Kathmandu Valley, the objects she collected are primarily souvenirs, symbols of a relationship, often dreamed, with local people and particularly Tibetans. They are

then characterized by their size and nature. They are small, due to their necessary transportation during both the Tibetan exile and the travel to the West. They are also everyday objects and rituals ones which were not traditionally associated with Oriental art. Indeed, the specificity of the Himalayan collections was they have traditionally been divided between two groups: the Asian art collections centered around the major religions (Hinduism and Buddhism) and ethnographic collections related to “minor” and local religions and everyday objects. So while “primitive art” had already been developed around the material productions of other parts of the world, it was only from the 1980s that a part of the ethnographic objects collected in the Himalayas, were subject to the same evolution of categorization and began to be perceived as “Art.” Following the same evolution, since the 1990s, the Musée de la Castre has begun to buy objects in the galleries, mostly masks and sculptures to be displayed in a more aesthetic exhibition. The presentation will explore how the narrative of the journey of these objects from their gathering to their exhibition at the Musée de la Castre sheds light on different collection processes and views of the Other characteristics of the Himalayan collections in the West.

**Gilles Tarabout**, CNRS, LESC [gtarabout@free.fr](mailto:gtarabout@free.fr)

*Les lampes en bronze du Kérala : problèmes de catégorisation*

Il existe au Kérala une très grande variété de lampes cérémonielles en bronze, dont beaucoup manifestent une recherche d'ordre esthétique poussée. Elles sont non seulement très présentes, voire indispensables, au cours des rituels, mais figurent également en évidence dans les représentations iconographiques populaires des divinités. Pourtant, sauf pour les plus anciennes qui ont trouvé place dans des musées ou chez les antiquaires, elles relèvent du seul domaine de l'artisanat, et (en dehors de commandes spécifiques) peuvent être achetées soit dans les magasins de ferblanterie et d'articles domestiques en métal, soit dans les emporiums à destination des touristes (dans des formats plus ou moins fantaisistes).

Leur destin académique est tout aussi humble, et, sous réserve d'un inventaire plus poussé, ces lampes n'ont fait l'objet que de brèves mentions dans un ouvrage publié au Kérala dans les années 1940, réédité en 1970.

Après avoir présenté les éléments du dossier concernant ces artefacts, situés à la croisée des lampes cérémonielles (qui ne sont pas toutes en bronze) et des objets en bronze (qui ne sont pas tous des lampes), la communication se propose de réfléchir sur leur relative « invisibilité » alors même qu'ils sont visuellement en évidence dans de nombreux contextes, et sur les questions plus générales que soulève la façon dont ces lampes ont été prises en compte d'un point de vue marchand ou savant.

*Bronze Lamps of Kerala: A Discussion on Categories*

Ceremonial bronze lamps in Kerala—diverse in style—are used during Hindu rituals as well as depicted on printed popular images of gods and goddesses. They often show elaborated aesthetic preoccupations. However, except for the oldest ones which find their way in antiques shops or museums, they pertain to the unassuming category of “craft”: they will be bought in metal-ware stores or as souvenirs in emporiums, unless their fabrication results from a specific demand by some temple authorities. This situation is also reflected at the academic level, where only scarce references add to a very brief study published in the 1940s in Kerala.

The presentation will document these peculiar lamps, at the crossroad between ceremonial lamps (not all in bronze) and bronze artifacts (not all are lamps). It will be the occasion to reflect on their relative “invisibility”—a paradox since they are visually in evidence in a large number of contexts—and on aspects of their commercial and academic destiny.

## II – APPROPRIATIONS ET AUTHENTICITES

**Raphael Rousseleau**, *Professeur, Université de Lausanne* [r\\_rousseleau@hotmail.com](mailto:r_rousseleau@hotmail.com)

*Un masque très « Oriental » : contribution à une histoire des danses masquées Chhau*

Les danses masquées dites du Chhau font partie des danses de l'Inde connues en Europe depuis longtemps. Elles sont classiquement divisées en trois styles voisins mais situés dans des États limitrophes différents : Mayurbhanj en Orissa, Seraikela au Jharkhand, Purulia au Bengale. La communication s'attachera surtout à l'histoire des principaux discours portés sur les masques Chhau depuis leur « découverte » dans les années 1930, du Bengale de Tagore à l'Europe. On verra comment des enjeux socio-politiques locaux mais aussi esthétiques généraux ont orienté ces discours de légitimation (interprétations en termes d'origine et de fonction) et, à travers eux, la production des masques et des styles de danse eux-mêmes. Chacun des styles reste néanmoins aussi légitime, ou autrement dit aussi « authentique », qu'un autre dans son contexte d'énonciation. On ouvrira, en conclusion, quelques pistes possibles de comparaison.

*A Such « Oriental » Mask: Contribution to an History of the Chau Masked Dance*

The Chhau masked dance drama is one of the varied Indian art forms known in Europe since long time. They are commonly divided between three substyles, each one situated in, and entitled after, different neighbouring states : Mayurbhanj in Orissa, Seraikela in Jharkhand, Purulia in West Bengal. As the title indicates, the paper will deal primarily on the main discourses regarding the Chhau masks, since their “discovery” in the 1930s, from the context of the Tagore’s Bengal to Europe. I will show how local socio-political as well as general aesthetic theories oriented those interpretative discourses about origins and function of the masks, and, through them, the production of the masks and the dance styles as well. Each styles remains nonetheless legitimate, or to say it another way ‘authentic’ in its enonciative context. I will open, in conclusion, some possible comparisons with other local neighbouring aesthetic forms.

**Dina Bangdel**, *Department of Art History, Virginia Commonwealth University* [dbangdel@vcu.edu](mailto:dbangdel@vcu.edu)

Using Nepal as a case study, this paper explores the phenomenon of Nepalese artistic production as narratives of cultural imaginings, specifically the constructions of identity and meaning through the production and marketing of “ethnic” art. In the context of Himalayan art, the production of “ethnic” goods for export and tourism is the third largest revenue generator in Nepal, and Buddhist artworks since the 1970s have garnered a significant international consumer market. It is this demand on the imagined “authentic” that has given rise to new iconographies and non-traditional “primitive” art objects and hybrid styles that have recently become valued commodities of collecting.

Based on my field interviews of the artists creating these works, the local dealers, as well as tourist consumers, this paper will explore the issues of cultural production and aesthetics, and the ways in which these artworks offer a space for the construction of paradoxical definition of authenticity. By considering the contemporary production of Buddhist *thangka* paintings, I will explore how the traditional artists imagine themselves fulfilling the expectations of the tourists, by categorically constructing the aesthetic tastes of the “other”, based on specific global identities. This imagining then becomes critical to the marketing/packaging of the commodities as it underscores how these new iconographies and hybrid styles are interpreted and sold as continuities of the traditional works of art, once again contesting the definitions of the authenticity, aesthetics, and artistic authority.

**Imogen Clark**, *DPhil candidate, Magdalen College, Oxford Univ.* [imogen.clark@anthro.ox.ac.uk](mailto:imogen.clark@anthro.ox.ac.uk)

*Exhibiting the Exotic, Simulating the Sacred: Art, Religion and Authenticity in “Tibetan Shrines” at British and American Museums*

Himalayan material culture has been displayed, notably, in the form of “shrines” in several museums, especially in the United States. In these displays Himalayan culture, in particular Tibetan culture, has been

defined for viewers as overridingly religious, that is to say Buddhist. Why have shrine displays become such popular curatorial strategies? What effects do they achieve compared to more “artistic” representations? Why have Himalayan artefacts been predominantly constructed and displayed according to this religious vision? This paper will explore the tension between the “secular” and the “religious” in these displays, discussing how such *in situ* constructions (Kirshenblatt-Gimblett 1990) draw on both the religious setting (Cf. Duncan 1995) and popular perceptions of museums as bastions of secular, scientific authority to create “authentic aura” for the objects they house (Cf. Benjamin 1937). Paying close attention to how such displays orchestrate movement and encourage particular “ways of seeing” (Alpers 1990), this paper investigates how Tibetan material culture is used to “make meaning” in museum contexts.

*Exposer l'exotique, simuler le sacré : art, religion et authenticité au sein des « autels tibétains » dans les musées anglais et américains*

La culture himalayenne et, en particulier la culture tibétaine, sont exposées dans plusieurs musées, notamment aux États-Unis, sous la forme d'autels reconstitués. La culture himalayenne est ainsi définie pour le spectateur comme avant tout religieuse, et autrement dit bouddhiste. Pourquoi les reconstitutions d'autels sont-elles devenues des stratégies populaires auprès des conservateurs de musées ? Quels effets produisent-elles si on les compare aux représentations plus artistiques ? Pourquoi les objets d'art himalayen sont-ils principalement exposés en fonction de cette vision religieuse ?

Cette contribution étudiera la tension entre le « séculier » et le « religieux » dans ces expositions. Il montrera comment ces constructions *in situ* (Kirshenblatt-Gimblett 1990) font à la fois appel à la composition religieuse (Duncan 1995) et à la perception populaire des musées comme bastions de l'autorité laïque et scientifique, pour recréer une « aura d'authenticité » autour des objets qu'ils abritent (Benjamin 1937).

En prêtant une attention particulière à la manière dont ces expositions orchestrent un mouvement et encouragent certaines « façons de voir » (Alpers 1990), on s'attachera à saisir comment la culture matérielle tibétaine est utilisée pour « faire du sens » dans le contexte du musée.

**Sondra L. Hausner & David N. Gellner, Oxford** [sondra.hausner@theology.ox.ac.uk](mailto:sondra.hausner@theology.ox.ac.uk)

*Silence and Assertion: Shrines and Identities in the Nepali Diaspora*

Historians of art have tended to focus on outstanding images and objects of veneration, on objects of great ritual significance, or on objects that might be of interest to Western art dealers because of their visual or practical uniqueness. In this paper we focus on the vernacular ritual objects that are used by Nepalis for everyday worship in their homes and in order to create private sacred spaces in a new country. Diaspora Nepalis use various material strategies to express their relationship (or lack thereof) to different religious currents (Buddhist, Hindu, shamanist, and other). Sometimes such shrines are fully aligned with explicitly asserted political or ethnic affiliations, while at others the question of religious belonging is passed over in silence and the shrines convey an unstated identity that may counter the owners' narratives. In this diaspora context, most objects will have travelled from Nepal to Britain, but their meaning and use may change in their new location, depending on whether their owners' religious identities have evolved in a new setting.

*Silence et assertion: sanctuaires et identités dans la diaspora népalaise*

Les historiens d'art ont eu tendance à se concentrer sur des images exceptionnelles ou des objets de dévotion d'importance rituelle ou intéressant les marchands d'art occidentaux pour leur caractère unique, visuel ou pratique. Dans cette contribution nous nous concentrons sur les objets rituels vernaculaires qui sont utilisés par les Népalais pour le culte quotidien domestique et créer ainsi des espaces sacrés privés dans leur pays d'adoption. Les Népalais de la diaspora utilisent différentes stratégies pour exprimer leur relation (ou leur absence de relation) à différents courants religieux (bouddhiste, hindou, chamaniste, ou autres). Si certains sanctuaires affirment explicitement les affiliations politiques ou ethniques de leurs usagers, d'autres taisent cette appartenance religieuse, ces sanctuaires véhiculant alors une identité non déclarée qui peut s'opposer aux récits des propriétaires. Dans ce contexte de diaspora, la plupart des objets ont voyagé du Népal en Grande-Bretagne, mais leur signification et leur utilisation ont parfois changé avec

l'évolution des identités religieuses de leurs propriétaires désormais confrontés à un nouvel environnement.

### III – MATERIALITE ET DEVENIRS

**Anne de Sales**, CNRS, LESC [anne.desales@gmail.com](mailto:anne.desales@gmail.com), [desales.anne@wanadoo.fr](mailto:desales.anne@wanadoo.fr)

*Autels de pierre et piliers de bois : destins contrastés d'objets funéraires dans l'ouest du Népal*

Au nord du district de Rolpa, dans l'ouest du Népal, à l'écart de certains villages peuplés de Kham-Magar, on observe des lieux de cultes aux ancêtres, particulièrement sur les crêtes. Des autels en pierre sont construits sur des plates-formes, elles-mêmes en pierres, tandis que leur faisant face sont érigés des piliers de bois sculptés. Il semblerait que les autels soient dédiés aux ancêtres mâles tandis que les piliers le seraient à leur(s) épouse(s). Les premiers sont restaurés lors de chaque culte, on laisse se détériorer les seconds. La présentation tentera d'abord de préciser les conceptions qui président à cet arrangement culturel ainsi que les conditions de leur fabrication, puis de distinguer ces piliers de bois d'autres semblables dans la région, qui n'ont pas la même fonction rituelle. Il s'agira enfin de souligner l'ironie des destins contrastés de ces objets funéraires : en effet les piliers « féminins » que leurs auteurs vouaient à l'oubli ont été retenus par le commerce de l'art qui leur a donné une nouvelle vie tandis qu'au contraire les autels de pierre dédiés aux ancêtres mâles sont maintenus en place par leurs descendants, du moins jusqu'à ce que les transformations radicales récemment subies par la société locale ne les versent dans l'oubli.

*Stone Altars and Wooden Pillars: Contrasted Destinies of Funerary Objects in Western Nepal*

In some villages inhabited by Kham-Magar in Western Nepal (Rolpa district), the places of worship to the ancestors are located on the ridges. Carved wooden pillars are erected in front of stone altars built on platforms. The altars are dedicated to male ancestors while the pillars are supposed to represent their (s) wife (s). The former are regularly restored while the latter are left to degrade. The presentation will first attempt to clarify the principles that govern this worship and the making of both the altars and the pillars. The pillars will be further distinguished from similar ones in the region, which do not have the same ritual function. This will finally point out the irony of the contrasted fates of these funerary objects: the “feminine” pillars that were made to disappear were precisely selected and given a new life by the art trade in international galleries while on the contrary the stone altars dedicated to male ancestors will be held in place by their descendants only as long as the radical changes recently experienced by the local communities do not throw them into oblivion.

**Charles Ramble**, EPHE, Paris [charles.ramble@orinst.ox.ac.uk](mailto:charles.ramble@orinst.ox.ac.uk)

*The Presence of the Absent: Substitution and Narrative in the Realisation of Two Virtual Power-Objects in Mustang*

The point of departure for this presentation is the now-axiomatic observation that objects have social agency. Powerful objects, like powerful people, must have presence in both senses of the term: that is, they must have a continuous existence in a given location (or locations), and they should be endowed with potency or charisma. When either of these conditions is in doubt, appropriate measures can be taken to accomplish them. Objects and people can be endowed with power through rituals of consecration; and where there is a risk of absence (through death, for example), continuity can likewise be assured by ritual means (say, officially recognising a deceased lama's incarnation, or effecting the rebirth of the *same* prematurely-deceased child to bereaved parents) or subterfuge (e.g. the fiction that the Fifth Dalai Lama was alive for fifteen years after his death). Similar strategies apply in the case of objects—in the present case, two ritual items from Mustang, a turquoise vase and a bronze *phurbu* (stake or dagger) that are regarded as the most sacred possessions of their respective communities. Each has an accompanying “biography”, comprising both oral accounts and literary references. Nevertheless, there are reasonable grounds for doubting that either of these objects actually exists. The paper will examine how the presence of these objects is achieved by means of substitution—the transfer of identity—and narrative.

*La présence de l'absent : substitution et récit dans la réalisation de deux « objets de pouvoir » virtuels (Mustang)*

Le point de départ pour cette présentation sera la notion à présent axiomatique que les objets ont une *agency* sociale. Les objets puissants, tout comme les personnes puissantes, sont pourvus de « présence » dans les deux sens du terme : c'est-à-dire qu'ils doivent à la fois avoir une existence physique continue dans leur(s) lieux dits et être doués de pouvoir et de charisme. Dans le cas où une de ces conditions serait menacée, des mesures adaptées sont prises pour la sauvegarder. Les objets et les personnes peuvent être dotés de pouvoir par le moyen d'un rituel de consécration ; et lorsqu'il y a un risque d'absence (à cause d'un décès entre autre), leur continuité peut également être assurée par le moyen d'un rituel (par exemple en reconnaissant officiellement l'incarnation d'un lama décédé, ou encore en assurant la renaissance du *même* enfant prématurément mort pour les parents en deuil), ou par un subterfuge (par exemple la fiction qui assurait que le cinquième Dalaï Lama resta en vie pendant quinze années après sa mort). Des stratégies comparables sont employées dans le cas d'objets comme dans cette présentation : un vase en turquoise et un *phurbu* (pieux ou dague) en bronze, considérés l'un et l'autre comme le patrimoine sacré de leurs communautés respectives. Chacun de ces objets rituels est accompagné d'une biographie qui comprend aussi bien des témoignages oraux que des références littéraires. Et pourtant il y a de bonnes raisons pour douter de l'existence même de ces objets. Ce papier tâchera d'examiner la création d'une présence pour ces objets par le moyen de substitution — le transfert d'identité — ainsi que par celui du récit.

**Nelly Rieuf**, restauratrice d'objets d'art [nellyrieuf@yahoo.fr](mailto:nellyrieuf@yahoo.fr)

*Objet cassé, objet restauré : les devenir d'un objet rituel (exemple du monastère de Matho, Ladakh)*

Pour restaurer les œuvres d'art, les restaurateurs doivent évaluer la relation entre le commanditaire et l'objet. Le difficile choix du degré de restauration s'appuie ainsi sur les valeurs que le propriétaire et/ou l'utilisateur de l'objet lui attribue.

Choisissant quelques exemples précis dans mon expérience de restauratrice, je montrerai comment un même type d'objet peut être restauré différemment en fonction du commanditaire de la restauration (musée, communauté villageoise ou monastère bouddhiste, collectionneur occidental, galeriste...), de l'usage auquel cet objet est promis (œuvre d'art, usage rituel originel). Je présenterai enfin les techniques de restauration mises en œuvre et les parallèles avec les techniques originales de fabrication. M'appuyant sur mon expérience au monastère de Matho au Ladakh dans le cadre d'un projet de restauration d'objets rituels (thangka, masques, etc) et de création d'un musée, je montrerai l'apport de ces techniques pour la société dans laquelle ces objets ont été originellement conçus et sont (ou ont été) utilisés.

*Broken Object, Restored Object: The Status Shift of a Ritual Object. Example of Matho Monastery in Ladakh*

To restore works of art, restorers must evaluate the relation between owner and object. The very difficult choice of degree of the restoration to reach is widely influenced by the study of the values that the owner or user of the object sees in it.

Choosing a few precise work examples from my experience as an art restorer, I will show that one same type of object can be restored in different ways according to the shift of perception it goes through when changing context (museum, monastery, art collector, gallery...) and use (exhibited work of art, ritual object). I will then present the restoration techniques and their parallel with the original techniques of fabrication. Using as an example my experience in Matho Monastery in Ladakh, where I work for the creation of a museum and the restoration of its collection (thangka, masks, ...), I will show the way these restoration techniques are received by the population and what change restoration of art is capable to bring in a society where those objects are still in use.

**Pascale Dollfus**, CNRS, Villejuif, Centre d'études himalayennes [pdollfus@vjf.cnrs.fr](mailto:pdollfus@vjf.cnrs.fr)

*Des coiffes sans vécu*

Dans plusieurs collections européennes et sur le marché de l'art, on trouve de belles coiffes cousues de pierres semi-précieuses et estampillées Ladakh. Or s'il est vrai que de telles parures sont proposées par plusieurs marchands à Leh, les recherches menées dans cette région de l'Himalaya et ses confins, mais

aussi dans les archives depuis 30 ans n'ont pas permis d'en retrouver trace. D'où proviennent donc ces créations atypiques vendues aux côtés de coiffes sans mystères sinon ordinaires ? Comment les qualifier ? Plus généralement, peut-on définir un objet en s'affranchissant de son histoire et du lien qui le relie à son fabricant ?

Endossant l'habit du détective, je tenterai de reconstituer l'histoire de la création et de la circulation de ces objets mystérieux et m'interrogerai sur la notion subjective d'authenticité et sur les critères — ancienneté, usage, vécu, style, esthétique — qui la fondent en matière d'art tribal.

#### *Headdresses with no (auto-)biography*

In a number of European collections, but also in art auction houses, one can find beautiful headdresses adorned with precious stones and said to come from Ladakh. Indeed, such pieces of jewellery are available on the market in Leh. However, 30 years of fieldwork in Ladakh and neighbouring areas, and archives research fail to provide us with any information. Where do these unusual headdresses come from? How can we qualify them? Is it possible to define an artefact without knowing anything about its history?

Playing the role of a detective, I attempt to trace the journey of these unusual headdresses from their creation to their arrival on the tribal art market. To conclude, I question the subjective concept of authenticity and its criteria (age, cultural use, style, aesthetics) within the context of tribal art.

## IV – FIGURATIONS : SILENCE ET ELOQUENCE

**Daniela Berti**, CNRS, Villejuif, Centre d'études himalayennes [dberti@vjf.cnrs.fr](mailto:dberti@vjf.cnrs.fr)

#### *The Dangerous Lives of Gods' Images in the Indian Himalayas*

Metallic faces called mohras from Himachal Pradesh (Indian Himalayas) are presented in museums as “masks representing a god or a goddess.” In their ritual environment a mohra is rarely regarded as a separate object. Instead, it is part of an assembly called a *rath* (palanquin), the whole of which is considered to be the deity. *Raths* are supposed to be endowed with intentionality and with the capacity to move and to interact amongst themselves and with humans. On the basis of stories collected during colonial times and of ethnographic material, the paper shows the social interactions attributed to these god-objects by focusing on various situations of conflict and violence with which they are often associated.

#### *La vie dangereuse des dieux-palanquins dans l'Inde himalayenne*

Des visages en bronze appelés *mohra* provenant de l'Himachal Pradesh (dans l'Himalaya occidental indien) sont présentés dans les musées comme des « masques représentant un dieu ou une déesse ». Dans leur contexte rituel un *mohra* est rarement traité comme étant un objet séparé. Il fait plutôt partie d'un assemblage, appelé *rath* (palanquin), dont l'ensemble est dit être la divinité. Le *rath* est pourvu d'intentionnalité et de la capacité de bouger et d'interagir avec les humains. En s'appuyant sur des histoires recueillies pendant la période coloniale ainsi que sur du matériel ethnographique récent, la contribution se propose d'analyser les interactions sociales attribuées à ces dieux-objets en se focalisant sur des situations de conflit et de violence avec lesquelles ils sont souvent associés.

**Grégoire Schlemmer**, IRD, URMIS (unité de recherche Migrations et sociétés) [schlemmergreg@hotmail.com](mailto:schlemmergreg@hotmail.com)

#### *Pourquoi représenter les entités invisibles ? Représentation plastique et présence spirituelle dans les rituels des Kulung Rai*

Après une brève présentation du contexte de la production plastique des Kulung Rai (population Kirant de l'Himalaya oriental) au niveau villageois (tissage, gravure), de leurs voisins immédiats (hindous, bouddhistes) et des organisations indigénistes qui disent les représenter, on se focalisera sur la question de la représentation, dans le rituel, des êtres invisibles. Pour ce faire, on examinera le statut des objets et dispositifs mis en place dans les différents rituels que réalisent les Kulung, qui est fonction de leur objectif et de leur origine. On montrera la variété des formes de représentations (objets évocateurs, capteurs,



supports, etc.) tout en soulignant qu'aucun, à proprement parler, n'a pour finalité de rendre présente l'entité invisible absente. On défendra alors l'idée que cette absence de représentation est liée au fait que les entités spirituelles ne sont déjà que trop présentes, l'objectif du rituel étant de les replacer à distance. L'exposé sera accompagné d'illustrations.

*Representing the Invisible ? Plastic representation and spiritual presence in Kulung Rai rituals*

After a short presentation of the few plastic production made by the Kulung Rai (a Kirant population in the Eastern Himalayas), we will focus on the way invisible beings are presentified in rituals. In order to do so, we will examine the status of objects and altar configurations used in Kulung rituals, emphasizing their aims and their origin. We will show that none of these objet are, strictly speaking, meant to depict invisible entities. We will then argue that this absence of representation is linked to the fact that the spiritual entities are already all too present, the finality of the ritual being to put them back at a distance. Illustrations will accompanied the speech.

**Michael Oppitz** [oppitz.berlin@googlemail.com](mailto:oppitz.berlin@googlemail.com)

*Woodworks in the Western Hills of Nepal*

The contribution will fokus on the craft of tribal wood carving, as observed in the hilly regions of NW Nepal, predominantly in the regions of Rolpa and Rukum districts. The documentation is a coincidental by-product of ethnographic field research carried out in the late seventies and early eighties among the northern Magar. In this period, the author has photographed (in b&w) various kinds of works: architectural devices—such as bridge posts, house pillars, capitals, lintels, panels, brackets, struts, aedicules, window frames, window sculptures, door frames and entrance gates; ritual tools—such as masks, drumsticks, shaman figurines and funeral posts; and daily utensils—such as ornamented ladders, water spouts, gargoyles, smoking pipes (sulpa) and gurra. These woodworks are partly figurative sculptures (anthropo- and theriomorphic), partly abstract and geometrical carvings. For some of these woodworks a local meaning can be suggested, for others the signification must remain uncertain. All documented pieces are set in their original surroundings; the setting is therefore part of the photographs. Pictures of this kind may supplement the contemporary presentation of Himalayan woodworks as isolated pieces of art.

**Katsuo Nawa**, *Institute for Advanced Studies on Asia, The University of Tokyo* [nawa@ioc.u-tokyo.ac.jp](mailto:nawa@ioc.u-tokyo.ac.jp)

*Preliminary Notes on Wood Carvings in Byans (North Western Nepal)*

Windows, doors, and beams of many “traditional” houses are carved elaborately in villages in Byans, the uppermost valley on the Mahakali River in North Western Nepal. At least in Chhangru and Tinkar, the two villages in Nepali Byans, all of those carvings were made decades ago, and villagers have not given me any clues of their ritual, symbolic, or mythological “meaning”. In this presentation I will discuss who carved them, why we can find them only in Byans and not in Darchula where people of Nepali Byans have their winter residences, and why the technique of carving has stopped to be transmitted to the next generation.

*Notes préliminaires sur les sculptures sur bois à Byans (nord-ouest du Nepal)*

Les fenêtres, les portes et les poutres de nombreuses maisons « traditionnelles » sont sculptées de façon très élaborées dans les villages de Byans, dans la haute vallée du fleuve Mahakali dans l'extrême Nord-ouest du Népal. Dans les deux villages de Chhangru et Tinkar, toutes ces sculptures datent de plusieurs décennies. Les villageois n'ont pas de discours spécifique concernant leurs « significations » rituelle, symbolique ou mythologique. Dès lors, plutôt que de proposer une analyse culturelle de ces sculptures, j'aborderai les questions suivantes : qui les a réalisées ? Pourquoi les trouve-t-on uniquement dans cette région et non pas à Darchula où les habitants de Byans ont leur résidence d'hiver ? Et pourquoi la technique de sculpture a-t-elle cessé de se transmettre depuis plusieurs décennies ?

## V – OBJETS FRONTIÈRES, PASSEURS D'HISTOIRE

**Mareike Wulff**, *Humboldt University, Berlin* [mareike.wulff@gmx.net](mailto:mareike.wulff@gmx.net)

*The (Un)Changing Faces of Rabula : The Movement of Buddhist Ritual Mask[s] Along the Himalayas from Bhutan to Ladakh/Zanskar*

This paper explores how the same material objects, ritual masks in this case, are perceived in different ways in geographically distant places and social surroundings. It tries to determine if masks have the power to uphold connections between two places separated not just by space but also time and if they are able to embody historical and political affairs. Since the foundation of the Bhutanese state by Shabdrung Ngawang Namgyel (1616-1651), there have been a series of relations between Bhutanese ruling classes and Ladakhi kings (Dargye & Soerensen 2008), who joined forces against their mutual enemy Tibet. In this context, such collaborations resulted in the exchange of religious views and rituals which were brought from Bhutan to Ladakh, some of which still have religious/political significance for Ladakhi and Bhutanese communities today.

Two similar sets of masks, in which the deity Rahula is central, are the subject of my research studies in Bhutan and Ladakh. These masks are used by monks for annual 'cham dance performances. One set is kept in the highly regarded and impressive Punakha Dzong of Bhutan, while the other is held in the small remote Bardan Gompa of Zanskar valley. The 'cham dance of Bardan Gompa is an example of the transfer of religious rituals embodied by ceremonial masks, and following the mask dance tradition of Punakha Dzong, across space and through time.

**Sylvie Beaud**, *post doctorante, université Paris Ouest/GCOE for Research on Theater and Film, Waseda University, Institute for Advanced Studies on Asia, The University of Tokyo* [sylviebeaud@gmail.com](mailto:sylviebeaud@gmail.com)

*La valse des masques : circulation des artefacts du Théâtre de Guan Suo au niveau régional (Chine)*

Dans la vallée de Yangzong, au sud-ouest de la Chine, le Théâtre de Guan Suo est une offrande aux dieux et un exorcisme des démons pestilentiels qui se joue avec des masques. Les artefacts théâtraux circulent dès l'étape de leur fabrication : d'aussi loin que la mémoire des acteurs remonte, les masques et les costumes sont fabriqués hors de la vallée. Néanmoins, une fois parvenus aux utilisateurs, ils ne sont plus censés circuler : lorsqu'ils sont hors d'usage, les masques doivent en principe être brûlés. Depuis 1980 et la prise en main de la gestion du Théâtre de Guan Suo par l'État, les artefacts, les masques en particulier, circulent en amont et en aval de l'utilisation rituelle pour laquelle ils sont fabriqués. À l'heure actuelle, au moins cinq lots se trouvent dans différents endroits de la province. Les années 2000 ont donné lieu à une accélération du mouvement, au point que le Musée des nationalités du Yunnan a acquis un lot quasiment neuf.

À partir du parcours spécifique de chacun de ces lots, je propose d'interroger les processus de changement dans le traitement des artefacts locaux, non considérés comme objets d'arts et pourtant mis en musée. Il s'agira aussi de réfléchir aux conséquences de la transformation de ces objets du point de vue des acteurs qui en font usage, du bureau de la culture qui les administre et des musées qui les collectent.

*Transit and Transformation of the Guan Suo Opera's Masks in Yunnan Province (P.R.China)*

The masked performance of the Guan Suo Opera in Yangzong (in Yunnan province) exorcizes evil demons and entertains the gods. The theatrical artifacts move from one place to another since the preliminary step of their production. Indeed, as far as the villagers remember, the masks and costumes have always been made outside the Yangzong valley (by craftsmen from different places). Nonetheless, these artifacts are not supposed to pass on after being used by the performers: when the masks are too old, they should be burnt out.

Since the 1960s, when the government forbid and then reauthorized the Guan Suo Opera under its control, the masks started to transit after their ritual use. At the moment, at least five sets of these masks can be found though the province. The time of using the same masks is getting shorter, to the point that in 2007 the Provincial Nationalities Museum acquired an almost brand new set.

By following the particular journey of each set of masks, this paper aims at questioning the handling of these local artifacts, which are not considered as artworks, yet exhibited in museums. It also intends to

analyze the consequences of the transformation of these objects from the point of view of various actors, namely the ritual performers who use them, the Cultural Affairs Office that order make them anthe museums that collect them.

**Gerald Roche**, *Qinghai Normal Univ.* [gerald.roche@gmail.com](mailto:gerald.roche@gmail.com)

*Covert and Overt Intentions in Ideologically Complex Terrain: The Nadun Masks of the Northeast Tibetan Plateau*

The Nadun is a village ritual complex that takes place annually among three ethnolinguistic groups in fifty-three communities on the northeast edge of the Tibetan Plateau. This local context provides an intricate terrain where multiple ideologies interact, including ethical Dge lugs pa Buddhism, Qing Neo-Confucianism, Chinese folk models of divine power, and localized ideologies of age, gender, and ethnic stereotypes. To differing extents, these ideologies are played out and compete in the Nadun through a series of masked dances that form a significant element of the ritual. This paper describes the ways in which ideological intentions are embodied in the Nadun masks. Locals explicate some of the ideologies residing in the masks, while other ideological intentions lay covert and dormant within the masks themselves: their shape, color, expression, and so on. Through an explication of the ideological intentions of Nadun masks, this paper approaches ritual as a domain where competing ideologies coincide, rather than simply a manifestation of local or ethnic culture.

**Jill Sudbury**, *Research Associate, Oriental Institute, University of Oxford* [js\\_108@yahoo.co.uk](mailto:js_108@yahoo.co.uk)

*“Devil Dances”: The Role of Masks in the Misunderstanding of Tibetan Religion*

Early western travellers to the Himalayan region were both fascinated and repelled by the Tibetan Buddhist and Bönpo practices they encountered. This profound sense of ‘otherness’ was epitomised by the spectacle of monks apparently acting out the grotesque scenes depicted in statues, *thangka* paintings and murals through the performance of monastic masked dances (*cham*). The predominance of ‘wrathful’ masks, reflecting the importance of protector deities, resulted in *cham* being referred to by such terms as “devil dances” (eg. Combe [1926] 1975), or “mystery” or “mystic” plays (eg. Godwin-Austen 1865, Austine Waddell 1899, Heber and Heber [1926] 1976). Thus, lack of knowledge of Tibetan religion, coupled with prevailing colonial and cultural attitudes, meant these early encounters with *cham* resulted in the formation of perceptions that were the very antithesis of the rituals being performed.

This early misinterpretation of *cham* illustrates the inherent dangers of contextual absence. Although *cham* is now more fully understood and documented, reflecting a substantial leap in the understanding of Tibetan religion, large elements remain unknown. It still remains extremely difficult to reliably identify masks (*cham bag*) without provenance, a situation compounded by the mass destruction of monasteries in Tibet during the early years of the Chinese annexation, resulting in many masks becoming ‘orphaned objects’. Referencing research on a contemporary collection of masks, this paper will demonstrate that whilst our understanding of Tibetan religion has been greatly enhanced, we have not entirely eluded the pitfalls of the early travellers in our attempts to understand their usage. Indeed, the quest for exactitude, for example, may mask the deliberate ambiguity deployed by the original players.

*« Danses démoniaques »: le rôle des masques dans le malentendu sur la religion tibétaine*

Les premiers voyageurs occidentaux en Himalaya ont été à la fois fascinés et repoussés par les pratiques bouddhistes et bonpo qu’ils ont rencontrées. Le spectacle de moines incarnant dans les danses masquées monastiques (*cham*) les scènes grotesques représentées sur des statues, des peintures *portatives thangka* et des peintures murales a contribué à ce fort sentiment d’« altérité ». La prédominance des masques « courroucés » qui reflète l’importance des divinités protectrices dans le bouddhisme tibétain a entraîné la qualification des *cham* comme « danses démoniaques », « mystère » ou « drame mystique ». Le manque de connaissances sur la religion tibétaine, couplée aux attitudes culturelles et coloniales, expliquent comment ces premiers spectateurs occidentaux eurent des danses masquées *cham* une vision à l’antithèse même des rites exécutés.

Cette mésinterprétation des *cham* illustre les dangers inhérents à l’absence de contexte. Bien que les *cham* soient maintenant mieux connus et documentés, grâce à une meilleure compréhension globale de la

religion tibétaine, des éléments essentiels restent néanmoins méconnus. Il est toujours extrêmement difficile d'identifier de manière fiable les masques de danses (*'cham 'bag*) sans connaître leur provenance, une situation encore aggravée par la destruction massive des monastères au Tibet au cours des premières années de l'annexion chinoise, laquelle a transformé de nombreux masques en « objets orphelins ». M'appuyant sur l'analyse d'une collection contemporaine de masques *'cham*, ma contribution démontre qu'en dépit d'une bien meilleure compréhension de la religion tibétaine, nous n'échappons pas entièrement aux pièges dans lesquels étaient tombés les premiers voyageurs lorsque nous souhaitons décrire l'utilisation des masques. La quête d'exactitude, par exemple, peut masquer l'ambiguïté délibérée déployée par les acteurs qui, à l'origine, les portaient.

**Christophe Roustan Delatour**, *Conservateur adjoint, musée de la Castre, Cannes*  
[christophe.roustandelatour@ville-cannes.fr](mailto:christophe.roustandelatour@ville-cannes.fr)

*Les masques « tribaux » du Kullu : essai d'une approche globale de l'objet*

Inconnus en Occident jusqu'alors, les masques en bois du Kullu, liés à la fête de Phagli, sont apparus sur le marché occidental au début des années 2000 et figurent systématiquement depuis 2005 dans les expositions et publications consacrées à l'« art tribal himalayen ». Taillés dans le bois, souvent peints ou ornés de parures, ils font l'objet des mêmes discours, des mêmes considérations esthétiques, de la même convoitise, des mêmes interrogations que les masques « primitifs », étiquetés népalais. Pour autant, l'existence de ces masques ne doit rien à la mode du « tribal himalayen ».

En effet, la recherche en cours le montre, ces masques sont attestés par des photographies et leur usage actuel est corroboré par de nombreux témoignages. On a pu les examiner *in situ* et l'on connaît, dans les grandes lignes, leur contexte rituel. On dispose également de renseignements sur leur fabrication, leur stockage et leur port, sur les costumes et attributs qui leur sont associés, sur les personnages qu'ils représentent. Enfin, ils s'inscrivent à part entière dans la tradition artistique de la région, en faisant référence à l'architecture, à la sculpture et à l'art séculaire des *mobra*.

À travers l'exemple de ces masques, on défendra l'intérêt, notamment dans le domaine muséal, d'une approche globale (iconologique, ethno-esthétique, etc.) de l'objet, dès lors qu'il est légitimé en tant qu'objet de connaissance.

*The « Tribal » Masks of Kullu: Towards a Holistic Approach*

When they first appeared on the art market in the early 2000s, the masks of Kullu, used during Phagli festival, were unknown in the West. Since 2005, they have increasingly featured in exhibitions and publications dedicated to “Himalayan tribal art”. Carved in wood, often painted and adorned, they give rise to the same questions, interpretations and desires as the supposedly Nepalese “primitive” masks. Their existence, however, owes nothing to the tribal trend.

Indeed—as our preliminary research shows—Phagli masks are substantiated by photographic evidence as well as contemporary witness accounts. We have examined the masks *in situ* and can outline their ritual context. We have also collected information on their manufacture, on how they are kept and worn, the costumes and attributes to which they are associated and the characters they portray. Furthermore, Phagli masks are steeped in a rich artistic tradition, as revealed by the regional architecture, sculpture and ancient art of the *mobra*.

Through this example, we will advocate the need for a holistic approach of such objects, especially in the museum context.