

Christophe Hioco



Christophe Hioco



Galerie Christophe Hioco
+33(0)1 53 30 09 65
info@galeriehioco.com
72 rue du Faubourg Saint Honoré - 75008 Paris

Membre du Syndicat National des Antiquaires, de la Chambre Royale des
Antiquaires et des Négociants en Œuvres d'Art de Belgique et de l'Asia Week
New York Association, Inc.

www.galeriehioco.com



Notre Galerie privée, située dans le 17e arrondissement de Paris près du Parc Monceau, expose sur près de deux cents mètres carrés ses différentes collections d'Art asiatique et reçoit sur rendez-vous.

Our Gallery is located in the heart of Paris, near the Parc Monceau in the 17th arrondissement. Our gallery offers nearly two hundred square meters of exhibition space for its Asian art collections. The gallery is open upon appointment only.

La galerie participera aux évènements suivants / *The gallery will participate to the following events:*

- La Biennale des Antiquaires et de la Haute Joaillerie- Paris, 11- 17 septembre 2017;
- Le Parcours des Mondes- Paris, 12- 17 septembre 2017;
- Brussels Antiques and Fine Arts fair- BRAFA, 27 janvier- 4 février 2018;
- Asia Week New York, 8- 17 mars 2018.

Les termes asiatiques ne sont pas accordés afin d'éviter des contresens.



Christophe Hioco est avant tout un collectionneur passionné d'antiquités depuis son plus jeune âge. Son intérêt pour l'art asiatique s'est plus particulièrement manifesté il y a maintenant près de vingt-cinq ans, lorsque la banque JP Morgan lui donna l'opportunité d'aller vivre en Asie, d'abord à Tokyo et ensuite à Singapour. Cela lui a permis de développer sa connaissance de l'Asie et de l'Inde et son expertise dans l'art ancien à travers de nombreux voyages dans la région.

En 2003, après trente années passées chez JP Morgan, en tant que Managing Director, il a décidé de se consacrer à sa passion et de développer une activité d'antiquaire, d'abord à Londres et ensuite à Paris en préservant avant tout son esprit de collectionneur, toujours à la recherche de pièces de grande qualité.

Gildas Hioco, son fils, a rejoint la Galerie en 2013. Diplômé de la University College of London et d'HEC Paris, il a débuté sa carrière dans la finance et principalement dans le Private Equity. En 2012, il s'orienta vers la création d'un fonds d'investissement spécialisé dans l'art et par conséquent rejoignit la Galerie.

Les critères de sélection de la Galerie suivent la même rigueur que les plus grands Musées, attachant ainsi la plus grande attention à l'originalité, la qualité, la provenance et l'authenticité des pièces qu'elle acquiert. Elle n'hésite pas à s'entourer régulièrement de l'avis d'experts indépendants et reconnus dans leur domaine, comme de recourir à l'utilisation systématique des méthodes scientifiques les plus récentes et les plus sophistiquées afin de confirmer l'authenticité et l'intégrité des pièces proposées.

Cette approche sans compromis et cet engagement personnel sur les pièces acquises ont permis à la Galerie Christophe Hioco de développer des relations suivies et de confiance avec les plus grands collectionneurs et Musées dans le monde et de participer depuis de nombreuses années aux grands événements de l'art asiatique, à travers le monde.

Cette exigence nécessite une spécialisation très pointue. C'est ainsi que la Galerie a développé plus particulièrement son expertise dans la statuaire ancienne de l'Inde et du monde Indianisé.

L'art du Vietnam occupe également une place importante de la collection avec en particulier les bronzes rarissimes de la Culture de Dông Son et les céramiques anciennes.



C'est lors d'une conférence de la Société des Amis du Musée Cernuschi que j'ai fait la connaissance de Christophe Hioco. Je devais ensuite peu à peu mieux le connaître. Ce banquier, devenu amoureux de l'Asie, découverte au fil d'affectations professionnelles et de voyages, décida de devenir galeriste, débutant ainsi une seconde carrière, intellectuellement beaucoup plus passionnante. Après plus d'une décennie, une logique de développement devait le porter à la Biennale des Antiquaires en 2012, puis de nouveau en 2016 et cette année.

La Biennale, moment de prestige et de magie, est intrinsèquement liée à la personnalité de Paris et à son rayonnement international. Depuis sa création, lors de mon adolescence, aucune édition de cette manifestation exceptionnelle ne m'a échappé. Vitrine sans rivale de l'art français le plus abouti, la Biennale n'en a pas pour autant négligé les autres champs de la curiosité. La spécialité originale et forte de la galerie Christophe Hioco tranche au milieu des merveilles de l'art occidental rassemblées au Grand Palais. En effet, les marchands d'art indien et du monde indianisé demeurent internationalement peu nombreux.

Cependant rares sont les domaines qui présentent une telle variété géographique, chronologique et religieuse, porteur des iconographies les plus complexes créées par le génie humain, aux significations iconologiques les plus abstraites. Tout en reconnaissant la richesse et le raffinement des arts décoratifs et de la peinture d'album, c'est le cœur de la discipline qui passionne Christophe Hioco : la statuaire sacrée de pierre et de bronze, échos des sanctuaires monumentaux, tant du Sous-Continent que de l'Asie du Sud – Est. La galerie présente ainsi un choix de fragments architecturaux, tous parvenus en occident depuis plusieurs décennies.

Deux grandes périodes passionnent tout particulièrement Christophe Hioco : l'art du Gandhāra, au nord du Pakistan et dans les vastes territoires alentour, à l'esthétique éclectique et synthétique tout à la fois, et la période médiévale, acmé de l'architecture indienne. Plusieurs pièces importantes figurent dans le panorama présenté au grand Palais et ne manqueront pas d'impressionner le visiteur.

Ce cœur d'activité se devait de couvrir également quelques domaines complémentaires. Ainsi des arts himâlayens qui mêlent intérriorité mystique et somptuosité décorative ! Plusieurs statuettes de bronze et rouleaux enluminés offrent un éventail représentatif des esthétiques du Toit du Monde et de ses prolongements en Chine septentrionale.

Le second domaine constitue un engagement personnel de Christophe Hioco, passionné de proto-histoire. Il est l'un des très rares marchands internationaux à proposer régulièrement un nombre significatif de bronzes de Dong-son.

La Biennale, attendue avec impatience par les amateurs, reçoit également un nombre important de visiteurs amoureux des belles choses et de simples curieux. Nous ne doutons pas que certains découvriront ces univers artistiques lointains, prélude à des voyages, des lectures et des visites de musées et d'expositions ... et peut être, à la fin de cette quête, des achats.

Gilles Béguin.



Above all else, Christophe Hioco has been a passionate collector since his youth. His unbridled enthusiasm for Asian art started more than twenty-five years ago when J.P. Morgan Bank gave him the opportunity to live in Asia, first in Tokyo and later in Singapore. There he became knowledgeable about Asia and India, confirming his expertise in ancient art by numerous trips throughout the region.

In 2003, after thirty years as Managing Director with J.P. Morgan, he decided to focus on his passion and work in antiques, first in London and then in Paris, while also continuing as a collector, always in search of works of extreme quality.

His son, Gildas Hioco, after graduating from University College London and HEC Paris, started his career in finance, specializing in Private Equity. In 2012 he concentrated his efforts on the creation of an investment fund specializing in art, and a year later joined the gallery.

The Galerie's criteria for selection are every bit as demanding as those of the world's leading museums, and pay particular attention to the originality, quality, provenance and authenticity of the works it acquires. Christophe Hioco never hesitates to seek the opinion of independent experts recognized in their field, or to systematically use the latest, most sophisticated scientific methods to confirm the authenticity and integrity of the pieces proposed.

This uncompromising approach and personal assurance, which stands behind every piece acquired, has enabled Galerie Christophe Hioco to build lasting relationships of unquestioned confidence with the leading collectors and museums around the globe, and to win the Galerie a place in the major Asian art events throughout the world.

All this demands a high degree of specialization, which is why the Galerie has honed its expertise in ancient statuary from India and the Indian-influenced regions.

The art of Vietnam also plays a major role in the collection, especially by extremely rare bronze pieces from the Dong Son culture and ancient ceramics.



It was at a conference of the Société des Amis du Musée Cernuschi that I met Christophe Hioco. Later I grew to know him bit by bit. A banker who fell in love with Asia, which he discovered during his many voyages and professional assignments there, decided to open a gallery and start a second career that was intellectually far more fascinating than his first. After more than a decade, his logical development brought him to the Biennale des Antiquaires in 2012, 2016 and now again this year.

A moment of prestige and magic, the Biennale is intrinsically linked to the personality of Paris and to its international renown. I've attended everyone since its creation when I was in my teens. An unrivaled window on the very best of French art, the Biennale also spotlights other areas of the world that arouse curiosity. At the Grand Palais, the strong and original specialty of Galerie Christophe Hioco stands out against the wonders of Western art on display. Especially as dealers in Indian and India-influenced art are a fairly rare breed internationally.

Also rare are artistic areas that present such geographic, chronological and religious variety, with the most complex iconographies ever created by the human mind, and with the most abstract iconological meanings. Although he recognizes the wealth and refinement of decorative arts and painting, it's what's at the heart of art that fascinates Christophe Hioco: sacred statues of stone and bronze, echoes of monumental sanctuaries, both on the Subcontinent and throughout Southeast Asia. Which is why his gallery presents a range of architectural fragments, all of which have been in the West for several decades.

Two major periods fascinate Christophe Hioco more than all others: Gandhāra art from northern Pakistan and the vast territory around it, with its aesthetics that are eclectic and synthetic at the same time, and the medieval period, the heights of Indian architecture. Several great works are included in the panorama presented at the Grand Palais, and they're sure to catch the visitor's eye.

This core activity also extends to several complementary fields. One is Himalayan art, which blends an inner mystique with a sumptuous decor. Several bronze statuettes and illuminated scrolls offer a representative view of the aesthetics of the Roof of the World and its expansion into northern China.

Another field involves the personal commitment of Christophe Hioco, who is a passionate fan of proto-history. He is one of the rare international dealers who regularly offers a significant number of Dong-Son bronzes.

Awaited impatiently by connoisseurs, the Biennale also welcomes a large number of visitors who are simply lovers of beautiful objects... or merely curious. Some of them will probably discover the artistic universe of these faraway places, a prelude to a voyage, a book, visits to museums and exhibits... and perhaps at the end of their quest will be something they decide to buy.

Gilles Béguin.

Préface

Cette année a été particulièrement riche en nouvelles acquisitions pour la galerie, dans nos domaines de prédilection, à savoir l'art indien et la sculpture du monde indianisé. Depuis plus de dix ans que nous nous sommes spécialisés dans ces domaines, nous avons eu l'occasion de rencontrer nombre de collectionneurs à travers le monde et de devenir l'une des galeries de référence dans ce domaine.

Nous présentons, dans ce catalogue, une sélection de nos récentes acquisitions, qui proviennent de prestigieuses collections constituées depuis plusieurs décennies. Nous connaissons depuis de très nombreuses années ces collectionneurs, passionnés par ces domaines spécifiques de l'art asiatique. Une belle relation de confiance s'est installée et nous avons été enchantés de pouvoir acquérir certaines de leurs œuvres.

Permettez-moi de mentionner tout d'abord la collection de Michael Phillips. Michael est d'abord connu comme producteur de cinéma à Los Angeles. Il a produit notamment des films célèbres et non des moindres comme *L'Arnaque* de George Roy Hill, qui lui a valu l'oscar du meilleur film en 1974, *Taxi Driver* de Martin Scorsese et *Rencontres du troisième type* de Steven Spielberg. Sa passion pour l'art asiatique constitue son univers intime. Cette passion lui vint précocement. En effet, collectionneur de père en fils, Michael Phillips a reçu de son père un goût certain et une approche très sensible de cet Art. Il commença à collectionner dès les années 70, principalement des œuvres en pierre et bronze d'Inde et d'Asie du Sud-Est. Plutôt que d'amasser des objets par seul désir de possession, il s'intéresse en profondeur à l'histoire et à la spiritualité de l'art Bouddhique.

Michael Phillips est aussi un donateur prolifique. Il fit don de plus de cent pièces au LACMA Museum de Los Angeles et au Kimbell Art Museum de Fort Worth, Texas.

La galerie a eu l'extraordinaire chance d'avoir pu acquérir quelques pièces maîtresses de cette prestigieuse collection, venant à la fois de Michael Phillips et de son père Larry. Ainsi cette tête de Bodhisattva en page 18 fait partie des douze pièces de sa collection que nous présenterons prochainement.

Nous sommes également très heureux de présenter plusieurs sculptures qui viennent de la collection de Carlos Cruañas. Pendant 35 ans, Carlos a d'abord été un antiquaire très apprécié et à l'œil reconnu, vivant à Barcelone mais exposant également à travers le monde. Il est aujourd'hui un collectionneur toujours passionné par l'art indien et l'art himalayen. Nous présentons en particulier une rarissime Apsarāḥ dont le style et l'iconographie correspondent aux œuvres des temples de Khajurāho. Nous sommes d'autant plus heureux de présenter cette magnifique sculpture que nous venons de publier cet ouvrage « *Khajuraho, Apogée Sensuel de l'Art Indien. Temples et Sculptures* ».

Un autre ensemble d'œuvres que nous présentons provient d'une collection constituée sur une quarantaine d'années par un collectionneur de Londres. Cette collection est avant tout concentrée sur ce que nous appelons l'art indien et le mode indianisé. Ce sont plusieurs statues du Gandhāra, une fantastique et rarissime tête en grès rouge de Yaksī de la période Kuṣāṇ ou du tout début Gupta ou encore, parmi d'autres, deux bronzes du Śrī Laṅkā, le premier du Xe siècle dont le style se rattache clairement à l'art indien d'Amaravati, tout en ayant développé une identité propre.

Nous avons eu un plaisir réel à sélectionner toutes ces pièces, à les décrire pour ce catalogue. Nos experts scientifiques sont également intervenus et ont examiné chacune de ces pièces pour s'assurer de leurs conditions de conservation et de leur intégrité, comme nous le faisons toujours.

Nous espérons vraiment que vous aurez le même plaisir à découvrir ces œuvres d'abord à travers ce catalogue et ensuite lors de nos différentes expositions.

Foreword

For the gallery, this year was particularly rich in new acquisitions within one of our fields of specialization: Indian and India-influenced art and sculpture. For more than ten years we have focused on this field, which has offered us the opportunity to meet many collectors from around the globe, gradually becoming one of the reference galleries in this area.

In this catalogue, we present a selection of our recent acquisitions from prestigious collections built up over decades. We have known these collectors for many years, passionate about these specific areas of Asian art. A good relationship of trust was established and we have been proud to acquire some of their works.

First among them, let me mention Michael Phillips. Michael is a well-known film producer in Los Angeles. He has produced some very famous films, such as George Roy Hill's "The Sting", which won the Oscar for Best Film in 1974, as well as "Taxi Driver" by Martin Scorsese and "Close Encounters of the Third Kind" by Steven Spielberg. But Michael Phillips also has a passion for Asian art. And it is a passion that arose early in his life. It could be said that he inherited it from his father, who had excellent taste for this realm of art, and a sensible approach to it. Michael started his collection in the Seventies, which consists mainly of stone and bronze works from India and Southeast Asia. Rather than merely trying to acquire more and more objects, Phillips concentrated on an in-depth study of the history and spirituality of Buddhist art.

Michael Phillips is also a generous donor who has gifted over hundred art pieces to the LACMA in Los Angeles and to the Kimbell Art Museum in Fort Worth, Texas.

The gallery is extremely lucky to have acquired a few key pieces from the prestigious collection of both Michael and his father Larry Phillips. For instance, the Bodhisattva head on page 18, one of twelve works from his collection that we will be presenting in the near future.

We are also very proud to present several sculptures from the collection of Carlos Cruañas. For 35 years, Carlos was a highly respected antiques dealer with a perspicacious eye, and although he is based in Barcelona he exhibits around the globe. Today, as a collector, he remains every bit as passionate about Indian and Himalayan art. We are presenting an extremely rare Apsarā whose style and iconography correspond to the works in the temples of Khajurāho. Which is why we are equally proud to present this magnificent sculpture as in our publication "Khajuraho, Indian Temples and Sensuous Sculptures".

Another body of works we are presenting comes from a collection built up over forty years by a collector from London, and which focuses on what we call Indian and India-influenced art. It includes several statues of Gandhāra and an exceptional - and exceptionally rare - red limestone head of Yaksī from the Kusān era or the very early Gupta period. Among other works are two bronzes from Śrī Laṅkā, one from the 10th century in a style clearly rooted in the Indian art of Amaravati but which nonetheless has its own distinct character.

We took great pleasure in selecting all these pieces and describing them for you in this catalogue. Our scientific experts also helped by examining each of them to certify their conservation and integrity, something we always do.

We sincerely hope you will enjoy discovering these works, first in this catalogue and perhaps later by a visit to one of our various shows.

Le bodhisattva Maitreya

Schiste

Province ancienne du Gandhāra (Pakistan)

IIe-IIIe siècle

Hauteur: 73 cm ou 28 ¾ in

L'iconographie gandharienne accorde une grande place aux "bodhisattva", êtres spirituels "promis à l'Eveil", état spécifique des Buddha historiques avant leur "Illumination". Ces personnages, multipliés à l'excès, seront l'une des grandes spécificités du bouddhisme du Grand Véhicule (Mahāyāna). Les dix stades de leur évolution constituent un modèle pour les dévots auxquels ils pourront accorder leur aide dans les aléas de leur vie quotidienne. Les plus anciens textes mahāyāniques ayant été rédigés au Ier siècle environ, les spécialistes auront tendance à rattacher les nombreuses représentations de ces personnages dans l'art gandharrien à ce courant nouveau. Aujourd'hui, cette hypothèse est contestée car il apparaît que les communautés du bouddhisme ancien (Theravāda) étaient les plus nombreuses au Gandhāra et dans les régions avoisinantes jusqu'à l'arrivée de l'Islam.



Dans l'art du Gandhāra, l'iconographie des bodhisattva, en partie "dévêtus" à l'indienne et parés de somptueux bijoux tels des princes, reste embryonnaire. Seul Maitreya peut être identifié par l'aiguière (*kunḍikā*) d'eau lustrale qu'il tient dans la main gauche dont l'anse est ici fleurie. La main droite peut habituellement esquisser le geste d'absence de crainte ou celui d'enseignement en fonction des textes (Mallmann, 1975). Sur la pièce qui retient notre attention, le membre droit manque mais on distingue clairement la mortaise permettant sa fixation à la hauteur du coude. Le chignon des ascètes, habituel à ce bodhisattva, est relevé et terminé par un nœud horizontal selon un poncif d'origine occidental repris des représentations d'Apollon et de certaines Vénus. Les larges collections des musées du nord du Pakistan présentent les styles les plus variés tant les ateliers étaient nombreux. Sur certaines des plus belles créations des IIe et IIIe siècle, on retrouve les mêmes traits du visage, d'une grande finesse et presque enfantins.

Les joyaux sont caractéristiques de l'art gandharrien : lourds pendants d'oreille, large collier plat articulé, second collier fermé par un pectoral en forme de petits personnages, chainettes secondaires scandées d'éléments orfèvrés rectangulaires et enfin cordon brâhmanique en travers du torse portant plusieurs petits reliquaires. Les brassards

pourvus d'une large plaque à décor floral participent de ces ornements habituels. Une longue écharpe est enroulée deux fois autour du bras et de l'épaule gauches, passant à l'arrière de la déité pour reposer à l'avant sur les deux bras. On notera la vigueur du traitement des plis du drapé, fortement creusés à la hauteur de la taille. L'ensemble des vêtements et des étoffes retombe en pointes à la hauteur des chevilles. Cette caractéristique se perpétuera sur les plus anciens bronzes bouddhiques exécutés en Chine. Le personnage est de plus pourvu de riches sandales ouvragées. Nombre de ces détails se retrouvent sur un beau Maitreya debout de l'ancienne collection de Marteau, autrefois à Bruxelles (Bussagli, 1996, fig. p. 100). Le socle parallélépipédique porte à l'avant une scène d'adoration. Deux donateurs rendent hommage à un Buddha en méditation, sans doute Śākyamuni. De larges fleurs géométrisées parent les faces latérales.

Provenance: Collection privée, France, depuis les années 70.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125950.

Bibliographie:

Bussagli, Mario, *L'Art du Gandhāra*. Turin : Unione Tipografico-editrice Torinese, 1984 (rééd. Paris : La Pochothèque, 1984).

Mallmann, Marie-Thérèse, *Introduction à l'iconographie du Tāntrisme bouddhique*. Paris : P.U.F., 1975.





Bodhisattva Maitreya

Schist

Ancient province of Gandhāra (Pakistan)

2nd - 3rd century

Height: 73 cm or 28 ¾ in

A major role in Gandharan iconography is played by bodhisattva, spiritual beings “promised to an Awakening”, a specific state of historical Buddha before their “Enlightenment”. These characters, of which there are many, have become one of the major specificities of the Buddhism of the Great Vehicle (*Mahāyāna*). The ten stages of their evolution are a model for worshippers whom they may help in the tribulations of daily life. The oldest *Mahāyāna* texts were written around the first century, and experts tend to link the many depictions of these characters in Gandharan art to this then-new movement. Today, this hypothesis is contested because it appears that the communities of ancient Buddhism (*Theravāda*) were more numerous in Gandhāra and in the surrounding regions until Islam arrived.

In Gandharan art, the iconography of bodhisattva, partially unclothed in Indian-style and wearing sumptuous jewels like princes, remains embryonic. Only Maitreya can be identified by the lustral water vessel (*kunḍikā*) he holds in his left hand and whose handle is decorated with flowers. With the left hand, the person is usually making the “no fear” gesture or the “teaching” gesture, depending on the text (Mallmann, 1975). On this piece, the right hand is missing but we can clearly see the mortice where it was attached at the elbow. The ascetic’s bun, which is usually found on bodhisattvas, is pulled up and tied with a horizontal knot, a feature of Western inspiration taken from depictions of Apollo and some of Venus. The large collections in northern Pakistan museums present a wide range of styles, as there were many trends. On some of the most beautiful creations of the 2nd and 3rd centuries, we find the same facial features, infinitely fine and almost childlike.



The jewelry is characteristic of Gandharan art: heavy earrings; a wide, flat, articulated necklace; a second necklace with a pectoral shaped like small characters; secondary chains with rectangular goldworked elements; and finally, the Brahman thread across the torso and bearing several small reliquaries. The armbands, with a wide floral decor, are part of the usual ornamentation. A long scarf is wound twice around the left arm and shoulder, passing behind the deity and draped in front over both arms. The folds of the fabric are depicted clearly, and sharply etched at the waist. All the clothing and fabric fall in points around the ankles. This characteristic appears on the most ancient Buddha bronzes from China. Moreover, the person is wearing rich-looking sandals. Many of these details are found on a beautiful standing Maitreya from the old Marteau collection which once was in Brussels (Bussagli, 1996, Fig. P. 100). The base is a parallelepiped with an adoration scene on the front. Two donors pay homage to a Buddha in meditation, most probably Śākyamuni. Large geometric flowers decorate the sides.

Provenance: Private collection, France, since the 1970s.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125950.

Bibliography:

Bussagli, Mario, L’Art du Gandhāra. Turin : Unione Tipografico-editrice Torinese, 1984 (rééd. Paris : La Pochothèque, 1984).

Mallmann, Marie-Thérèse, Introduction à l’iconographie du Tāntrisme bouddhique. Paris : P.U.F., 1975.

Relief gandhârien

Schiste

Province ancienne du Gandhâra (Pakistan)

IIe - IIIe siècle

Hauteur: 73 cm ou 28 ¾ in

Une assemblée entoure et révère un personnage nimbé, paré, au chignon élaboré, assis sur un siège flanqué de deux lions. Le pot à eau tenu dans la main droite permet de l'identifier comme le bodhisattva Maitreya, trônant dans le ciel des dieux Tuṣita, attendant la prochaine période cosmique dont il deviendra le Buddha historique (manuśi buddha dans le Mahāyāna). La main gauche levée devait accomplir le geste d'absence de crainte (abhaya mudrā) comme sur deux reliefs du British Museum (Zwalf, 1996. Inv. OA 1920.6-8.1 et OA 1904.10-7.1, vol. 2, p. 78, n° 125 et 126). Les dieux brahmaïques l'entourent. Beaucoup lui rendent hommage, les mains jointes en anjali mudrā, d'autres le désignent à la vénération. L'un d'entre eux, immédiatement à la gauche du bodhisattva, fait une pichenette d'approbation au discours de la déité. Dans le registre supérieur, d'autres dieux sont répartis sur des balcons protégés par des auvents.

De la large zone d'expansion de l'art du Gandhâra couvant à des degrés divers le nord de l'actuel Pakistan, l'Afghanistan, les républiques islamiques d'Asie centrale, le Kašmîr et les confins du Xinjiang et de l'Himâlaya occidental, possède nombre de styles régionaux encore mal connus. Sans préjuger de sa provenance effective, ce relief participe de la production la plus accomplie. Les influences diverses se mêlent avec harmonie. Les balcons sont caractéristiques de cette fusion des motifs. Des piliers aux chapiteaux composites de tradition occidentale gréco-romaine supportent des toitures de feuillages de type indien, comportant à mi-hauteur un niveau d'ouvertures permettant une ventilation régulière. Ce type d'architecture vernaculaire se rencontre assez fréquemment sur les bas-reliefs gandhârien. Citons ainsi plusieurs exemplaires : au Swât Museum de Saidu Sharif (inv. GT-50. Cambon, 2010, p. 88, n° 18), au Lahore Museum (inv. G-104. Id., p. 116, n° 45, et également Bussagli, 1984, p. 241) et au British Museum (inv. OA 1963.5-22.2. Zwalf, 1996, vol. 2, p. 69, n° 110).



bien visibles aux extrémités du registre central, connaîtront un grand succès tout au long de la Route de la Soie et se retrouveront dans les cavernes bouddhiques excavées de la Chine du premier millénaire. Les parties les plus creusées du relief ont partiellement conservées l'engobe blanc qui originellement constituait la couche préparatoire d'une riche polychromie aujourd'hui disparue. Ses multiples couleurs devaient considérablement changer l'aspect de l'œuvre.

Provenance: Collection privée, USA, acquis chez Spink & Sons Ltd, Londres, 29 Mai 1985.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125946.

Bibliographie:

Bussagli, Mario, *L'Art du Gandhâra*. Paris, Librairie Générale française, 1996.

Cambon, Pierre (dir.), *Pakistan, Terre de rencontre. Ier - VIe siècle*. Paris : R.M.N.-Musée Guimet, 2010.

Zwalf, W., *A Catalogue of the Gandhâra Sculpture in the British Museum*. Londres : Trustees of the British Museum, 1996.





Gandharan relief

Schist

Gandhāra (North Pakistan)

2nd - 3rd century

Height: 27 cm or 10 ¾ in

A group surrounds and worships a person with an aura, jewelry and an elaborate bun, seated on a throne with a lion on either side. The water vessel held in his right hand makes it possible to identify him as bodhisattva Maitreya, enthroned in Tusita heaven, awaiting the next cosmic cycle when he will become the historic Buddha (manuśi buddha in the Mahāyāna). The raised left hand must have been making the "no fear" gesture (*abhaya mudrā*), as it does on two reliefs in the British Museum (Zwalf, 1996, Inv. OA 1920, 10-7, 1, Vol. 2, p. 78, n° 125 and 126). The Brahmanic gods surround him. Many are paying homage, their hands joined in *añjali mudrā*; others designate him for veneration. One of them, immediately to the left of the bodhisattva, is making a gesture of approval of the deity's words. In the upper register, other gods are distributed over balconies protected by canopies.

There are numerous regional styles, some not yet well understood, within the vast zone where Gandharan art expanded to varying degrees: the north of today's Pakistan, Afghanistan, the Islamic republics of Central Asia, Kaśmīr and the confines of Xinjiang and the western Himālaya. Without pinpointing the provenance of this relief, we can say that it comes from a region where production was at its most highly perfected. Various influences blend harmoniously. The balconies are characteristic of this fusion of motifs. Pillars with composite capitals of Western Greco-Roman tradition support a leafy Indian-style roof, with a row of openings half-way up for regular ventilation. This type of vernacular architecture is found frequently on Gandharan bas-reliefs. We can cite several examples: at the Swāt Museum of Saidū Sharif (inv. GT-50. Cambon, 2010, p. 88, n° 18), the Lahore Museum (inv. G-104. Id., p. 116, n° 45, and also Bussagli, 1984, p. 241) and the British Museum (inv. OA 1963.5-22.2. Zwalf, 1996, vol. 2, p. 69, n° 110).



Two of the three balustrades are the type found in ancient Indian art. The one with the crossbars is of Western design. The same holds true for the rest of the relief: turbans and rich jewelry from the Subcontinent side by side with beautiful draperies sometimes treated with a certain graphic style similar to that of Parthian sculptures. The wicker seats of Indian origin, visible at the ends of the central register, became very popular all along the Silk Road and can be found in the Buddhist caves of China carved in the first millennium. The most hollowed-out parts of the relief still have the white engobe that originally was the primer coat for a rich polychromy that has since disappeared. Its multiple colors must have changed the aspect of the work considerably.

Provenance: Private collection, USA, acquired from Spink & Sons Ltd, London, 29 May 1985.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125946.

Bibliography:

Bussagli, Mario, L'Art du Gandhāra. Paris , Librairie Générale française, 1996.

Cambon, Pierre (dir.), Pakistan, Terre de rencontre. Ier- VIe siècle. Paris : R.M.N.-Musée Guimet, 2010.

Zwalf, W., A Catalogue of the Gandhāra Sculpture in the British Museum. London: Trustees of the British Museum, 1996.

Tête de Bodhisattva

Stuc polychrome

Ancienne province du Gandhāra (Nord du Pakistan)

IIIe - IVe siècle

Hauteur: 33 cm ou 20 ½ in

Au Gandhāra et dans les vastes régions qui subissent son influence, alors que les cours de clôture des monastères ne reçoivent qu'une ornementation des plus sobres, les cours extérieures, accessibles aux dévots, portent témoignage de leur infatigable zèle religieux. Les murs sont scandés de niches aux thèmes volontairement répétitifs afin de conférer au monument ordonnance et harmonie. Les matériaux les plus variés étaient employés en fonction des ressources locales et souvent concurremment : schiste bleu-gris, calcaire blanc, stuc comme ici et même terre séchée. Un fin engobe couvrait le tout, dissimulant toute disparité et portant une riche polychromie. L'antique aspect devait fortement différer de leur moderne apparence. Certaines pièces cependant portent témoignage jusqu'à un certain point des couleurs originales.

Attesté au Gandhāra même comme en témoigne le site de Taxila, le stuc fut employé avec brio de l'autre côté de la passe de Khyber dans la région de Jalālābad dans le sud de l'Afghanistan. Les statues étaient exécutées aux moules, les formes obtenues repris à la spatule. Souvent les têtes en stuc plus fin étaient cuites à part et collées aux corps à la barbotine. Cette tête, emblématique de l'art gandharén, est coiffée d'un arrangement complexe de tresses mêlées de perles s'ordonnant autour d'une bouffette centrale tuyautée. Cette particularité, largement répandue dans la représentation des bodhisattva, est bien distincte de deux autres types : simple chignon ou chignon dont les tresses sont nouées au sommet du crâne. La stūpa à l'avant du turban indique que c'est Maitreya, le bodhisattva qui deviendra le Buddha du prochain cycle cosmique, ou kalpa. Certaines traces de pigments restent dans ses yeux aux paupières lourdes.

Bodhisattva head

Polychrome stucco

Ancient province of Gandhāra (northern Pakistan)

3rd - 4th century

Height: 33 cm or 20 ½ in

In Gandhāra and throughout the vast regions it influenced, while the courtyards enclosing monasteries were soberly decorated, the external courtyards, those accessible to the faithful, bear witness to their untiring religious zeal. The walls are accentuated with niches with themes that are intentionally repetitive to create order and harmony throughout the monument. A wide range of materials were used, depending on local resources, and often concurrently: grey-blue schist, white limestone, stucco (as is the case here) and even adobe. A fine engobe covers it all, hiding any disparities and lending it a rich polychromy. Its ancient aspect must have been very different from its modern appearance. However, the original colors can be seen somewhat on certain parts.

Used in Gandhāra, as at the Taxila site, stucco was also used masterfully on the other side of the Khyber Pass in the Jalālābad region of southern Afghanistan. Statues were cast in molds and the resulting forms were then finished with a spatula. Often the finest stucco heads were fired separately and attached to the bodies with slurry. Emblematic of Gandharan art, the hair are dressed by a complex arrangement of locks with pearls arranged around a central fluted tuft. This particularity, widespread in depictions of bodhisattvas, is very different from two other types: a simple bun or pulled back into a bun at the top of the head. The stūpa at the front of the turban indicates that this is Maitreya, the bodhisattva who will become the Buddha of the next cosmic time cycle, or kalpa. Some traces of pigment remain in the heavily-lidded eyes.

Provenance:

Collection Michael Phillips, Los Angeles.

Michael Phillips collection, Los Angeles.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125981.

Publication: Stephen Little, *Images of Buddha from the Michael Phillips Collection*, Arts of Asia, janvier- février 2013, p. 106, fig.6.

Bibliographie:

Haskell, Francis – Penny, Nicholas, *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900*. Paris : Hachette, 1988.



Tête de Yakṣī

Grès

Inde, Uttar Pradesh

IVe - Ve siècle, époque Gupta (vers 320 - vers 550)

Hauteur: 44 cm ou 17 ¾ in

En Inde, l'émergence des grandes religions ne peut occulter les cultes villageois, particulièrement vivaces aux époques anciennes. Ainsi de nombreuses statues isolées dans les campagnes attestent de l'antique culte agreste des yakṣa et de leurs compagnes, les yakṣī ou yakṣinī.

Si les yakṣa, sorte de sylvains hantant les campagnes et les bois, garants de la fécondité de la nature, sont représentés, dès le IIe siècle av. J.-C., courtauds et bedonnants, les déesses obéissent déjà au canon de la beauté féminine qui sera celui de l'art classique du sous-continent, caractérisé par une poitrine développée, une taille étranglée et des hanches très larges. Ces divinités secondaires seront assimilées à un rang mineur tant par le jaïnisme que par le bouddhisme et l'hindouisme. Les yakṣa joueront un grand rôle dans le bouddhisme comme compagnons du dieu des richesses Kuvera. Les Yakṣī quant à elles vont être peu à peu délaissées au profit d'autres déesses secondaires, en particuliers les Mères, créatures redoutables liées au dieu Śiva et à son fils Ganeśa.



L'œuvre est taillée dans un beau grès rouge clair, au grain très fin, provenant entre autres des carrières de Sikri aux environs de Mathurā, ancienne capitale des Kuṣāṇa (Ier- IIIe siècle) et toujours grand centre administratif et commercial. Sa facture, caractéristique du début de l'époque Gupta, reste influencée par l'esthétique Kuṣāṇa. Les yeux restent globuleux, la bouche, petite mais charnue à l'excès. Les lourds anneaux d'oreille sont un autre trait archaïque. Le traitement des boucles du front par petites mèches relevées, le bandeau orfèvré à la base du chignon, et ce dernier, particulièrement volumineux, participent de modes nouvelles. La rotundité du visage n'est pas sans rappeler celle de la face d'une Durgā Mahiṣasuramardini, sur la façade de la grotte n° 6 d'Udayagiri, au Madhya Pradesh datée 401.

Il est probable que cette œuvre appartenait à un torse, longtemps conservé dans la collection Robert Shrimpf, et passé deux fois en vente (Drouot, Paris, études Fraysse et Associés, 26 septembre 2007, lot n° 44 et Sotheby's, New York, 19 septembre 2008, lot n° 270).

Provenance: Collection privée, Royaume-Uni, depuis les années 70.

Collection privée, Royaume-Uni, acquise chez Spink and son Londres, le 13 janvier 1999.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125937.

Bibliographie:

Huntington, Susan, *The Art of Ancient India*. New York – Tokyo : Weatherhill, 1985, p. 190, fig. 10-6.





Head of Yakṣī

Sandstone

India, Uttar Pradesh

4th - 5th century, Gupta Era (circa 320 - 550)

Height: 44 cm or 17 ¾ in

In India, the emergence of the major religions may have overshadowed the village faiths, which were especially strong in ancient times. Many statues in the countryside bear witness to the ancient rustic faith of the yakṣa and their consorts, the yakṣī or yakṣinī.

While the yakṣa - a sort of elf that roamed the woods and fields and guaranteed the fertility of nature - are represented as of the 2nd century B.C.E. as being short and round-bellied, the goddesses met the canons of feminine beauty of classic Subcontinental art: full breasts, a tiny waist and broad hips. These secondary deities were assigned a minor rank in Jainism, Buddhism and Hinduism. The yakṣa played a major role in Buddhism, as companions of Kuvera, the god of wealth. The yakṣī gradually became less popular, replaced by other secondary goddesses, especially the Mothers, fierce creatures linked to the god Śiva and his son Ganeśa.



This work is carved in a lovely light red, fine-grained sandstone which could have come from the quarries of Sikri near Mathurā, the ancient capital of the Kuṣāṇa empire (1st - 3rd centuries), which is still a major administrative and commercial center. Its appearance, characteristic of the early Gupta period, remains influenced by Kuṣāṇa aesthetics. The eyes are still protruding, the mouth small but with excessively thick lips. The heavy earrings are yet another ancient trait. The hair with small curls uplifted on the forehead, the gold band at the base of the bun, and the bun itself, which is very large, are all new fashion features. The roundness of the face is similar to that of the face of a Durgā Mahiṣasurāmardini on the facade of Cave n° 6 in Udayagiri in Madhya Pradesh dating from the year 401.

It is probable that the piece once belonged to a torso, which was conserved in the Robert Shrimpf collection for many years and was sold twice (Drouot, Paris, études Fraysse et Associés, 26 September 2007, Lot n° 44 and Sotheby's, New York, 19 September 2008, Lot n° 270).

Provenance: Private collection, UK, since the 1970's.

Private collection, UK, acquired at Spink and son London, 13 January 1999.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125937.

Bibliography:

Huntington, Susan, The Art of Ancient India. New York – Tokyo : Weatherhill, 1985, p. 190, fig. 10-6.

Durgā Mahiṣāsuramardinī

Terre cuite

Inde, Uttar Pradesh

Ve - VIe siècle, époque Gupta (vers 320 - vers 550)

Hauteur: 85 cm ou 30 ½ in

Mahiṣāsura est l'enfant né de l'union de Rambha, le roi des Asura, et d'une bufflonne (mahīṣā signifie buffle). Etant un Asura, Mahiṣāsura guerroyait les Devā, Devā et Asura étant constamment en conflit. Pour se rendre invincible, Mahiṣāsura fit des austérités (tapas) à Brahma, lui propitiant de lui conférer l'immortalité. Brahma refusa, mais il lui donna une aubaine de sorte que sa mort ne se produirait que de mains féminines. Mahiṣāsura s'imagina donc immortel, croyant impossible qu'une femme puisse tuer une personne de sa force. Encouragé par cela, il commença une guerre contre les Deva dirigés par Indra, qui furent vaincus. Les Deva demandèrent donc de l'aide à la trinité de Śiva, Brahma et Viṣṇu qui combinèrent leur énergie divine et créèrent la déesse Durgā, qui mena bataille contre Mahiṣāsura et le tua, accomplissant ainsi la prophétie.



Durgā, déesse multivalente vénérée par toutes les classes sociales, est la divinité protectrice des villages aussi bien que de la forêt et est la déesse prééminente des castes guerrières et des rois. Les premières représentations de Durgā Mahiṣāsuramardinī- Durgā tueuse du démon Mahiṣāsura- datent du début de la période Kushan. Provenant d'une petite zone dans le nord de l'Inde, sa popularité augmenta grandement sous les Gupta en raison du mécénat royal.

Cette extraordinaire Durgā est représentée avec énormément de puissance : debout, avec son pied gauche, elle pousse la nuque du démon vers le bas, tandis que ses mains inférieures maintiennent avec poigne la queue et le museau. Férolement, elle pousse son trident (trisūla) sur le côté du buffle, tandis que la monture de Durgā, le lion, plante ses crocs dans la gorge du buffle. La main supérieure droite maintient l'épée (maintenant perdue, la pointe de l'épée est encore visible dans le halo de Durgā), la main supérieure gauche un bouclier magnifiquement détaillé. La main gauche médiane tenait probablement une cloche rituelle (ghaṇṭā) dont seuls reste la poignée et le pommeau en forme de trisūla. Son visage exprime vaillance et détermination. Sa coiffure élaborée est décorée d'un grand ornement à gemme et ses oreilles avec d'énormes écarteurs d'oreille, parure d'oreille classique sous les Gupta.

Alors que de nombreuses autres images en terre cuite, beaucoup plus petites, confirment la popularité du culte de Durgā en Inde orientale pendant la période Gupta, cette extraordinaire sculpture bien préservée est à notre connaissance sans parallèle. Elle devait occuper une position importante dans un temple Gupta du Ve ou VIe siècle.

Provenance: Collection privée, Hong Kong, depuis 1988.

Collection privée, Hong Kong et Bruxelles, depuis 2014.

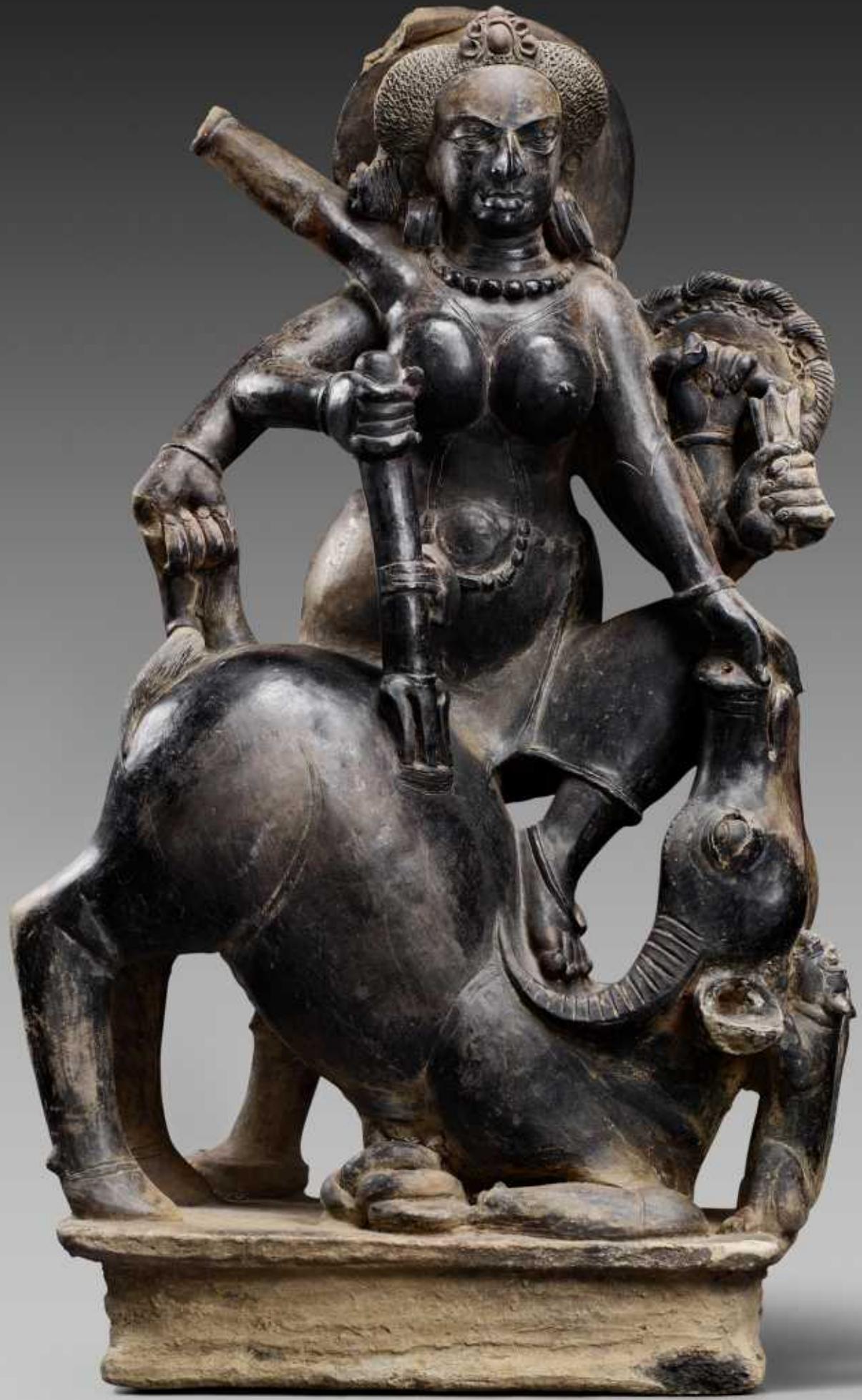
Art Loss Register Certificate, ref. S00126049.

TL Certificate Oxford Authentication, ref N115m49.

Bibliographie:

Poster, Amy G., *From Indian Earth, 4000 Years of Terracotta Art*. The Brooklyn Museum, 1986.

Cornelia Mallebrein, *Tribal and Local Deities: Assimilations and Transformations*, in: Vidhya Dehejia (ed.), *Devi, The Great Goddess: Female Divinity in South Asian Art*. Washington, D.C., Arthur M. Sackler Gallery, 1999, p. 137.





Durgā Mahiṣāsuramardini

Terracotta

India, Uttar Pradesh

5th - 6th century, Gupta Era (circa 320 - 550)

Height: 85 cm or 30 ½ in

Mahiṣāsura is the child born from the union of Rambha, the king of the Asura, and a female buffalo (mahiṣā literally means buffalo). As an Asura, Mahiṣāsura fought the Devá, as the Devá and Asura were perpetually in conflict. To make himself invincible, Mahiṣāsura performed austerities (tapas) to Brahma, propitiating Brahma to confer upon him immortality. Brahma refused, but instead he gave him a boon such that his death would happen only at the hands of a woman. Mahiṣāsura imagined that this was the equivalent of immortality since he believed it was impossible for a woman to slay a person of his strength. Emboldened by this belief, he started a war against the Devá led by Indra, who were defeated. The Devá seek help to the trinity of Śiva, Brahma and Viṣṇu who combined their divine energies and created the Goddess Durgā, who led a battle against Mahiṣāsura and killed him, thus fulfilling the prophecy.

Durgā, a multivalent goddess revered by all social classes, is the protective deity of villages and forest, and she is the preeminent goddess of the warrior castes and kings. The earliest depictions of Durgā Mahiṣāsuramardini - Durgā as the slayer of the demon Mahiṣāsura - date to the early Kushan period. While



This extraordinary Durgā is described in an enormously powerful manner: standing upright, with her left foot she pushes the neck of the buffalo demon down, while her lower hands hold with a tight grip the tail and the snout. Forcefully she rams her trident (triśūla) into the side of the buffalo, while Durgā's mount, the lion, sinks his fangs into the buffalo's throat. The upper right hand holds the sword (now lost; the tip of the sword still visible in Durgā's halo), the upper left a beautifully detailed shield. The middle left hand probably held a ritual bell (ghaṇṭā) of which only handle and triśūla-shaped pommel survive. The expression on Durgā's face is fearless and determined. Her elaborate hairdo is decorated with a large gem-inlaid ornament and her ears with enormous ear spools – a classic Gupta ear decoration.

While numerous much smaller images in terracotta confirm the popularity of the Durgā cult in Eastern India during the Gupta period, this extraordinary large and well-preserved sculpture is to our knowledge without parallels. It must have held an important position in one of the Gupta temples of the 5th or 6th century.

Provenance: Private collection, Hong Kong, since 1988.

Private Collection, Hong Kong and Brussels, since 2014.

Art Loss Register Certificate, ref. S00126049.

TL Certificate Oxford Authentication, ref N115m49.

Bibliography:

Poster, Amy G., From Indian Earth, 4000 Years of Terracotta Art. The Brooklyn Museum, 1986.

Cornelia Mallebrein, Tribal and Local Deities: Assimilations and Transformations, in: Vidhya Dehejia (ed.), Devi, The Great Goddess: Female Divinity in South Asian Art. Washington D.C., Arthur M. Sackler Gallery, 1999, p. 137.

Le Tirthāṅkara R̥śabhanātha

Bronze

Inde du Nord-Est

Circa V^e siècle

Hauteur: 22 cm ou 8 ¾ in

Dans le Jaïnisme, vingt-quatre êtres exceptionnels, ayant atteint l'état d'« omniscient », s'incarnent dans le monde phénoménal. Ils sont dénommés "Jina" ou "Tirthāṅkara". R̥śabhanātha fut le premier jina à naître dans l'actuelle période cosmique. Il est ici représenté dans une nudité intégrale, assis en position du lotus (padmāsana), les jambes étroitement croisées. Plongé dans une profonde méditation, il garde les mains dans le giron. Des mèches issues de la chevelure retombent sur les épaules et permettent aisément de l'identifier. Le siège est constitué d'un large lotus épanoui monté sur un socle mouluré. Le dossier ajouré comporte des éléments végétaux, peut être une allusion au banyan (nyagrodha), arbre associé à ce jina.



Le socle, au tore fortement marqué et aux pieds moulurés dans les angles, est caractéristique des bronzes de l'Inde du Nord-Est sous les dynasties Pāla et Sena (VIIIe- XIe siècle). Il en est de même du trône, aux traverses fortement en saillie terminées par des ornements en forme de fruits stylisés.

L'œuvre peut être rapprochée de trois statuettes de R̥śabhanātha conservées dans la collection Siddharth Bhansali (Granoff, 2009, p. 186-189, p. 192-193, n° S 14, S 15 et S 17) datées entre le Ve et le IXe siècle.

Provenance: Collection privée, Royaume-Uni.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125938.

Exposition: *Steps to Liberation, 2500 years of Jain art and religion*. Etnografisch Museum, Anvers, 26 mai au 15 octobre 2000.

Publication: Halphen,J. van, *Steps to Liberation, 2500 years of Jain Art and Religion*. Anvers : Etnografisch Museum, 2000, p. 149.

Bibliographie:

Granoff, Phyllis, *Victorious Ones. Jain Images of Perfection*. New York : Rubin Museum – Ahmedabad : Mapin Publishing, 2009.





The Tirthāṅkara R̥śabhanātha

Bronze

Northeast India

Circa 6th century

Height: 22 cm ou 8 ¾ in

In Jainism, there are twenty-four exceptional beings who have achieved the state of omniscience incarnate in the phenomenal world. They are called "Jina" or "Tirthāṅkara". R̥śabhanātha was the first jina born in the present cosmic period. Here he is depicted entirely nude, seated in the lotus position (*padmāsana*), his legs crossed close to his torso. Lost in deep meditation, his hands rest in his lap. A few curly strands of hair fall over his shoulders, which makes him easy to identify. His throne is a large lotus flower, fully opened and mounted on a sculpted base. The openwork back of his throne is made up of vegetal elements, which may be an allusion to the banyan (*nyagroda*), the tree associated with this jina.

With its helicoidal shape and sculpted legs at the corners, the base is characteristic of the bronzes of Northeast India in the Pāla and Sena dynasties (8th - 12th century). The same is true for the throne, with its projecting ties ending in stylized fruit-shaped ornaments.



This piece is similar to three small R̥śabhanātha statues in the Siddharth Bhansali collection (Granoff, 2009, pp. 186-189, pp. 192-193, n° S 14, S 15 and S 17) dated between the 5th and 9th centuries.

Provenance: Private collection, UK.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125938.

Exhibition: Steps to Liberation, 2500 years of Jain art and religion. Etnografisch Museum, Anvers, 26 May - 15 October 2000.

Publication: Halphen,J. van, Steps to Liberation, 2500 years of Jain Art and Religion. Anvers : Etnografisch Museum, 2000, p. 149.

Bibliography:

Granoff, Phyllis, Victorious Ones. Jain Images of Perfection. New York: Rubin Museum – Ahmedabad : Mapin Publishing, 2009.

Bodhisattva assis

Bronze

Kaśmīr

VIIIe - IXe siècle

Hauteur: 24 cm ou 20 ½ in

Du VI^e au XI^e siècle, le Kaśmīr, situé entre le nord-est du Pakistan, l'état indien d'Himachal Pradesh et les régions occidentales du Tibet, était un centre majeur de la culture et de l'art bouddhistes et hindous. Le Kaśmīr était internationalement connu comme un centre d'enseignement bouddhiste, et les arts du Kaśmīr ont eu une énorme influence sur le développement ultérieur de la sculpture bouddhiste dans l'Himalaya.

Cette figure assise tenant une épée et un bouclier illustre beaucoup des caractéristiques saillantes des premières sculptures cachemires. La figure ici présenté repose sur un trône avec une colonne sur un côté. Elle porte une couronne élaborée et décorée à l'avant d'un croissant de lune et est assise avec un de ses pieds pendu. Le corps puissant et bien défini de ce personnage est l'héritage des sculptures indiennes des Ve et VI^e siècle, tandis que le visage, la couronne et le type d'alliage de bronze sont caractéristiques du style cachemiri. Au premier regard, la figure semble représenter Manjuśrī, le bodhisattva de la sagesse, qui brandit souvent une épée dans la main droite et dans la main gauche tient un texte sacré (le Prajñāpāramitā sūtra, ou le sūtra sur la perfection de la sagesse, sous la forme d'un manuscrit en feuille de palme enroulé). Le livre est ici remplacé par un bouclier, tenu par une poignée dans la main gauche du bodhisattva. Ceci et le placement de l'épée qui repose sur la jambe droite du bodhisattva, ainsi que la présence du croissant de lune dans sa coiffure, rendent difficile l'identification du bodhisattva avec certitude. Il est clair en tous cas qu'à l'origine ce travail faisait partie d'un plus grand ensemble.

Sitting Bodhisattva

Bronze

Kaśmīr

8th - 9th century

Height: 24 cm or 20 ½ in

From the 6th to 12th centuries, Kaśmīr, situated between northeastern Pakistan, the Indian state of Himachal Pradesh and the western regions of Tibet, was a major centre of both Buddhist and Hindu culture and art. Kaśmīr was internationally famous as a centre of Buddhist teaching, and the arts of Kaśmīr had an enormous influence on the later development of Buddhist sculpture throughout the Himalayas.

This sitting figure holding a sword and a shield illustrates many of the salient characteristics of early Kashmiri sculptures. The figure sits on a throne with a column to one side, wears an elaborate crown with a crescent moon at the front and sits with one leg pendant. The figure's strong, well-defined body derives from Indian sculptures of the 5th and 6th centuries, while the face, crown and type of bronze alloy are all distinctly Kashmiri in style. On first examination, the figure appears to represent Manjuśrī, the bodhisattva of wisdom, who often brandishes a sword in the right hand and in the left hand holds a sacred text (the Prajñāpāramitā sūtra, or sūtra on the perfection of wisdom, in the form of a bound palm leaf manuscript). The book is here replaced by a shield, held by a handle in the bodhisattva's left hand. This and the placement of the sword, resting in the figure's right leg, along with presence of the crescent moon in the hairdress, makes it difficult to identify the figure with certainty. It is clear, regardless, that the work was originally part of a larger shrine.

Provenance:

Collection Michael Phillips, Los Angeles.

Michael Phillips collection, Los Angeles.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125982.

Publication: Stephen Little, *Images of Buddha from the Michael Phillips Collection*, Arts of Asia, janvier- février 2013, p. 111, fig.12.

Bibliographie:

Pal, Pratapaditya, *Bronzes of Kashmir*. Graz: Akademische Druck –u. Verlagsanstalt, 1975.

Pal, Pratapditya, *The Sensuous Immortals. A Selection of Sculptures from the Pan-Asian Collection*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1977.

Von Schroeder, Ulrich, *Indo-Tibetan Bronzes*. Hong Kong : Visual Dharma Publications, 1981.



Śiva Bhairava Bhikṣātana-mūrti

Grès

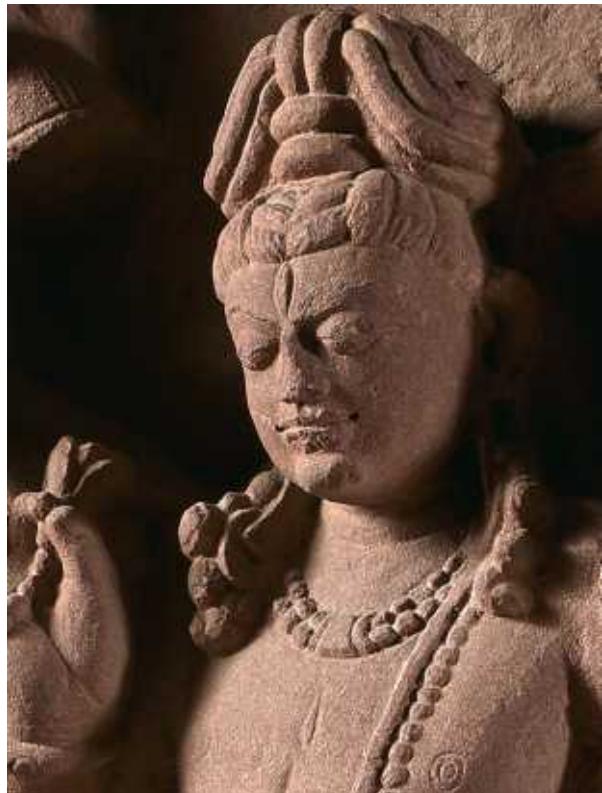
Inde du Nord, Uttar Pradesh

IXe - Xe siècle

Hauteur: 67 cm ou 26 ½ in

La stèle, taillée dans un grès rose aux grains fins, fréquemment rencontré dans la province de l'Uttar Pradesh, figure une représentation exceptionnelle du dieu Śiva sculptée en demi-ronde bosse se détachant d'un fond nu. Le schéma iconographique de cette stèle est rare. Il représente Śiva sous son aspect Bhairava Bhikṣātana-mūrti bien connu des textes, tel que du *Kūrma Purāṇa*, du *Liṅga Purāṇa*, du *Brahmānda Purāṇa* et du *Śiva Tattvacintāmaṇi* de Lakkhaṇa Dandeśa : le récit le « Jeu de Śiva mendiant dansant » (*Tāṇḍava- Bhikṣātana līlā*).

La sculpture illustre, ici, les deux aspects de Śiva, l'aspect Bhikṣātana, nu au corps harmonieux, élancé, au visage paisible et rayonnant, aux cheveux nattés en chignon (jaṭā), aspect séduisant attirant toutes les femmes croisées au cours de ses pérégrinations tel qu'il est exposé dans les textes et l'aspect Bhairava « terrible » paré d'ornements et muni de huit bras et mains tenant les attributs qui le caractérise. Son torse est orné du cordon des brahmanes (yajñopavīta).



Śiva est figuré debout, la jambe droite tendue et la gauche légèrement fléchie figurant le mouvement de la marche, les deux pieds foulant Apasmārapuruṣa, le démon incarnant l'ignorance, représenté à quatre pattes tenant un poignard dans la main droite. Les attributs tenus par les huit mains se conforment à l'iconographie traditionnelle de Bhairava. La main droite inférieure, fracturée, saisit le trident (triśūla) figuré dans la partie supérieure de la stèle, tandis que la seconde main droite inférieure saisit une flèche du carquois que soutient Nandikeśvara, serviteur de Śiva représenté avec une tête de taureau sur un corps humain. La première main droite supérieure, ouverte, levée au niveau de la poitrine tient un rosaire (akṣamālā), tandis que la seconde main droite supérieure saisit un petit tambour (ḍamaru). Quant aux mains gauches, la première main inférieure tient la coupe crânienne (kāpala) sous laquelle est représentée la tête d'un chien, dont le corps est fracturé, venant recueillir avec son museau les gouttes de sang s'échappant de la tête coupée de Brahmā. La seconde main gauche inférieure tient le bâton (danḍa) ou le khatvāṅga. La première main gauche supérieure saisit un serpent, alors que la seconde tient un arc.

Le grès rose de notre stèle et son style de sculpture aux formes souples, élancées et aux volumes harmonieux peuvent être attribués à un travail sculptural réalisé au Xe siècle, en Inde du Nord, dans la région de l'Uttar Pradesh. La silhouette générale du personnage, les traits du visage et le traitement du chignon n'est pas sans évoquer les assistants de deux reliefs du Los Angeles County Museum (Inv. M 79-9. 10 a-b. Pal, 1988, p. 116-117, n° 45 a-b).

Provenance: Collection privée, Etats-Unis. Rossi et Rossi Ltd Londres, 1995.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125942.

Publication: Catalogue Rossi & Rossi, *Sculpture from a sacred realm*, 1995.

Bibliographie:

Mallmann, Marie-Thérèse, *Les enseignements iconographiques de l'Agni-Purana*, Paris : P.U.F., 1963.

Pal, Pratapaditya, *Indian Sculpture, A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*, Vol. 2, Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art – Berkeley-London : University of California Press, 1988.





Śiva Bhairava Bhikṣāṭana-mūrti

Sandstone

Northern India, Uttar Pradesh

9th - 10th century

Height: 67 cm or 26 ½ in

Carved in the fine-grained pink sandstone frequently found in Uttar Pradesh Province, the stela is an exceptional depiction of the god Śiva sculpted in half-round against a bare background. This stela has a rare iconography. It depicts Śiva in his Bhairava Bhikṣāṭana-mūrti manifestation well known in texts such as the Kūrma Purāṇa, the Liṅga Purāṇa, the Brahmānda Purāṇa and the Śiva Tattvacintāmaṇi of Lakkaṇa Dandeśa: the tale of "The Dancing Beggar Śiva Game" (Tāṇḍava - Bhikṣāṭana līlā).

The sculpture illustrates the two manifestations of Śiva. One is Bhikṣāṭana, naked with a harmonious, slender body, a peaceful, radiant face, braided hair in a bun (jaṭā), and a seductive look that would attract any woman met in his travels, as described in the texts. The other manifestation is the "terrible" Bhairava, covered in ornaments with eight arms and his hands holding his characteristic attributes. His torso is festooned with Brahman threads (yajñopavīta).



Śiva is standing, his right leg straight and his left slightly bent, as if walking, both feet trampling Apasmārapuruṣa, the demon of ignorance incarnate, depicted on all fours and holding a dagger in his right hand. The attributes held in his eight hands comply with the traditional iconography of Bhairava. The lower right hand, broken, seizes the trident (triśūla) shown in the upper part of the stela, while the second lower right hand seizes an arrow from a quiver held by Nandikeśvara, Shiva's servant depicted with a bull's head on a human body. The first upper right hand, open and raised to chest level, holds beads (akṣamālā), while the second upper right hand seizes a small drum (ḍamaru). As for the left hands, the first lower holds the skull cup (kāpala) under which is depicted the head of a dog, its body fractured, come to lap up the drops of blood falling from the severed head of Brahma. The second lower left hand holds the baton (daṇḍa) or Khatvāṅga. The first upper left hand seizes a serpent while the second holds a bow.

The pink sandstone of our stela and its sculptural style, with its supple, slender shapes and harmonious volumes, can be attributed to the sculpture of the 10th century in the Uttar Pradesh region of northern India. The figure's general silhouette, its facial traits and the treatment of the bun is somewhat reminiscent of the assistants in the two reliefs of the Los Angeles County Museum (Inv. M 79-9. 10 a-b. Pal, 1988, pp. 116-117, N° 45 a-b).

Provenance: Private collection, USA. Rossi and Rossi Ltd London, 1995.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125942.

Publication: Rossi & Rossi Catalogue, Sculpture from a sacred realm, 1995.

Bibliography:

Mallmann, Marie-Thérèse, Les enseignements iconographiques de l'Agni-Purana, Paris : P.U.F., 1963.

Pal, Pratapaditya, Indian Sculpture, A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection, Vol. 2, Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art – Berkeley-London : University of California Press, 1988.

Siva

Grès

Inde du Nord, Rājasthān ou Madhya Pradesh

Circa Xe siècle

Hauteur: 104 cm ou 41 in

Le dieu esquisse un pas de danse, référence à l'une des sept danses cosmiques (tāṇḍava) du dieu Il est figuré ici lors de sa première danse (kālikā tāṇḍava), symbolisant la création. Sous cette forme, Siva possède huit bras, deux jambes et ait dépourvu d'œil frontal. Il possède huit bras. De la première main droite fait le geste de protection (abhaya). Les deux suivantes tiennent le trident, le tambour-sablier (ḍamaru). Les deux mains supérieures brandissent un serpent qui, ici, remplace le lien et la ceinture habituellement tenus dans les troisièmes mains droite et gauche. La première main gauche retombe en gajahasta, évoquant la trompe d'un éléphant. La seconde tient le sceptre surmonté d'une tête de mort (yamadaṇḍa). La troisième, à peine visible sur la tranche, pourrait être en position de tenir la coupelle flammée.



Les autres danses représentent tour à tour la préservation des êtres qui vivent dans les ténèbres, la conservation des êtres qui vivent dans la béatitude spirituelle, la mort, la purification des êtres incarnés, la libération des âmes, enfin la dernière résume les cinq activités du dieu. Sous chacune de ces formes, le nombre de bras, la nature des attributs et le mouvement des jambes varient. Mais dans toutes, le dieu tient le ḍamaru.

Les côtés de la niche font allusion à une construction en bois. Ainsi, on distingue clairement les vases de terre cuite dans lesquels sont fixées les colonnettes, sur les côtés, afin de les isoler de l'humidité et des insectes xylophages. Deux assistants entourent le dieu, l'un tient une fleur de lotus et l'autre un chasse-mouches.

La niche, sans doute provenant d'un mur extérieur d'un temple, est surmontée d'une sorte de tympan constitué d'arcs indiens disposés en résille. Ce motif purement décoratif est l'ultime évolution des baies monumentales qui ouvraient les façades des salles d'assemblées taillées dans les falaises du Mahārāṣṭra, au nord-est du Dekkan dès le IIe siècle avant J.C. et directement copiées d'architecture de bois véritable. Après une longue évolution, le thème devenu un simple motif permit, par de savantes compositions, d'animer les façades des temples à śikhara, surmonté de tour de forme curviligne, caractéristique du style nagara, surtout présent en Inde du nord à partir du VIIIe siècle. Ce type d'ornementation fut particulièrement apprécié au Rājasthān et au Madhya Pradesh, parties de l'empire des Gurjara-Pratihāra du milieu du VIIe jusqu'au XIe siècle.

Le style des personnages s'inscrit bien dans l'énorme production de cet empire sans qu'il soit possible de lui assigner une origine précise.

Provenance: Collection privée, Belgique, acquise le 22 janvier 1969.

Art Loss Register Certificate, ref. S00106969.

Bibliographie:

Amina Okada, *Sculptures indiennes du Musée Guimet*, p. 189-191.

Pratapaditya Pal, *Indian Sculpture, Los Angeles County Museum of Art*, p. 288-289.





Śiva

Sandstone

Northern India, Rājasthān or Madhya Pradesh

Circa 10th century

Height: 104 cm ou 41 in

The god is performing a dance step, a reference to one of the god's seven cosmic dances (*tāṇḍava*). Here he is depicted in his first dance (*kālikā tāṇḍava*), symbolizing creation. In this form, Śiva has eight arms, two legs and no third eye on his forehead. With his bottom right hand, he is making the protective gesture (*abhaya*). The next two hands are holding the trident and the hourglass drum (*damaru*). The top two brandish a serpent which, here, replaces the cord and the belt usually held in the right and left third hands. The bottom left hand falls in the *gajahasta* pose, evoking an elephant's trunk. The second holds the scepter crowned with a skull (*yamadāṇḍa*). The third, almost not visible at the edge, might be holding the flaming cup.

The other dances represent respectively: the preservation of the beings who live in the shadows, the conservation of the beings who live in spiritual bliss, death, the purification of the incarnate beings, the release of the souls, and finally the last summarizes the god's five activities. For each of these forms the number of arms, the nature of the attributes and the movement of the legs vary. But in all, the god is holding the *damaru*.



The sides of the niche give the illusion of a wooden construction. It is easy to spot the earthen jars with columns on the sides to protect them from humidity and wood-eating insects. Two attendants surround the god, one holding a lotus blossom and the other a fly-swatter.

The niche, undoubtedly removed from the outer wall of a temple, is crowned by a sort of tympanum made up of Indian arcs laid out in a fishnet pattern. This purely decorative motif was the final evolution in the monumental openings made in the facades of the great halls built in the Mahārāṣṭra cliffs of northeast Deccan as of the 2nd century B.C.E. and copied directly from actual wooden structures. After a lengthy evolution, this theme, having become a simple motif, was combined to decorate the facades of shikhara temples, crowned with curving towers characteristic of the Nagara style found widely in northern India as of the 8th century. This type of ornamentation was very popular in Rājasthān and Madhya Pradesh, parts of the Gurjara-Pratihāra Empire from the mid-7th to the 11th century.

The style of the characters fits well into the vast production of this empire, yet its specific origin cannot be ascertained.

Provenance: Private collection, Belgium, acquired 22 january 1969.

Art Loss Register Certificate, ref. S00106969.

Bibliography:

Amina Okada, Sculptures indiennes du Musée Guimet, p. 189-191.

Pratapaditya Pal, Indian Sculpture, Los Angeles County Museum of Art, p. 288-289.

Cauvisi avec le Jina Pārśvanātha

Grès

Inde, Madhya Pradesh

Circa Xe siècle

Hauteur: 64 cm ou 25 ¼ in

Le mot hindi Cauvisi signifie vingt-quatre, le nombre de Tirthāṅkara dans la cosmologie jain. Bien qu'il soit difficile de les distinguer sur cette pièce car il y manque un fragment, on peut en compter onze à gauche et douze à droite en suivant la symétrie de l'image, c'est-à-dire qu'il devrait y en avoir une autre dans le tiers supérieur, où les pieds sont encore conservés. Cela nous donnerait un total de vingt-trois, qui, avec la figure centrale, ferait vingt-quatre.

La figure principale de cette composition est Pārśvanātha, le 23ème Jina, assis dans la position du lotus (padmāsana) sur un trône soutenu par deux lions et sur lequel est drapée une robe portant une autre tête de lion. Sa nudité indique qu'elle appartient à la secte Digambara des Jains. Ses mains font le geste méditatif ou mudrā (dhyāna). Au-dessus de sa tête se trouve le Nāga, le serpent à sept têtes. Le śīrvatsa, symbole auspicieux, est sculpté au milieu de sa poitrine. Il est entouré de Jina assis et debout, tous nus, constituant les vingt-quatre Tirthāṅkara qui apparaissent sur Terre à chaque âge cosmique pour établir un ordre ascétique et séculier et prêcher les voies du jaïnisme. Padmāvatī (Lakṣmī) se voit dans le coin inférieur droit, et dans le coin inférieur gauche (maintenant absent) serait Dharaṇendra, les deux yakṣī associés à Pārśvanātha.



La physionomie stylisée et légère, typique de cette période, a été progressivement remplacée par des figures plus arrondies et plus volumineuses. Nous avons ici une représentation extraordinairement majestueuse malgré sa simplicité et la douceur et la paix transmises par le visage de Pārśvanātha. Il semble probable que plus d'un sculpteur ait travaillé sur cette pièce, si l'on compare la belle qualité des représentations de Pārśvanātha, Padmāvatī et les lions avec les Jina plus petits.

Outre Rśabhanātha, Pārśvanātha est le seul Jina facilement reconnaissable à première vue car il est toujours représenté avec le serpent Dharaṇendra, roi des Nāga, pour le protéger. L'image d'un voyant éclairé sous un arbre au cœur de la forêt et protégé par un serpent date des temps très anciens. Les trois religions indiennes (jaïnisme, bouddhisme et hindouisme) se sont clairement inspirées de la mythologie, de l'iconographie et des légendes populaires ainsi que du culte ancestral du serpent.

La tradition maintient que Pārśvanātha habitait à Bénarès vers le VIIIe siècle av. J.-C. et les experts en approuvent généralement l'historicité. Les hagiographies de Pārśvanātha ont tendance à revenir à ses premières incarnations pour expliquer le mystérieux mécanisme de la loi de la rétribution cosmique (karma-saṃsāra). En suivant le schéma archétypique de tous les Jina dans ce qui serait sa dernière existence, « il a renoncé au monde et est devenu un vagabond sans-abris, déterminé à ne plus perdre de temps dans l'océan de la transmigration ». Au cœur de la forêt, il résista aux dernières opportunités d'attachement et de passion et, avec l'aide des Nāga Dharaṇendra et Padmāvatī, atteignit l'omniscience (kevala-ñāṇa).

Provenance: Collection privée, Europe, acquis chez Sotheby's Londres, 12 octobre 1989, lot 87.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125953.

Exposition: Arte Sagrado en las Tradiciones Indicas: hinduismo, budismo y jainismo. Casa Asia, Barcelone, 24 mai - 20 juillet 2005.

Publication: Arte Sagrado de las tradiciones índicas: hinduismo, budismo y jainismo. Casa Asia, Barcelone, 2005, p. 144, n° 21.

Bibliographie:

Granoff, Phyllis, Victorious Ones. Jain Images of Perfection. New York: Rubin Museum – Ahmedabad : Mapin Publishing, 2009.





Cauvisi with Jina Pārśvanātha

Sandstone

India, Madhya Pradesh

Circa 10th century

Height: 64 cm or 25 ¼ in

The Hindi word Cauvisi means twenty-four, the number of Tirthaṅkara in Jain cosmology. Although it is difficult to distinguish them in this piece because a fragment is missing, we can count eleven on the left and twelve on the right by following the symmetry of the image, i.e. there should be one more in the top third, where the feet are still preserved. This would give us a total twenty-three, which, together with the central figure, would make twenty-four.

The main figure of the composition is Pārśvanātha, the 23rd Jina, seated in the lotus position (*padmāsana*) on a throne supported by two lions and over which a robe, bearing another lion's head, is draped. The nakedness of the figure indicates that it belongs to the digambara sect of Jains. His hands are in the meditative gesture or mudraā (*dhyāna*). Above his head is the Nāga, the serpent with seven heads. The auspicious symbol of the śrīvatsa is carved in the middle of his chest. He is surrounded by seated and standing Jina, all naked, making up the twenty-four Tirthaṅkara that appear on Earth every cosmic age to establish ascetic and secular order and preach the ways of Jainism. Padmāvatī (Lakṣmī) is seen in the lower right-hand corner, and in the lower left-hand corner (now missing) would be Dharaṇendra, the two yakṣī associated with Pārśvanātha.



The stylized, lithe physiognomy, typical of this period, was gradually replaced by rounder, more voluminous figures in later images. This is an extraordinarily majestic image despite its simplicity and the gentleness and peace transmitted by Pārśvanātha's face. It seems probable than more than one sculptor may have worked on this piece, if we compare the fine quality of the figures of Pārśvanātha, Padmāvatī and the lions with the smaller Jina.

Other than R̥ṣabhanātha, Pārśvanātha is the only Jina who is easily recognizable at first sight, because he is always depicted with the serpent Dharaṇendra, King of the Nāga, to protect him. The image of a seer enlightened under a tree in the heart of the forest and shielded by a serpent dates from very ancient times. All three Indian religions (Jainism, Buddhism and Hinduism) clearly drew mythology, iconography and legends from the popular repository and ancestral cult of the serpent.

Tradition maintains that Pārśvanātha lived in Benares, c. 8th century B.C.E. Experts tend to subscribe to the historicity of this last but one. The hagiographies of Pārśvanātha tend to go back to his earlier incarnations to explain the mysterious mechanism of the law of cosmic retribution (*karma-samsāra*). Following the archetypical pattern of all Jina in what would be his last existence, "he renounced the world and became a homeless wanderer, determined not to waste any more time in the ocean of transmigration". In the heart of the forest, he resisted the final opportunities of attachment and passion and, with the help of the Nāga Dharaṇendra and Padmāvatī, attained omniscience (*kevala-ñāṇa*).

Provenance: Private collection, Europe, acquired from Sotheby's London, 12 October 1989, lot 87.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125953.

Exhibition: Arte sagrado de las tradiciones indicas: hinduismo, budismo y jainismo. Casa Asia, Barcelona, 24 May - 20 July 2005.

Publication: Arte sagrado de las tradiciones indicas: hinduismo, budismo y jainismo. Casa Asia, Barcelona, 2005, p. 144, n° 21.

Bibliography:

Granoff, Phyllis, Victorious Ones. Jain Images of Perfection. New York: Rubin Museum – Ahmedabad : Mapin Publishing, 2009.

Ganeśa

Grès

Inde centrale

Xe - XIe siècle

Hauteur: 100 cm ou 39 ½ in

Fils de Śiva, cette déité à tête d'éléphant est un des dieux les plus populaires du panthéon hindou comme l'atteste ses représentations innombrables dans tout le Sous-Continent. Son chef animalier intrigue, maladroitement expliqué par plusieurs légendes assez tardives, pas antérieures au VIIe siècle. Selon le Śiva Purāna, la déesse Pārvatī, épouse de Śiva, fit protéger ses appartements par un garde, Vighneśvara, « Seigneur des obstacles » qu'elle fabriqua avec de la poussière mélangée à un lambeau de sa propre chair. Śiva, arrêté à l'entrée de la chambre de son épouse, décapita le garde. Devant la colère de sa femme, il promit de lui redonner vie et de le pourvoir de la tête du premier être de passage. Ce fut un éléphant dont on prit le chef. L'être composite fut immédiatement proclamé enfant du couple divin. L'assimilation par l'hindouisme d'un culte aborigène pré-védique, rencontré par les brâhmaṇes au fur et à mesure de la constitution de cette religion dans les siècles qui précèdent l'ère chrétienne, constitue hypothèse la plus vraisemblable quant à l'origine de la déité.



Dieu des basses castes, très prié dans les campagnes, Ganeśa reçoit également un culte fervent de la part des brâhmaṇes qui, entre autres, lui adressent une prière avant chaque cérémonie car Ganeśa lève les obstacles pour le bon déroulement des rituels comme de toute entreprise humaine. Il ne possède qu'une seule défense. Il coupa la seconde pour transcrire la grande épopée du Mahābhārata que lui dictait le sage Vyāsa.

« Seigneur des gaṇa », il est le chef d'une troupe de nains (gaṇa) musiciens difformes, chantant et dansant pour distraire le couple de Śiva et de Pārvatī, en particulier après leurs noces, quand la jeune épousée se prélassait près de son amant divin dans sa demeure du Kailasa dans l'Himālaya. C'est pourquoi sur de nombreuses sculptures comme ici, Ganeśa est représenté esquissant un pas de danse.

Les mains droites étant brisées il est impossible de restituer ses attributs. La première main gauche pourrait tenir entre le pouce et l'index une boulette de sucrerie dont le dieu gourmand raffole. La seconde main gauche tient la corde comme il est fréquent dans une iconographie du dieu originaire du Sud. Ganeśa apparaît également dans un autre contexte. Il accompagne le groupe des sept Mères (Mātṛkā), déesses hindoues redoutables liées à la protection des enfants en bas âge. Sur la stèle ici commentée, elles entourent le dieu-éléphant. Leurs images sont trop érodées pour pouvoir les identifier. On peut supposer cependant que Maheśvarī (Mahiṣamardini) pourfendant de son trident le démon-buffle se trouve au sommet de la stèle, juste au-dessus de la tête du dieu. La simplification de la joaillerie inciterait à situer l'œuvre à une date assez basse malgré le dynamisme indéniable du mouvement qui constitue le grand attrait de la pièce.

Provenance: Collection privée, Angleterre.

Art Loss Register Certificate, ref. S00109291.

Bibliographie:

Amina Okada, *Sculptures indiennes du Musée Guimet*, p. 189-191.

Pratapaditya Pal, *Indian Sculpture, Los Angeles County Museum of Art*, p. 288-289.

Kramrisch Stella, *Manifestations of Shiva*. Philadelphie : Philadelphia Museum of Art, 1981, p. 76, n°62.





Ganeśa**Sandstone****Central India****10th - 11th century****Height: 100 cm or 39 ½ in**

The son of Śiva, this elephant-headed deity is one of the most popular gods in the Hindu pantheon, as can be seen by the great number of replicas throughout the Subcontinent. The animal head is intriguing, and only poorly explained by several legends that arose belatedly (not before the 17th century). According to the Śiva Purāṇa, the goddess Pārvatī, wife of Śiva, had her residence guarded by Vighneśvara, "The King of Obstacles", which she made out of dust mixed with a bit of her own flesh. When stopped at the entrance to his wife's chamber, Śiva decapitated the guard. Facing the wrath of his wife, he promised to give him life again, as well as the head of the first creature that came by. Which was an elephant, whose head he used. The composite being was immediately proclaimed the child of the divine couple. Assimilation by Hinduism of a pre-Vedic aboriginal cult, encountered by the Brahmins as this religion was constituted over the centuries preceding the Christian era, is the most probable hypothesis for the origin of the deity.



The god of the lower castes, with a great following in the countryside, Ganeśa is also worshiped fervently by most Brahmins, who - among other gods - offer up a prayer to him before every ceremony, because Ganeśa removes obstacles and makes rituals, as well as any human undertaking, run smoothly. He has only one tusk. He broke off the second to transcribe the epic saga of the Mahabharata, which was dictated to him by the sage Vyāsa.

"Lord of the gaṇa", he is the head of a troop of deformed dwarf musicians (gaṇa), singing and dancing to entertain Śiva and Pārvatī, especially after their wedding, when the young bride lies down next to her divine lover in his home on Mount Kailāsa in the Himalayas. That is why many sculptures, like this one, show Ganeśa as if he were dancing.

As the right hands have been broken off, it's impossible to certify his attributes. The first left hand might be holding between the thumb and index finger a round sweet which the god loved. The second left hand holds the cord, which is frequently seen in the iconography of the god who arose in the South. Ganeśa also appears in another context. He accompanies the group of seven Mothers (Mātṛkā), fierce Hindu goddesses linked with the protection of young children. On this stele, they surround the elephant-god. Their images are too highly eroded to make it possible to identify them. It is thought that Maheśvarī (Mahiṣamardini), slaying the buffalo-demon with her trident, is at the top of the stele just above the god's head. The simplicity of the jewelry would tend to date the work from an early date in spite of the undeniable dynamism of the movement, the piece's highlight.

Provenance: Private collection, England.

Art Loss Register Certificate, ref. S00109291.

Bibliography:

Amina Okada, Sculptures indiennes du Musée Guimet, p. 189-191.

Pratapaditya Pal, Indian Sculpture, Los Angeles County Museum of Art, p. 288-289.

Kramrisch Stella, Manifestations of Shiva. Philadelphia : Philadelphia Museum of Art, 1981, p. 76, n°62.

Apsarāḥ

Grès rose

Inde, Madhya Pradesh - Khajurāho

Circa Xe siècle

Hauteur: 71 cm ou 28 in

Les Apsarāḥ sont les danseuses célestes dans le paradis d'Indra. Leur nom signifie « se déplacer dans l'eau », dans la vapeur céleste. Alors que les Yakṣinī sont en mouvement dans la végétation, les Apsarāḥ se déplacent dans l'atmosphère. Par conséquent, leur corps n'est pas construit des substances brutes de la terre comme la chair et les os, mais des attributs de l'air, de sorte qu'elles se courbent, s'étirent, sautent et courent. Elles appartiennent au Āvaraṇa-devatā, c'est-à-dire aux divinités environnantes d'une figure principale, qui apparaissent sculptées sur les murs des temples hindous, leur corps soutenu par leur souffle immanent.



L'Apsarāḥ ici présentée soulève gracieusement son bras droit pour porter à sa tête un ornement. La main gauche, cassée, tenait très probablement un miroir. Dans le contexte tantrique de la période du VIIIe au XIe siècle auquel appartient la sculpture, les Apsarāḥ sont considérées comme l'incarnation du Grand Śakti, la puissance primordiale et la substance du monde. En tant que Śakti, elles pourraient être des « femmes miroir », et représentées comme ici, tenant un miroir dans leur main. Le reflet du visage dans le miroir n'est rien en soi s'il est séparé du visage du Dieu ou de la Lumière de la Félicité.

L'abdomen a été délicatement sculpté avec un grand réalisme. La courbe de la hanche domine les lignes de ce corps évidemment jeune et est équilibrée par la contre-courbe du bras droit, créant un "S" qui glisse sinuusement à travers le corps, depuis la pointe de la main droite jusqu'au pied droit, produisant une posture gracieuse, séduisante et complaisante. Très probablement, la sculpture appartenait à un des temples de Khajurāho, construit pendant la courte dynastie Chandela (Xe- XIe siècle), célèbrent dans le monde entier pour les sculptures érotiques de leurs façades.

Provenance: Collection José Ramon Pons Oliveras, Barcelone, depuis les années 70.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125952.

Exposition: *A India, Pórtico do Norte*. Auditorio de Galicia, Saint-Jacques-de-Compostelle, 3 octobre 1998- 10 janvier 1999.

Publication: *A India, Pórtico do Norte*. Auditorio de Galicia, Saint-Jacques-de-Compostelle, 1998, p. 121, n° 57.

Bibliographie:

Béguin, Gilles, Khajurāho, Apogée Sensuel de l'Art Indien. Publication de la Galerie Christophe Hioco. 5 Continents Edition srl, Milan.





Apsarāḥ

Pink sandstone

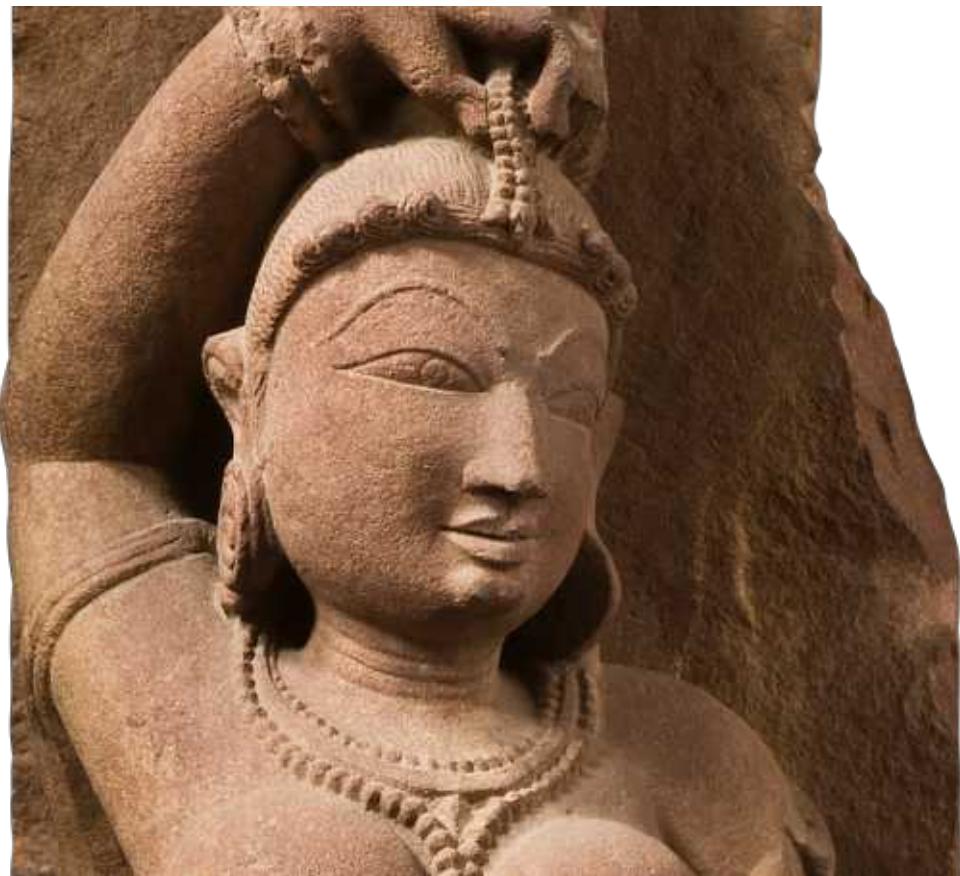
India, Madhya Pradesh - Khajurāho

Circa 11th century

Height: 71 cm or 28 in

Apsarāḥ are the celestial dancers in Indra's heaven. Their name signifies "moving in the water", in the celestial vapor. While the Yakṣinī are movement in vegetation, they are movement in the atmosphere. Therefore, their bodies are not built of the gross substance of earth such as flesh and bones, but of the attributes of air so they are usually bending, stretching, jumping and running. They belong to the Āvaraṇa-devatā, surrounding divinities of the main figure, that appear carved on the walls of the Hindu temples, their body supported by their immanent breath.

This particular Apsarāḥ raises gracefully her right arm to hold an ornament to her head. Very likely, the broken left hand once held a mirror. In the Tantric context of the 8th - 12th century period to which the sculpture belongs, the Apsarāḥ are considered the embodiment of the Great Śakti, the primordial power and substance of the world. As a Śakti, they might be "mirror women", and are represented as they are here, holding a mirror in their hand. The reflection of the face seen in the mirror is nothing in itself if separated from the face of the God or the Light of Consciousness-Bliss.



The delicate realism with which the abdomen has been sculpted is excellent. The curve of the hip dominates the lines of this obviously young body and is balanced by the countercurve of the right arm, creating an "S" that slides sinuously down the body from the tip of the right hand to the right foot, producing a graceful, yet seductive and complacent, posture. Most probably, the sculpture belonged to a Khajurāho temple, built during the short Chandela dynasty (10th - 11th century), famous throughout the world for the erotic sculptures on their façades.

Provenance: José Ramon Pons Oliveras collection, Barcelona, since the 1970s .

Art Loss Register Certificate, ref. S00125952.

Exhibition: A India, Pórtico do Norte. Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 3 October 1998 - 10 January 1999.

Publication: A India, Pórtico do Norte. Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 1998, p. 121, n° 57.

Bibliography:

Béguin, Gilles, Khajuraho, Indian Temples and Sensuous Sculptures. Publication of the Galerie Christophe Hioco. 5 Continents Edition srl, Milan.

Cakreśvarī

Grès

Inde centrale

Circa XIe siècle

Hauteur: 105 cm ou 41 ¾ in

La déesse porte de longs brassards et un collier auquel est attachée une courte chainette. Ces bijoux sont présents mais inhabituels à l'époque médiévale ; Il faut cependant temporiser ce jugement car certains sites, comme Khajurāho, dont les temples reflètent un style local quoique royal et prestigieux, sont surreprésentés dans la documentation. Chaque région possédait ces propres traditions.



On lira cependant avec intérêt la notice 67, page 181 du catalogue *Jain Art from India, the peaceful liberators* de P. Pal, L.A. 1995. Cakreśvarī est une déesse liée au Jina Rṣabhanātha qui possède des liens avec le culte vaisṇava. En témoigne le Garuḍa orant sur le bronze décrit par P. Pal et ici portant la déesse.

La monture de Cakreśvarī est Garuḍa qui, dans cette représentation, est sous une forme humaine, portant la déesse sur ses épaules.

Cakreśvarī est coiffée d'une haute tiare, coiffure typique de Viṣṇu (et d'autres dieux masculins tel Indra), qui renforce cette relation pan-religieuse selon des tendances syncrétiques si fréquentes à l'époque médiévale. Son affiliation au Jaïnisme est indiquée par la présence de trois Jina assis au-dessus de sa tête, le Jina du centre étant logiquement Rṣabhanātha.

Provenance: Collection privée, France, acquise en 1987. Art Loss Register Certificate, ref. S00091666.

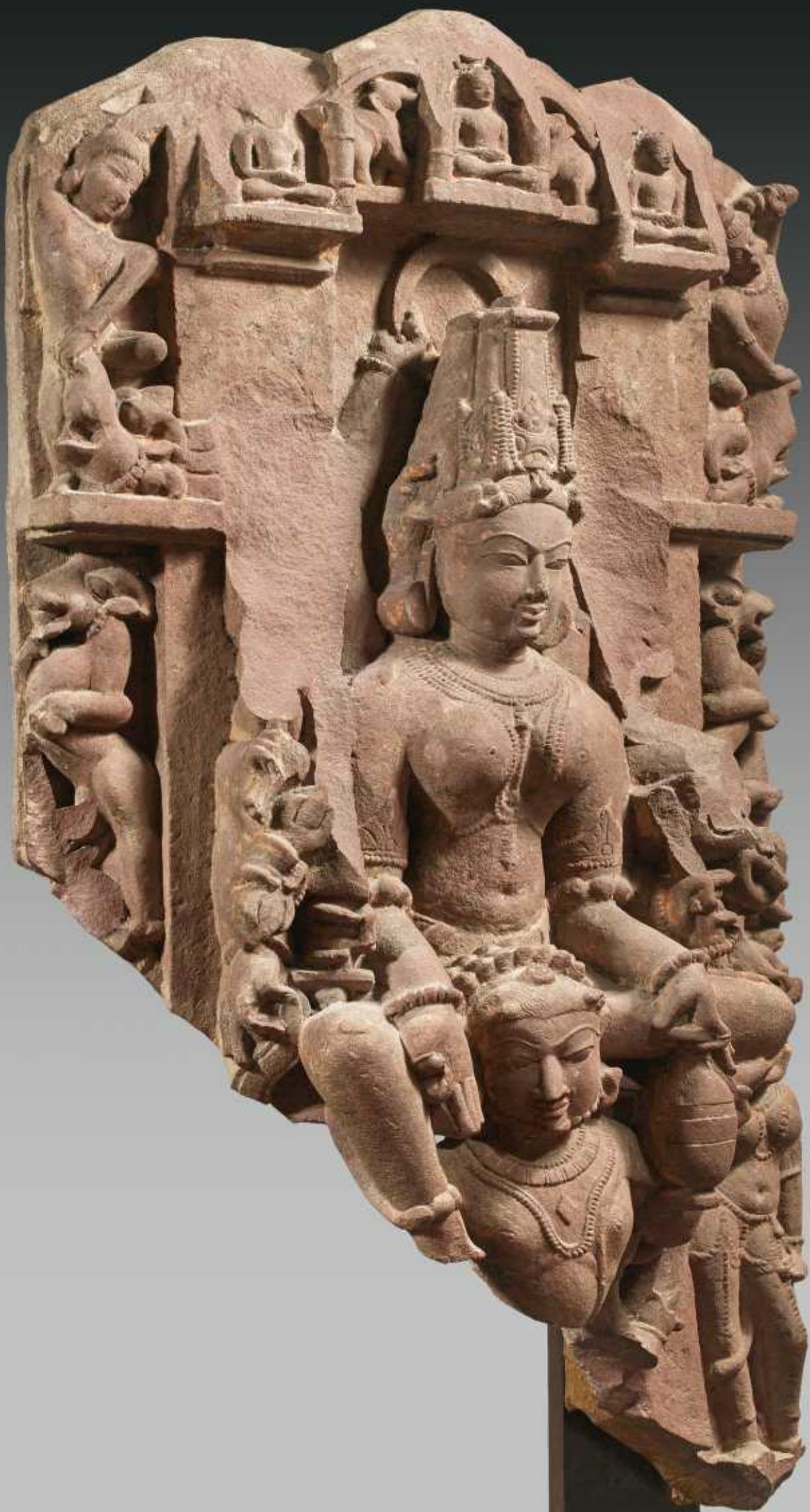
Exposition: *Step of Liberation, 2500 years of Jain art and religion*. Etnographisch Museum, Anvers, 26 mai au 15 octobre 2000.

Publication: *Step of Liberation, 2500 years of Jain art and religion*. Etnographisch Museum, Anvers, 2000, p. 163, n° 88.

Bibliographie:

Pratapaditya Pal, *Jain Art from India, the peaceful liberators*, 1995, p. 181, notice 67.





Cakrēśvarī

Sandstone

Central India

Circa 11th century

Height: 105 cm or 41 ¾ in

The goddess wears long sleeves and a necklace with a short chain. This jewelry existed in medieval times but was unusual. However, this conclusion should be tempered by the fact that certain sites, such as Khajurāho, whose temples reflect a somewhat royal and prestigious local style, are overly represented in documents. Each region had its own traditions.

It is interesting, nevertheless, to read notice 67, page 181 of the catalogue on Jain Art from India, the peaceful liberators by P. Pal, L.A. 1995. Cakrēśvarī is a goddess linked with the Jain Rṣabhanātha, in turn linked with the vaiṣṇava cult. This is borne out by the praying Garuḍa on the bronze piece described by P. Pal, here bearing the goddess.



The crown, the typical headdress of Vishnu (and other masculine deities such as Indra), reinforces this pan-religious relationship, such syncretic trends being very frequent during medieval times.

Cakrēśvarī's mount, Garuḍa, is here represented under a human form, bearing the goddess on his shoulders. Cakrēśvarī is wearing with a high tiara, the typical headdress of Viṣṇu (and other masculine deities such as Indra), reinforces this pan-religious relationship, such syncretic trends being very frequent during medieval times. His affiliation with Jainism is indicated by the presence of three Jina sitting above his head, the central Jina being logically Rṣabhanātha.

Provenance: Private collection privée, France, acquired in 1987.

Art Loss Register Certificate, ref. S00091666.

Exhibition: Step of Liberation, 2500 years of Jain art and religion. Etnographisch Museum, Antwerp, 26 May to 15 October 2000.

Publication: Step of Liberation, 2500 years of Jain art and religion. Etnographisch Museum, Antwerp, 2000, p. 163, n° 88.

Bibliography:

Pratapaditya Pal, Jain Art from India, the peaceful liberators, 1995, p. 181, notice 67.

Le Tīrthaṅkara Mahāvīra

Marbre blanc

Inde, Rājasthān ou Gujarat

Circa Xle siècle

Hauteur: 61 cm ou 24 1/8 in

Les sanctuaires jaïnas comportent d'innombrables représentations des Tīrthaṅkara, appelé également Jina, êtres omniscients ayant échappé au cycle des réincarnations. Ces personnages hors norme, au nombre de vingt-quatre, s'égrènent durant toute l'histoire du monde. « Vêtu d'air », c'est à dire entièrement nus, ils sont figurés tantôt debout, les bras ballant le long du corps, tantôt assis en méditation. Peu de détails permettent de les identifier. Sur la pièce ici commentée, un petit lion à l'avant du socle autorise de reconnaître dans notre ascète Mahāvīra, le plus récent des jina. Il aurait vécu dans le nord de l'Inde aux environs du VIe siècle avant J.-C.

A l'époque médiévale, les sculpteurs jaïnas privilégient le marbre blanc à tout autre pierre en raison de sa couleur d'une pureté immaculée. En témoignent les vastes temples édifiés en grand nombre sur des collines, buts de pèlerinage, tels Pārvanātha au Gujarat ou Ranakpur et le Mont Ābū au Rājasthān. Des statues de relativement grande taille comme celle-ci étaient placées dans de petites chapelles ou des niches présentant autour de la déité des assistants ou d'autres jina. Il convient ainsi

de citer le beau Rṣabhanātha du musée Rietberg de Zürich (Lohuizen, 1964, p. 110-117, n° 24. Inv. R VI 213), le fameux jina du M.E.T. de New-York (Granoff, 2009, p.125. Inv. 1992-11), celui du British Museum (inv. O.A. 1915.5-15.1), celui du Virginia Museum of Fine Arts (Granoff 2009, p. 17, n° 1-1) et un autre de moindre qualité dans une collection privée américaine (Pal, 1995, p. 149, n° 36).



Au fil des siècles, les sculptures jaïnas tendent à un géométrisme de plus en plus accusé et à un dépouillement de plus en plus grand, faisant peu à peu renoncer à tout rendu de la musculature. Le présent Mahāvīra se place à l'apogée de la production, aux XIe- XIIe siècles. Quelques usures interdisent des comparaisons plus fines et inciteraient par prudence à placer l'œuvre à la fin de cette période.

Provenance: Collection privée, Herefordshire-Royaume-Uni, depuis les années 70.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125948.

Bibliographie:

Granoff, Phyllis, *Victorious Ones. Jain Images of Perfection*. New York : Rubin Museum of Art, 2009.

Lohuizen-de Leeuw, Joan E. von, *Indian Sculptures in the von Heydt Collection*. Zürich : Athantis Verlag, 1964.

Pal, Pratapaditya (Dir. Et auteur), *Jain Art from India The Peaceful Liberators*. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 1994.

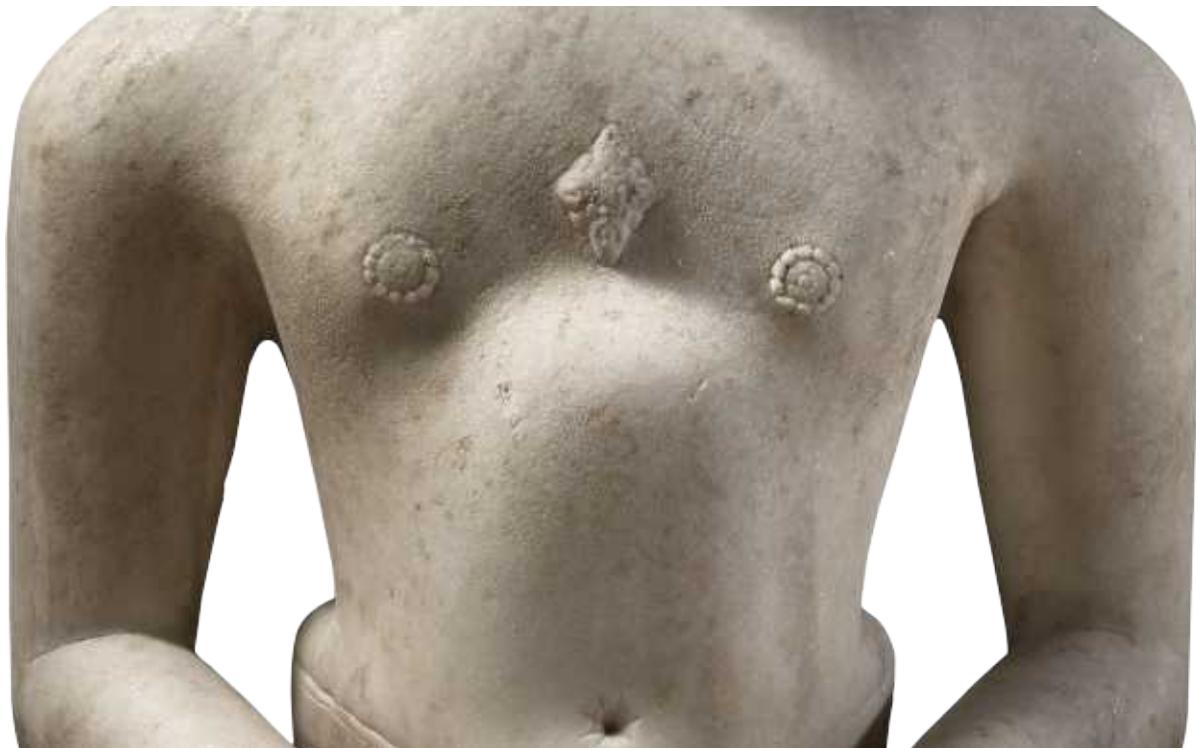




Tīrthaṅkara Mahāvīra
White marble
India, Rājasthān or Gujarāt
Circa 11th century
Height: 61 cm or 24 1/8 in

Jain sanctuaries have countless depictions of the Tīrthaṅkara, also called Jina, omniscient beings who have broken free from the cycle of reincarnation. These extraordinary characters, of which there are twenty-four, existed down through the ages. "Clothed in air", which is to say entirely naked, they are portrayed sometimes standing, their arms at their sides, sometimes sitting and meditating. There are few details to identify them. On this piece, a small lion on the front of the base would indicate that this is our ascetic Mahāvīra, the most recent of the Jina. He is said to have lived in the north of India around the 6th century B.C.E.

In medieval times, Jain sculptors preferred white marble over all other stone, for its color and immaculate purity. This is demonstrated by the many vast temples built on hilltops, as a destination for pilgrimage, such as Pārśvanātha in Gujarāt or Ranakpur and Mount Ābū in Rājasthān. Relatively large statues such as this one were placed in small chapels or niches and had acolytes or other Jina around the deity. We can name the beautiful Rṣabhanātha in the Rietberg Museum in Zurich (Lohuizen, 1964, pp. 110-117, n° 24. Inv. R VI 213), the famous jina at the Metropolitan Museum in New York (Granoff, 2009, p. 125. Inv. 1992-11), the one in the British Museum (Inv. O.A. 1915.5-15.1), the one in the Virginia Museum of Fine Arts (Granoff, 2009, p. 17, n° 1-1) and another one of lesser quality in a private American collection (Pal, 1995, p. 149, n° 36).



Over the centuries, Jain sculptures tended to become more and more geometric, less and less cluttered, ultimately even renouncing any indication of muscle structure at all. This Mahāvīra was carved at the very apogee of production, in the 11th - 12th centuries. Some damage and wear prevent us from comparing it with other works in more depth, and would lead us to cautiously date it from the end of this period.

Provenance: Private collection, Herefordshire - UK, since the 1970's.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125948.

Bibliography:

Granoff, Phyllis, Victorious Ones. Jain Images of Perfection. New York : Rubin Museum of Art, 2009.

Lohuizen-de Leeuw, Joan E. von, Indian Sculptures in the von Heydt Collection. Zürich : Athantis Verlag, 1964.

Pal, Pratapaditya, The Peaceful Liberators. Jain Art from India. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art – New York : Thames and Hudson, 1995.

Viṣṇu

Schiste

Inde

Circa Xe siècle, Dynastie des Pāla (IXe - XIe siècle)

Hauteur: 72 cm ou 28 ¾ in

Très intéressante représentation de Viṣṇu Vasudeva, le dieu suprême, coiffé de la tiare royale (kirīta). Viṣṇu peut être identifié par les symboles qu'il tient dans ses mains : la masse (gadā) dans la main droite levée et la roue (cakra), arme de jet particulièrement redoutable, dans la main gauche levée. De son autre main droite, il fait le geste symbolisant le don (varadamudrā). La tête du dieu est entourée d'un halo ovale décoré de pétales de lotus.

Suivant l'iconographie standard pour ce type de représentation, Viṣṇu est entouré de ses deux femmes Lakṣmī et Sarasvatī sculptées dans des postures dynamiques qui contrastent avec la rigidité formelle de sa propre figure. A droite de Viṣṇu se trouve Lakṣmī, déesse de la bonne fortune, tenant un fouet, le symbole de la royauté et du bonheur. A sa gauche se trouve Sarasvatī, déesse de la connaissance, de la sagesse et des arts, qui peut être reconnu par l'instrument à cordes (vina) qu'elle porte. Deux petites figures à côté des déesses représentent des attributs personnifiés de Viṣṇu.



Viṣṇu est debout sur un socle décoré de fleurs de lotus. Sur la partie inférieure de la stèle, on trouve Garuḍa, la monture mi-homme mi-oiseau du dieu Viṣṇu, ainsi qu'une divinité féminine, tous deux adorant le dieu. La stèle présente à mi-hauteur sur ses flancs des lions rampants (vyālaka) au-dessus d'éléphants. Au sommet de la stèle se trouve le kirtimukha, masque dont le rôle est de fournir une protection magique, flanqué de deux créatures célestes volantes portant des guirlandes (Vidyādhara). Viṣṇu porte un long dhoti tombant en plis parallèles sur ses chevilles qui est maintenu à la taille par une ceinture décorée. Nous pouvons voir la richesse et la finesse de ses bijoux sur sa poitrine, ses bras et ses oreilles. Cette magnifique stèle, toujours en excellent état, est admirable par sa composition fluide et élégante.

Du IXe au XIe siècle, les états du Bengale et de Bihar ont produit des sculptures en pierre noire et grise, essentiellement bouddhiste sous la dynastie des Pāla (IXe - XIe siècle), puis hindoue sous le règne des Sena (XIe siècles). C'est précisément sous les règnes des Pala et des Sena que la grande université de Nalanda a atteint son apogée, attirant des milliers d'étudiants de nombreux pays vers le complexe d'enseignement religieux et scientifique le plus important de son époque.

Pour une pièce similaire, voir Viṣṇu Vasudeva, Xe- XIe siècle, période Pāla, collection JW Alsdorf, ou Huntington, Susan, Feuilles de l'arbre Bodhi: l'art de l'Inde (VIIIe- XIe siècle) et son héritage international, Hong Kong, 1969.

Provenance: La Compagnie de la Chine et des Indes, Paris, depuis 1962.

Collection privée, Belgique, depuis 2015.

Art Loss Register Certificate, ref. S00090118.

Bibliographie:

Banerjea, Jitendra Nath, *The Development of Hindu Iconography*. Calcutta: University of Calcutta, 1956.

Banerji, R.D., *Eastern Indian School of Mediaeval Sculpture*. Delhi : Manager of Publications, 1933.

Huntington, Susan, *The « Pāla-Sena » Schools of Sculptures*. Leydes : E J. Brill, 1984.





Viṣṇu

Schist

India

Circa 11th century, Pāla Dynasty (9th – 11th century)

Height: 72 cm or 28 ¾ in

A magnificent schist stele of Viṣṇu Vasudeva, supreme god, wearing the royal tiara (*kirīta*). Viṣṇu can be identified by the symbols he holds in his hands: the mace (*gadā*) in the raised right hand, the discus (*chakra*) in the raised left hand while the lower right arm is in the outstretched boon-giving gesture (*varadamudrā*). The head of the god is surrounded by an oval halo decorated with lotus petals.

Following the standard iconography for this type of depiction, flanking the figure of Viṣṇu are his two wives carved in dynamic postures, contrasting with the formal rigidity of his figure. To the right of Viṣṇu is Laksmī, his wife and the goddess of good fortune, holding a fly-whisk, the symbol of royalty and happiness. To his left is Sarasvatī, goddess of knowledge, wisdom and the arts, who can be recognized by the string instrument (*vina*). Two small figures next to the goddesses represent personified attributes of Viṣṇu.



Viṣṇu is standing on a pedestal decorated with lotus flowers. On the lower part of the stele are Garuda - the half-human, half-bird steed of the god Viṣṇu - and a female divinity, both worshipping the god. In the mid-section on both sides are rampant lions (*vyālaka*) atop elephants. At the top of the stele is the *kirtimukha*, the mask whose role is to provide magical protection, flanked by two flying celestial creatures with garlands (*Vidyādhara*). Viṣṇu is wearing a long dhoti which falls in parallel folds to his ankles. It is held at the waist by a decorated belt. We can also see the richness and finery of jewelry of unspeakable beauty on his chest, arms and ears. This magnificent stele, still in excellent condition, is admirable for its flowing and elegant composition.

From the 9th to the 12th century, the states of Bengal and Bihar produced sculpture in black and grey stone, essentially Buddhist under the Pāla dynasty (9th - 11th century), then Hindu under the reign of the Sena, of Brahman origin (11th - 12th centuries). It was specifically under the Pala and Sena reigns that the great university of Nalanda reached its peak of glory, attracting thousands of students from numerous countries to the largest religious and scientific teaching complex of its time.

For a similar piece, see the Viṣṇu Vasudeva, 11th - 12th century, Pala period, J.W. Alsdorf collection, or consult Huntington, Susan, *Leaves from the Bodhi Tree : The Art of Pāla India (8th - 12th centuries)* and its International Legacy, Hong Kong, 1969.

Provenance: La Compagnie de la Chine et des Indes, Paris, since 1962.

Private collection, Belgium, since 2015.

Art Loss Register Certificate, ref. S00090118.

Bibliography:

Banerjea, Jitendra Nath, *The Development of Hindu Iconography*. Calcutta: University of Calcutta, 1956.

Banerji, R.D., *Eastern Indian School of Mediaeval Sculpture*. Delhi : Manager of Publications, 1933.

Huntington, Susan, *The « Pāla-Sena » Schools of Sculptures*. Leydes : E.J. Brill, 1984.

Fragment architectural

Grès

Inde central ou Rājasthān

XIe - XIIe siècle

Hauteur: 64 cm ou 25 ¼ in

Ce fragment de linteau et ce haut de jambage sont caractéristiques de l'architecture de l'Inde à l'époque médiévale (XIe- XIIe siècles). Les sanctuaires se couvrent alors de sculptures mêlant les figures divines à un décor architectural stéréotypé.

La partie centrale du linteau portant généralement la figure de la divinité à laquelle est dédié le temple ayant disparue, il est difficile de commenter de manière pertinente ce grand relief. De même les attributs portés par les personnages sont difficilement reconnaissables. Toute identification reste donc très conjecturale. Cependant, la jeune femme en haut du piédroit pourrait peut-être identifiée comme la grande déesse de l'hindouisme. Elle est entourée par les différents animaux symboliques des différentes strates du monde. Le couple d'amoureux à ses côtés n'appartient pas aux groupes habituels des mithuna, fréquents sur les façades des temples. L'homme porte un lourd chignon d'ascète et renvoie à un contexte śaiva aux pratiques tantriques sexuelles attestées.



Plus hypothétiques demeurent les autres personnages, dont la série de figures virils, coiffés de haut chignon, répartis par deux et se détachant sur une galerie dont les colonnes sont en partie conservées. Cette particularité est inhabituelle. Aussi les deux personnages du registre supérieur sont difficiles à identifier. Celui abrité sous l'édicule de droite est entouré d'enfants. L'autre, plus au centre, tient un attribut indistinct. De semblables édicules devaient scander le reste du registre, peut être au nombre de cinq. L'absence des trois autres personnages interdit d'identifier avec certitude le groupe ainsi formé, peut être des ṛṣi de la tradition śaiva.

Des éléments architecturaux structurent fortement la composition. Parties lisses, tels des pilastres, contrastent avec des parties très décorées : masque léonin ou de kīrtimukha en haut du piédroit, bandeaux floraux extrêmement stylisés, traités en méplat, et surtout multiplication de petits arcs indiens.

Ces ouvertures ovoïdes se rencontrent dès les premiers témoignages de l'architecture indienne. Un grand arc indien ouvre ainsi à l'air et à la lumière la partie supérieure des façades des cavernes excavées dès le Ier siècle av. J.C. Leur terminologie reste problématique même si certains auteurs les nomment « kudu », « trou » ou « gavakṣa window », « baie en forme d'oreille de vache ». Après une longue évolution, ils vont couvrir en fine résille les façades des tours obus (śikhara) élevés au-dessus des cellas des temples hindous. Cantonnés sur certains bandeaux centraux à l'époque gupta (IVe- VIe siècle), ils vont dès le VIIIe siècle couvrir la totalité des parties hautes, au Rājasthān dans un premier temps, puis dans toute l'Inde du Nord à l'époque des Gurjara-Pratihāra (VIe- XIe siècles).

Provenance: Spink & Son, London 1996.

Art Loss Register Certificate, ref. S00109292.

Bibliographie:

Amina Okada, *Sculptures indiennes du Musée Guimet*, p. 189-191.

Pratapaditya Pal, *Indian Sculpture, Los Angeles County Museum of Art*, p. 288-289.

Kramrisch Stella, *Manifestations of Shiva*. Philadelphie : Philadelphia Museum of Art, 1981, p. 76, n°62.





Architectural fragment

Sandstone

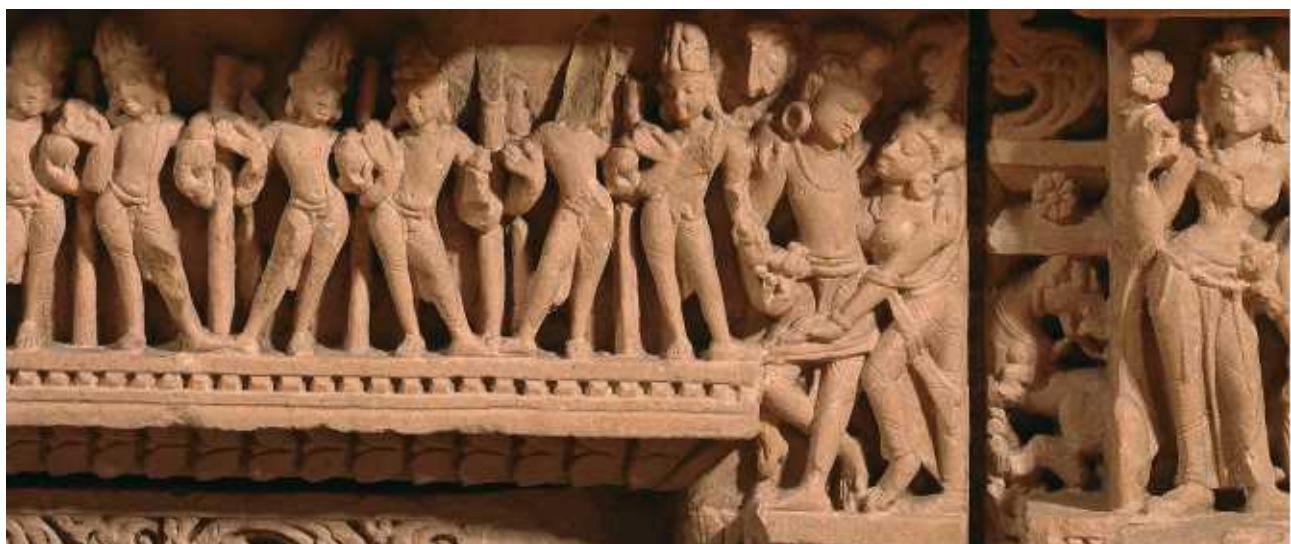
Central India or Rajasthan

11th - 12th century

Height: 64 cm or 25 ¼ in

This fragment of a lintel and the top of this jamb are both characteristic of the architecture of India in the medieval period (9th - 12th century). At that time, sanctuaries were covered with sculptures that blended divinities with a stereotypical architectural decor.

As the central part of the lintel, generally bearing the face of the divinity to which the temple is dedicated, is missing, it's hard to make any pertinent comments about this large relief. Likewise, the attributes of such characters are hard to make out. So, any identification is pure conjecture. Nevertheless, the young woman at the top of the abutment might be the great goddess of Hinduism. She is surrounded by various animals symbolic of the various strata of the world. The lovers next to her are not the usual mithuna frequently found on the facades of temples. The man's hair is pulled back in the heavy bun worn by ascetics, reminiscent of śaiva with its well-documented sexual Tantric practices.



More hypothetical are the other characters, including the series of virile men with their topknots, paired off in front of a gallery with slender columns, partially conserved. This detail is very unusual. It is also very difficult to identify the two small characters on the top register. The one sheltered in the shrine on the right is surrounded by children. The other, more centered, holds some sort of attribute. Similar shrines probably ran the length of the register, perhaps five in all. The absence of the three other characters makes it impossible to clearly identify the group they would have formed, maybe some ṛṣi of śaiva tradition.

Architectural elements make up a good part of the composition's structure. Smooth parts, such as the pilasters, contrast with more highly decorated parts: mask of a lion or kirtimukha at the top of the abutment, extremely stylized flat floral banners, and especially multiple small Indian arches.

Such oval openings are found very early on in Indian architecture. A large Indian arch let air and light in at the top of the facades of caves excavated as of the 2nd century B.C.E. Their terminology remains problematic, even if some authors call them "kudu", "holes" or "window gavakṣa", "cow-ear-shaped window". After a long evolution, during which they multiplied, they end up covering with a fine fishnet pattern the facades of the towers (śikhara) that rise over the cella chambers of Hindu temples. Grouped on certain central bands during the Gupta era (4th - 6th century), they eventually covered the entire upper sections as of the 8th century, evidently first in Rājasthān and then throughout northern India by the time of the Gurjara-Pratihāra Dynasty (6th - 11th century).

Provenance: Spink & Son, London 1996.

Art Loss Register Certificate, ref. S00109292.

Bibliography:

Amina Okada, Sculptures indiennes du Musée Guimet, p. 189-191.

Pratapaditya Pal, Indian Sculpture, Los Angeles County Museum of Art, p. 288-289.

Kramrisch Stella, Manifestations of Shiva. Philadelphia : Philadelphia Museum of Art, 1981, p. 76, n°62.

Tête de Cāmuṇḍā

Grès

Inde centrale, Madhya Pradesh

Circa XIe siècle

Hauteur: 35 cm ou 13 ¾ in

Cāmuṇḍā, aspect effrayant de la Grande Déesse de l'hindouisme, fait partie du groupe des sept mères, redoutables déités que l'on ne peut évoquer que de manière allusive ou flatteuse tant les dévots redoutent leurs colères. La liste la plus commune, fixée à date relativement tardive, comprend Brāhmī, Śāṅkari, Kaumarī, Lakṣmī, Vārāhī, Aindrī et Cāmuṇḍā. Parmi elles, cette dernière possède l'iconographie la plus effrayante comme le décrit le chapitre 135 de l'*Agni-purāṇa* (Mallmann, 1963, p. 153). Elle habite près des lieux de crémation, assise sur un cadavre et tenant le sceptre tantrique (*khaṭvaṅga*) et la coupe crânienne (*kāpala*). Sa face hideuse est barbouillée de chair, sa bouche béante laisse voir des crocs féroces et la langue fortement dardée. Ses cheveux hérisrés et de couleur fauve sont maintenus en chignon. Elle possède huit hypostases appelés « Ambāṣṭaka », l'« Octave des Mères » à l'iconographie aussi angoissante. Ce second groupe de déesses effroyables comprend Rudracarcikā, Rudracāmuṇḍā, Mahālakṣmī, Siddhacāmuṇḍā, Siddhayogeśvarī, Bhairavī, Kṣamā et Kṣemakārī. Beaucoup de ces noms renvoient à des épithètes de Śiva et s'insèrent au cœur du panthéon śaiva.



Sur la tête particulièrement expressive ici commentée, les chairs émaciées laissent deviner les os, soulignant l'aspect morbide de celle qui règne sur les charniers. Les yeux exorbités et la bouche ouverte renforcent la présence de la déesse. Une couronne de crânes maintient le chignon à sa base. Les divers rictus de leur bouche confèrent une touche supplémentaire de réalisme. L'ensemble n'est pas sans évoquer la tête d'une Cāmuṇḍā dansante conservée au musée de Berlin (Museum, 1986, p ; 196, n° 80. Inv MIK-I 10108). Sur certaines, la couronne est remplacée par des serpents (Pal, 1977 p. 83, n° 48). Les différentes tresses retombent en « ancre » à la manière de la coiffure des ascètes. Le cou décharné, aux muscles verticaux fortement marqués, sont traités de la même manière sur une Cāmuṇḍā du Central Museum d'Indore (Goswamy, 1986, p.216, n° 200. Inv. 2-195).

Provenance: Martin Desbenoit, Comimissaires-Priseurs associes, Versailles, 21 Octobre 1990, lot 102.
Art Loss Register Certificate, ref. S00125949.

Bibliographie:

Goswamy, Brinjidra Nath, *Rasa, les neuf visages de l'art indien*. Paris : R.M.N., 1986.
Mallmann, Marie-Thérèse, *Les enseignements iconographiques de l'Agni-purana*. Paris : P.U.F., 1963.
Museum für Indische Kunst-Berlin. Berlin: Staatliche Musee, PreuBischer Kulturbesitz, 1986.
Pal Pratapaditya, *The Sensuous Immortal. A Selection of Sculptures from the Pan-Asian Collection*. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 1977.





Head of Cāmuṇḍā

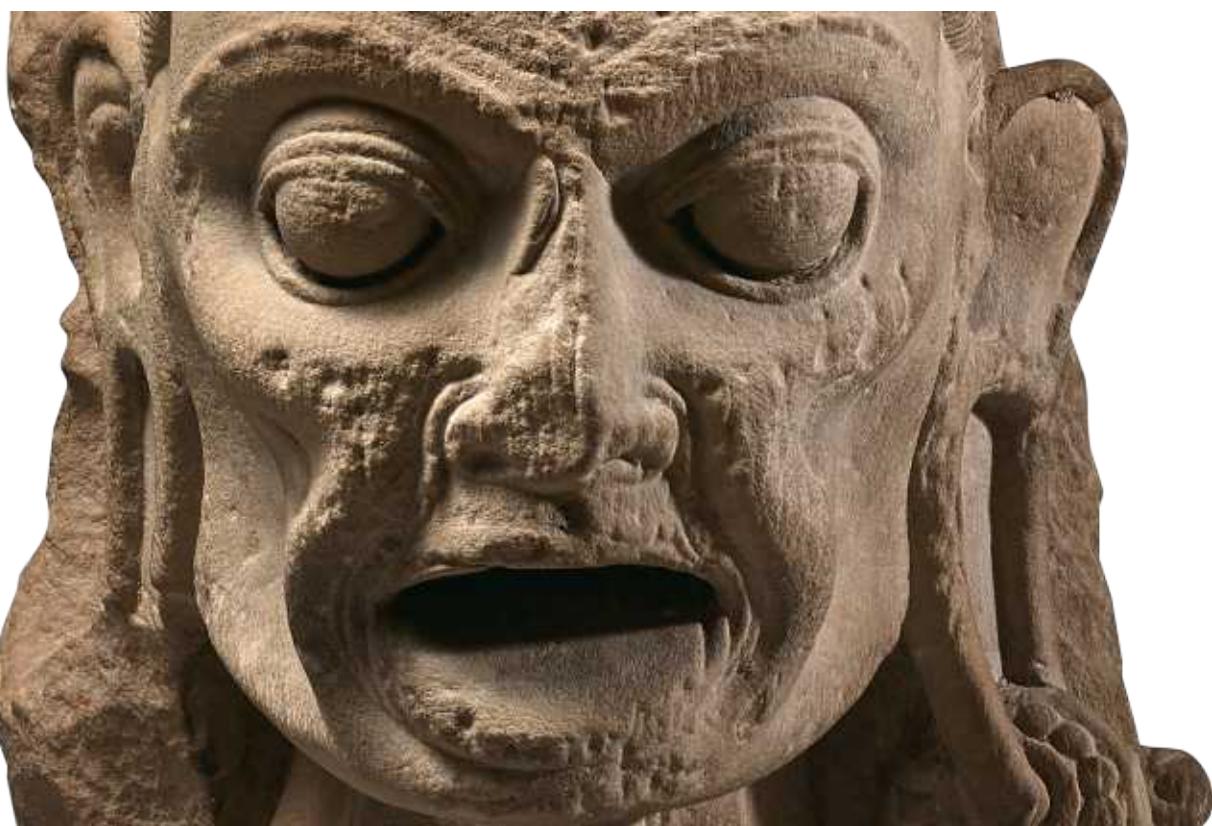
Sandstone

Central India, Madhya Pradesh

Circa 12th century

Height: 35 cm or 13 ¾ in

Cāmuṇḍā, a fearsome aspect of the Great Goddess of Hinduism, is one of the Seven Mothers, powerful deities who should only be invoked in an allusive or flattering way because their anger is so feared by their worshippers. The most common list, defined at a relatively late date, includes Brāhmī, Śāṅkari, Kaumārī, Lakṣmī, Vārāhī, Aindrī and Cāmuṇḍā. Among them, this last one has the most frightening iconography, as described in Chapter 135 or the Agni-purāṇa (Mallmann, 1963, p. 153). She lives near cremation sites, seated on a cadaver and holding the tantric scepter (*khatvāṅga*) and the skullcup (*kāpala*). Her hideous face is smeared with flesh, her wide-open mouth reveals ferocious teeth and a pointed tongue. Her bristly, tawny hair is pulled back into a bun. She has eight hypostases called Ambāṣṭaka, the “Octave of Mothers” whose iconography is distressing. This second group of fearsome goddesses includes Rudracarcikā, Rudracāmuṇḍā, Mahālakṣmī, Siddhacāmuṇḍā, Siddhayogeśvarī, Bhairavī, Kṣamā and Kṣemakārī. Many of these names are epithets of Śiva and part of the śaiva pantheon.



On this particularly expressive head, the emaciated flesh is stretched thin over the bones, underlining the morbid aspect of she who reigns over the charnel-house. The bulging eyes and open mouth reinforce the goddess's presence. A crown of skulls holds her hair back in the bun. The various rictus grins of the mouth add yet another touch of realism. The over-all impression is reminiscent of the head of a dancing Cāmuṇḍā conserved in the Berlin Museum (Museum, 1986, p. 196, n° 80, Inv. MIK-I 10108). On some Cāmuṇḍā, the crown is replaced by snakes (Pal, 1977, p. 83, n° 48). The different curls fall like an anchor, similar to the hair of the ascetics. The emaciated neck, with its strong vertical muscles, is stylistically similar to a Cāmuṇḍā in the Central Museum of Indore (Goswamy, 1986, p. 216, n° 200, Inv. 2-195).

Provenance: Martin Desbenoit, Commissaires-Priseurs associés, Versailles, 21 October 1990, lot 102.
Art Loss Register Certificate, ref. S00125949.

Bibliography:

Goswamy, Brinjidra Nath, *Rasa, les neuf visages de l'art indien*. Paris : R.M.N., 1986.

Mallmann, Marie-Thérèse, *Les enseignements iconographiques de l'Agni-purana*. Paris : P.U.F., 1963.

Museum für Indische Kunst-Berlin. Berlin: Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, 1986.

Pal Pratapaditya, *The Sensuous Immortal. A Selection of Sculptures from the Pan-Asian Collection*. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 1977.

Ayyanār

Bronze

Inde du sud,

XIIIe - XIVe siècle. Fin de la dynastie Coḷa (846 - 1173) de Tanjore - dynastie des Pāṇḍya (1190 - 1310) de Madura

Hauteur: 26 cm ou 10 ¼ in

Cette rare divinité n'est mentionnée dans aucun texte sanskrit et est donc inconnue dans le nord de l'Inde. Propre au Dekkan méridional, à partir de la rive droite de la Gōdāvarī, elle porte le nom de Śāsta, mais plus au sud, en pays tamouls on l'appelle Ayyanār, déformation d'Ārya, ou Hariharaputra. Les légendes rapportant sa naissance sont complexes et en partie contradictoires. La tradition la plus répandue en fait un fils de Mōhinī, en fait Viṣṇu sous un aspect féminin, et de Śiva. Considéré comme une forme secondaire de Viṣṇu, la jeune déité descendit parmi les dieux afin de faire taire les querelles présidant au partage de la liqueur d'immortalité (amṛita) issue du barattage de l'océan de lait primordial.



Ayyanār est priée par les membres des castes inférieures. Son iconographie est rapportée par trois textes : l'Amśumadbhēdāgama, le Suprabhēdāgama et le Kāraṇāgama, mais seul le Suprabhēdāgama décrit la forme ici présentée. La divinité ne possède que deux bras et deux yeux. Sa peau est sombre de complexion. Paré de bijoux, Ayyanār porte un cordon brāhmaṇique de couleur blanche. Assis en délassement, il tient un bâton crochu (śenḍu) de ma main droite et des feuilles (pallava) dans la main gauche. D'autres particularités secondaires sont ici omises (cf. Rao, 1971, p. 489).

Gopinath Rao reproduit une statuette de même iconographie conservée à Tiruppālatturai (1971, pl. CXI, fig.2).

Le musée de Chiennai conserve une statuette d'Ayyanār du tournant du Xe siècle (Sivaramamurti, 1963, pl. 46 b). La pièce ici commentée ne possède pas l'équilibre plastique que l'on pourrait qualifier de « classique », tant dans la pose hiératique que dans la sobriété des parures de la pièce du musée. Beaucoup plus chargée et « baroquisante », l'œuvre ici commentée se situe beaucoup plus tard.

Provenance: Collection privée, Royaume-Uni, acquise chez Spink & Son Ltd à Londres en 1980.
Art Loss Register Certificate, ref. S001114142.

Bibliographie:

Gopinath Rao, *Elements of Hindu Iconography*. Varanasi-Delhi : Indological Book House, rééd. 1971.
Sivaramamurti, C., *South Indian Bronzes*. Delhi : Lalit Kalā, 1963.





Ayyanār

Bronze

Southern India

13th - 14th century. Late Coḷa Dynasty (846-1173) of Tanjore - Pāṇḍya Dynasty (1190-1310) of Madura

Height: 26 cm or 10 ¼ in

This rare deity is not mentioned in any Sanskrit text and therefore is not a familiar one in northern India. Specific to the Deccan Plateau in the south (as of the right bank of the Gōdāvarī River), he is called Śāsta, but farther south in Tamil country he is called Ayyanār, a deformation of Ārya or Hariharaputra. Legends regarding his birth are complicated and sometimes even contradictory. The most widespread legend says he is the son of Mōhinī, the feminine avatar of Viṣṇu, and of Śiva. Considered to be a secondary form of Viṣṇu, the young deity descended among the gods to stop the quarrelling about how to share the nectar of immortality (*amṛita*), which was created by the churning of the primordial ocean of milk.



Members of the lower castes pray to Ayyanār. His iconography is covered in three texts: the Amśumadbhēdāgama, the Suprabhēdāgama and the Kāraṇāgama, but only the Suprabhēdāgama describes the form presented here. The deity has only two arms and two eyes. His complexion is dark. Adorned with jewels, Ayyanār wears a white Brahman thread. Seated in the relaxation posture, he holds a curved stick (śendu) in his right hand and leaves (pallava) in his left. Other secondary traits have been omitted here (cf. Rao, 1971, p. 489).

Gopinath Rao reproduces a small statue with the same iconography, which is conserved in Tiruppālatturai (1971, pl. CXI, Fig. 2).

The Chennai Museum has a statuette of Ayyanār from the turn of the 10th century (Sivaramamurti, 1963, Pl. 46b). The piece discussed here does not have the kind of balance one would call "classic", such as that of the piece in the museum, both in the hieratic pose and in the sober finery. Far more ornate and baroque, this work probably dates from much later.

Provenance: Private collection, UK, acquired from Spink & Son Ltd in London in 1980.

Art Loss Register Certificate, ref. S001114142.

Bibliography:

Gopinath Rao, Elements of Hindu Iconography. Varanasi-Delhi : Indological Book House, rééd. 1971.

Sivaramamurti, C., South Indian Bronzes. Deli : Lalit Kalā, 1963.

Plaque dévotionnelle jaïne

Cuivre doré

Inde, Gujarat

Circa XVe siècle

Hauteur: 40 cm ou 15 ¾ in

De semblables plaque dévotionnelle (caturvimsati-patta), placées sur des autels, permettaient d'accomplir le culte domestique mais elles pouvaient également être offertes en ex-voto. Beaucoup portent des inscriptions plus ou moins longues, comme ici en gujarāti, langue transcrive en caractères devanāgarī particuliers à l'ouest de l'Inde, la communauté jaïne étant particulièrement forte dans la péninsule du Gujarat. Celle qui se trouve au dos de la pièce, indique comme année de consécration 1464 (Samvat 1521).

Au centre de la composition se tient Mahāvīra, le Jina (Tirthankara) de notre période cosmique, le plus récent des vingt-quatre jina qui se sont succédés au travers des âges. Il aurait vécu au VIe ou Ve siècle avant J.C. et aurait prêché les fondements de la religion Jaïne. Le lion stylisé gravé sur le socle, juste en dessous du « Victorieux » permet de l'identifier avec certitude. Deux autres lions figurent sur le socle. Entre eux, une petite chapelle stylisée contient une image de la déesse Lakṣmī comme il est fréquent sur ce type d'objets.



Autour de lui, répartis en registres, figurent outre les vingt-trois autres Tirthankara traditionnels, d'autres Jina, aboutissant au nombre total de soixante en incluant le héros principal. Cet ensemble est inhabituel mais pas unique. Il convient de citer un bel exemple, contemporain de la pièce ici commentée et conservé à la Fondation Norton Simon de Pasadena (Pal, 1994, p. 150, n° 37). Cet auteur mentionne même une plaque portant cent-cinq Jina. La plupart de ces personnages sont assis en position de méditation, nus, les mains dans le giron, sauf deux d'entre eux debout, dans une frontalité parfaite et dévêtu comme le prescrit la tradition.

La bibliographie présente des plaques analogues des XIVe- XVe siècle (Granoff, 2009, p. 203, n° S 22 ; *In the image...*, 1982, p.189, n° 327 ; Pal, 1988, p. 146, n° 65). Sous une apparente répétition, elles révèlent en fait de nombreuses et importantes variations de composition et de style. Dans la pièce ici commentée, la multiplication des ajours, du nimbe en particulier, donne l'illusion d'une lumière mystique émanant de l'image sacrée.

Provenance: Collection privée, USA, 2008- 2015.

Collection privée, 1997- 2008.

Collection privée, Europe, depuis les années 80.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125960.

Exposition: *Arte sagrado de las tradiciones indicas : hinduismo, budismo y jainismo*. Gérone, Caixa, mars- mai 2005 ; Barcelone, Casa Asia, mai- novembre 2005.

Publication: *Arte sagrado de las tradiciones indicas : hinduismo, budismo y jainismo*. Barcelone, Casa Asia, 2005, p. 150- 151, n°24.

Bibliographie:

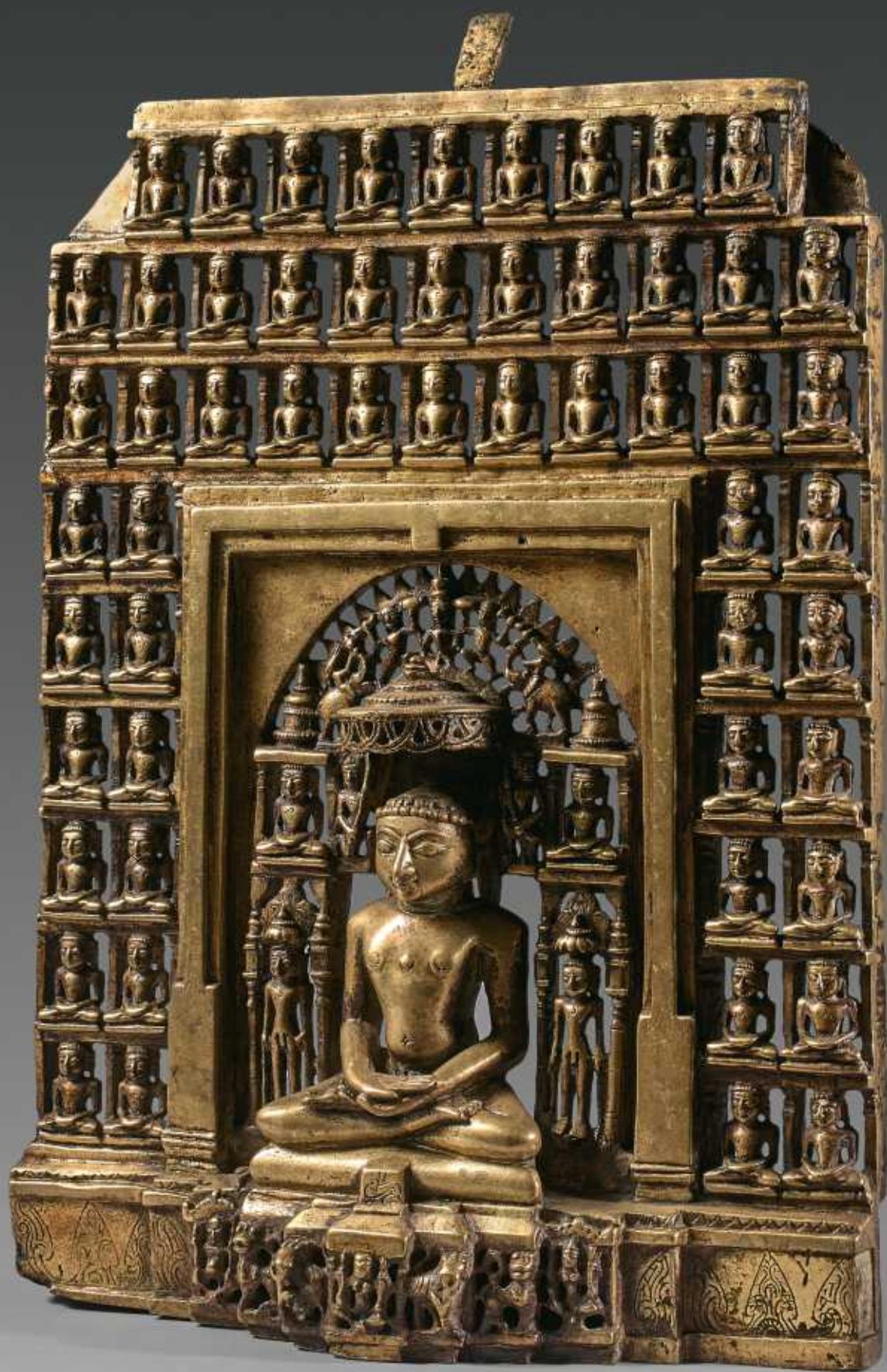
Granoff, Phyllis, *Victorious Ones. Jain Images of Perfection*. New York : Rubin Museum of Art, 2009.

Pal, Pratapaditya, *In the Images of Man*, Londres : Arts Council of Great Britain, 1982.

Pal, Pratapaditya, *Indian Sculpture*, Vol. 2, Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art – Berkeley, London, Los Angles : University of California Press, 1988.

Pal, Pratapaditya (Dir. Et auteur), *Jain Art from India The Peaceful Liberators*. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 1994.





Jain devotional plaque

Gilded copper

India, Gujarāt

15th century

Height: 40 cm or 15 ¾ in

Similar devotional plaques (*caturvimsati-patta*), placed on altars, are used for domestic prayers but can also be offered as ex-votos. Many have somewhat long inscriptions, like this one in Gujarati, a language written in the *devanāgarī* characters of western India, as the Jain community is particularly large on the Gujarāt peninsula. The inscription on the back of the piece indicates the date of consecration as 1464 (Samvat 1521).

In the center of the composition is *Mahāvīra*, the Jina (*Tirthankara*) of our cosmic period, and the most recent of the 24 Jina in succession down through the ages. He is said to have lived in the 6th or 5th century B.C.E. and have preached the basic tenets of the Jain religion. The stylized lion engraved on the base, right below "the Victorious One", guarantees his correct identification. Two other lions are visible on the base. Between them, a small stylized chapel contains an image of the goddess *Lakṣmī*, which is frequent with this type of object.



Around him, in registers, and in addition to the 23 other traditional *Tirthankara*, are more Jina, for a total of sixty, including the main hero. This ensemble is unusual but not unique. There is a handsome example, contemporary with this one and conserved in the Norton Simon Foundation in Pasadena (Pal, 1994, p. 150, n° 37). This author even mentions a plaque with hundred and five Jina. Most of these characters are sitting in a meditative pose, naked, their hands in their lap, except for two who are standing, facing full front and without clothing as tradition dictates.

The bibliography presents several similar plaques from the 14th - 15th century (Granoff, 2009, p 203, n° S 22; In the image..., 1982, p.189, n° 327; Pal, 1988, p. 146, n° 65). In spite of a seeming repetition, there are many major variations, both in composition and style. In this piece, the multiplication of openwork, especially in the halo, gives an illusion of mystical light emanating from the holy image.

Provenance: Private collection, Europe, since the 1980s.

Private collection, 1997-2008.

Private collection, USA, 2008-2015.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125960.

Exhibition: Arte sagrado de las tradiciones indicas: hinduismo, budismo y jainismo. Girona, Caixa, mars-mai 2005 ; Barcelona, Casa Asia, May - November 2005.

Publication: Arte sagrado de las tradiciones indicas: hinduismo, budismo y jainismo. Barcelona, Casa Asia, 2005, p. 150 - 151, n° 24.

Bibliography:

Granoff, Phyllis, Victorious Ones. Jain Images of Perfection. New York : Rubin Museum of Art, 2009.

Pal, Pratapaditya, In the Images of Man. London : Arts Council of Great Britain, 1982.

Pal, Pratapaditya, Indian Sculpture, Vol. 2, Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art – Berkeley, London, Los Angles : University of California Press, 1988.

Pal, Pratapaditya (Dir. Et author), Jain Art from India The Peaceful Liberators. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 1994.

Viṣṇu

Bronze

Inde du Sud

XVI^e - XVII^e siècle, époque Vijayanagar

Hauteur : 66 cm ou 26 in

Viṣṇu figure ici sous un aspect très répandu dans le sud de l'Inde. Debout, dans une rectitude parfaite, il possède quatre bras. De la première main droite, il fait le geste de pacification (patakamudrā), la seconde tient la roue (cakra), arme de jet particulièrement redoutable. Du côté gauche, la première main est ramenée sur le côté et la seconde brandit la conque (śaṅkha) qui porte le nom de Pāñcajanya. Une tiare royale (kirīta) le coiffe. Il porte, bien visible, le cordon brahmaïque et de nombreux bijoux.



Le sud de l'Inde est célèbre pour ses statuettes en bronze. Ces ex-voto, déposés dans les temples, étaient portés en procession lors des fêtes religieuses. Les deux grands tenons, de chaque côté du socle, permettaient de les fixer sur un brancard.

De telles statuettes faisaient partie de triades, le dieu étant accompagné des représentations de ses deux épouses principales, Śrīdevī (Lakṣmī) à sa droite et Bhūmidevī à sa droite. Ces ensembles étaient particulièrement nombreux à la fin de la période Cola (843-1173) jusqu'à l'époque de Vijayanagar (1379-1565). Citons ainsi un bel ensemble daté du XI^e siècle, conservé au Government Museum de Chennai (Régnier, 1996, p. 95) ; un autre du XIII^e siècle au LACMA de Los Angeles (Pal, 1988, p. 286, n°153. Inv. M. 70.5.1-3). Notons également un bronze de Viṣṇu du XVe siècle au V&A (In the image... p. 198, n° 356). Inv. IM 127-1927).

Provenance: Collection privée, France, depuis les années 80.

Art Loss Register Certificate, ref. S00106973.

Bibliographie:

In the Image of Man. Londres : Art Council of Great Britain, 1982.

Pal, Pratapaditya, *Indian Sculpture*, Vol.2. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 1988.

Régnier, Rita, *Des Dieux, le geste suspendu... L'Art du bronze dans l'Inde dravida*ine. Paris : Editions Findakly, 1996.





Viṣṇu

Bronze

Southern India

16th - 17th century, Vijayanagar Era

Height: 66 cm or 26 in

Here Viṣṇu is seen in a form which is widespread throughout southern India. Standing perfectly straight, he has four arms. With the first right hand, he is making the gesture of pacification (*patakamudrā*); the second holds the wheel (*cakra*), a particularly formidable throwing weapon. On the left, the first hand is stretched out to the side and the second is holding the conch (*śaṅkha*) which is called *Pāñcajanya*. A royal tiara (*kirīta*) is on his head. Visible also is the Brahmanic cord and numerous jewels.

Southern India is famous for its bronze statuettes. These ex-votos, left in temples, were carried in processions during religious celebrations. The two large tenons on either side of the base were used to anchor it to a platform.



Such statuettes were part of triads, the god being accompanied by representations of his two main wives, Śrīdevī (*Lakṣmī*) on his right and Bhūmidevī on his left. These triads were particularly numerous at the end of the Cola Period (843 - 1173) and up to the Vijayanagar Era (1379 - 1565). We can mention a beautiful triad from the 11th century conserved in the Government Museum of Chennai (Régnier, 1996, p. 95) and another from the 13th century in the LACMA of Los Angeles (Pal, 1988, p. 286, n°153. Inv. M. 70.5.1-3). We should also mention a 15th century bronze of Viṣṇu in the V&A (In the image...p. 198, n° 356). Inv. IM 127-1927).

Provenance: Private collection, France, since the 1980s.

Art Loss Register Certificate, ref. S00106973.

Bibliography:

In the Image of Man. Londres : Art Council of Great Britain, 1982.

Pal, Pratapaditya, Indian Sculpture, Vol.2. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 1988.

Régnier, Rita, Des Dieux, le geste suspendu... L'Art du bronze dans l'Inde dravidienne. Paris : Editions Findakly, 1996.

Art du Śrī Laṅkā

L'empereur indien Ásoka (vers 271- 235 av. J.C.), animé par un fort zèle religieux, envoya des missionnaires bouddhiques dans les royaumes alentour. Ainsi son fils, le moine Mahinda, convertit le souverain de Ceylan Devānaṁpiyatissa (vers 250- 210 av. J.C.). Sa sœur, la nonne Sarighamittā, quant à elle, apporta une pousse de l'arbre de la Bodhi, à l'origine d'un important culte des reliques localement. Durant la première période d'Anurādhapura (IIIe siècle av. J.C.- 432 ap. J.C.), du nom de la capitale, les monarques couvrent la cité d'imposants monuments, fondements des traditions architecturales nationales. Ainsi les stūpa atteignent comme le dāgāba du monastère de Mirisavātiya des tailles colossales. Ils sont caractérisés par un triple soubassement et par quatre chapelles en projection en direction des points cardinaux. De vastes bâtiments hypostyles abritaient la communauté des moines répartis par leur grade sur les différents étages. Vers 89 av. J.C. un schisme dans la communauté du monastère du Mahāvihāra, d'obédience Theravāda, entraîna la fondation de l'Abhayagirivihāra, plus ouverte aux idées novatrices, au Mahāyāna en particulier. Les querelles religieuses devaient diviser le clergé singhalais jusqu'au XIe siècle.

La statuaire la plus ancienne se rattache par le style et par le matériau à l'art indien d'Amarāvati en pays Andhra. Cette esthétique marquera durablement la représentation du Buddha Śākyamuni, sujet principal de l'iconographie sacrée. Un calcaire blanc très fin remplace le marbre des œuvres les plus archaïques. Le visage aux traits fins et aux yeux parfois incrustés est surmonté d'une coiffure constituée de petites bouclettes curvilignes caractéristiques. Le vêtement monastique découvre l'épaule droite du Bienheureux, moule un corps stylisé, aux hanches marquées. Des plis incisés et dédoublés animent la surface. Ce canon subsistera durant des siècles malgré de subtiles modulations.

Libéré d'une première occupation tamoule vers 455, le royaume fut peu après gouverné par Kassapa Ier (vers 473- 491) usurpateur parricide et sans doute paranoïaque, converti au ciāïsme. Sa demeure, la forteresse de Sigiriya, aménagée sur une colline abrupte évoque par sa silhouette le mont Kailāsa, dans l'Himālaya occidental, demeure mythique du dieu Śiva. Elle est surtout célèbre par les peintures rupestres d'apsarāḥ, rappelant les fresques contemporaines d'Ajanṭā en Inde. À la mort de Kassapa, le souverain légitime rétablit Anurādhapura comme capitale. La seconde période d'Anurādhapura (459- 993) voit la restauration de nombreux monuments répartis sur plusieurs vallées. Dans les monastères, on ajoute un petit sanctuaire (pilimage) abritant une statue du Buddha debout, à côté des éléments traditionnels : un stūpa, une plateforme pour l'arbre de la bodhi (bodhighara) et la salle du chapitre (uposathaghara). Les moines DhammaruciKA appartenant à l'Abhayagirivihāra aménagent des monastères à double enceinte, les édifices sacrés étant rassemblés au cœur du complexe et les résidences des religieux tout autour. On saisit mal les phases d'évolution du stūpa aboutissant à un parti typiquement cinghalais, le vatadāgē, bien attesté au VIIe siècle (Mādirigiriya). Un ou plusieurs déambulatoires supportaient une pourtraison complexe couvrant le monument d'une vaste coupole, partout hélas disparue. Des éléments symboliques et décoratifs marquant les entrées des lieux sacrés, bien qu'existant depuis des siècles, présentent à cette époque une perfection décorative remarquable. Ainsi les pierres de seuil en demi-lune (sanda-kada-pahaṇa) présentent sur leurs divers registres des séries d'animaux passants, aux significations symboliques tels des oies célestes (amsa). Des échiffres bordés par d'élégants rinceaux sont ornés en leur centre de lions protecteurs menaçants. Des stèles (mura-gala) encadrent les accès. Elles figurent des rois serpents (nāgarāja) anthropomorphes, assistés de nains et tenant des vases d'abondance (pūrṇaghāṭa). Cette époque voit le développement d'une importante production de bronzes votifs ou destinés au culte privé. Si la plupart des statuettes appartiennent au Theravāda, un petit nombre possèdent des iconographies propres au bouddhisme Mahāyāna.

La fin du Xe siècle voit une nouvelle occupation tamoule qui installe sa capitale à Polonnāruva. De cette courte période (vers 993- 1073) datent quelques temples hindous et des bronzes de procession sur le modèle de l'Inde du Sud. Le plus grand souverain de la période fut Parākramabāhu Ier (1153- 1186). En 1160, il met fin aux querelles religieuses, unifiant les divers courants qui divisaient le bouddhisme cinghalais au sein du Mahāvihāra appelé désormais Sangha Nikāya. Parmi de nombreux monuments édifiés par le souverain se détachent les statues colossales du Gal Vihāra, sculptées dans une colline entaillée. Elles constituent le plus bel exemple du style de buddha cinghalais, présentant un équilibre parfait entre stylisation des formes et le raffinement extrême des finitions. Plusieurs pilimage et les sculptures aujourd'hui ruinées qu'ils abritaient atteignent des tailles imposantes. Les monuments religieux les plus prestigieux sont rassemblés dans un enclos spécial au cœur de la ville, le Daḍā Maṭuva. En ce lieu, la fin du XIe siècle voit l'édification d'une copie fidèle et raffinée, au style archaïsant, du vatadāgē de Mādirigiriya.

Ceylan se trouve de plus en plus entraînée dans les rivalités des grands empires maritimes. La capitale est abandonnée pour des raisons militaires pour des cités fortifiées telles Yāpahūva ou Kurunāgala. En 1505, l'arrivée des Portugais marque la fin de l'indépendance du pays pour quatre siècles. La dernière phase de l'art cinghalais est caractérisée tout à la fois par l'effondrement de la sculpture, reproduisant sans inspiration les poncifs anciens, la raréfaction de la statuaire en pierre et l'apogée des arts décoratifs, dominés par l'utilisation de l'ivoire.

Art of Śrī Laṅkā

The Indian emperor Aśoka (c. 271- 235 B.C.E.), driven by great religious zeal, sent Buddhist missionaries to the surrounding kingdoms. His sons, monk Mahinda, converted the king of Ceylon, Devānaṁpiyatissa (c. 250- 210 B.C.E.). His sister, nun Saṅghamittā, took a sapling from the Bodhi tree along with her, and from it sprang an important cult of relics worshipped locally. During the first Anurādhapura period (3rd century B.C.E.- 432 C.E.), named for the capital, the monarchs covered the city with impressive monuments, which formed the basis of the nation's architectural traditions. So, like the dāgāba of the monastery of Mirisavātiya, the stūpa reached a colossal size. They have a characteristic triple base and four chapels jutting out in the cardinal directions. Vast, high hypostyle-type buildings housed the monks on the various floors, as a function of their rank. Around 89 B.C.E., a schism occurred within the Mahāvihāra Monastery, which was strictly Theravāda Buddhist. That led to the founding of its rival, Abhayagirivihāra, more open to new ideas, and to Mahāyāna in particular. Religious quarrels divided the Sinhalese clergy until the 12th century.

The most ancient statues are reminiscent, in style and material, of the Indian art of Amarāvati in Andhra State. This aesthetic left a lasting mark on the representation of Buddha Śākyamuni, the main subject of sacred iconography. A very fine white limestone replaced the marble of the oldest works. The face has fine features and sometimes inlaid eyes, and is crowned by hair styled in typical small curls. The monastic robe leaves the right shoulder of the Blessed One bare and flows down his stylized body with wide hips. Incised, double pleats cover the surface. This canon has come down through the centuries with only minor modifications.

Freed from Tamil occupation around 455, the kingdom was governed shortly thereafter by Kassapa I (c. 473- 491), a patricidal and undoubtedly paranoid usurper converted to Shaivism. His fortress of Sigiriya, built on a steep hill, has a silhouette that evokes Mount Kailāsa in the western Himālaya, said to be the mythical home of the god Śiva. It is especially famous for its rustic apsarāḥ paintings that are reminiscent of contemporary frescoes of Ajantā in India. At the death of Kassapa, the legitimate king re-established Anurādhapura as the capital. During the second Anurādhapura period (459- 993), many monuments scattered over several valleys were restored. In the monasteries, a small sanctuary (pilimage) was added for a statue of Buddha standing, next to the traditional elements: a stūpa, a platform for the Bodhi tree (bodhighara) and the chapter room (uposathaghara). The Dhammarucika monks of Abhayagirivihāra built double-walled monasteries, with holy buildings grouped in the center of the complex and the residences of the monks around them. Little is known about the phases of evolution of stūpa leading to the typically Sinhalese structure, the vāṭadāgē, which was common in the 7th century (Mādirigiriya). One or more ambulatories acted as supports for a complex system of beams holding up the vast cupola, now unfortunately gone, that covered the monument. Although they had existed for centuries, the symbolic and decorative elements that marked the entrances of the holy sites had reached remarkable decorative perfection by this period. On their registers, the semi-circular stone slabs (sanda-kaḍa-pahaṇa) depict a procession of animals with symbolic meanings, such as the celestial geese (arīṣa). The center of string walls, bordered by elegant rinceaux, depicts fierce lions. Stelae (mura-gala) frame the entry. On them are anthropomorphic king cobras (nāgarāja), attended by dwarves holding ‘full vessels’ (pūrnaghaṭa). During this era, an important production of small bronzes developed, either for use as votives or for private religious usage. While most of these statuettes were Theravāda, a small number, most of them of infinite perfection, have an iconography specific to Mahāyāna Buddhism.

Tamil occupation occurred again in the late 10th century with the installation of their capital at Polonnāruva. Some Hindu temples and processional bronzes in the south Indian style date from this brief period (c. 993- 1073). The greatest sovereign of that period was Parākramabāhu I (1153- 1186). In 1160, he ended religious squabbling, uniting the different cults that divided Sinhalese Buddhism within Mahāvihāra, which was called Sangha Nikāya from that time forward. Notable among the many monuments built by the king were the colossal Gal Vihāra statues carved into a rugged hill. They are the most beautiful example of the Sinhalese Buddha style, presenting a perfect balance of stylized shapes and finished with extreme refinement. Several of their pilimage and sculptures, now in ruins, were of impressive size. The most prestigious religious monuments are grouped within a special enclosure in the heart of the city, the Daṭṭadā Maṭjuva. Near the end of the 12th century, a copy of the Mādirigiriya vāṭadāgē was built here, in the archaic style.

Ceylon became more and more swept up in the rivalries between the great maritime empires. The capital was abandoned for military reasons. The government preferred fortified sites such as Yāpahūva or Kurunāgala over ephemeral buildings whose only defense was masonry walls. In 1505, the arrival of the Portuguese in Colombo marked the end of the country's independence for four centuries. The final phase of Sinhalese art is characterized by the collapse of sculpture, reproducing only the ancient patterns without any new inspiration, by the rarefaction of stone statues and the apogee of decorative arts, dominated by the use of ivory.

Buddha debout

Bronze doré

Śrī Laṅkā

XVIIIe siècle (Epoque de Kandy, vers 1480 - 1815)

Hauteur: 36 cm ou 14 ¼ in

Cette œuvre imposante est caractéristique de la dernière phase de l'art cinghalais. Bien que des images du Buddha Śākyamuni debout existent au Śrī Laṅkā depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne et que la plupart des monastères possèdent un oratoire spécifique (pilimage) pour abriter une statue d'une telle iconographie, certaine atteignant des tailles héroïques comme au Laṅkātilaka de Polonnaruva (troisième tiers du XIIIe siècle), elles se multiplient à l'époque de Kandy. Dans une frontalité absolue, le Bienheureux fait le geste d'enseignement (vitarka mudrā) de la main droite, le bras gauche étant ramené le long du corps. Sur toutes ces statues, le visage presque circulaire est surmonté d'un imposant siraspata s'élevant vers le ciel. Les lobes des oreilles sont largement percées comme le veut la tradition. Le vêtement constitue l'élément le plus spécifique des buddha « kandyens ». Appliqué étroitement sur le corps et dégageant l'épaule droite comme il est d'usage, il est couvert de multiples plis minuscules et ondulants. Ce rendu particulier s'organise verticalement sur la plus grande partie de l'œuvre et de biais et horizontaux sur l'épaule et le bras gauche soulignant ainsi le retour du pan du saṅghati.



Le buddha ici commenté présente une étroite parenté avec les statues polychromes en techniques mixtes décorant le temple rupestre de Degaldoruwa (vers 1771) dans le district de Kandy (Von Schroeder, 1990, p. 486-498). De nombreuses statues portatives en bois et en bronze participent du même canon icographico-stylistique, particulièrement au XVIIIe siècle (cf. Von Schroeder, 1990, P. 522-527, plus particulièrement les n° 164 H et 165 G et également un imposant exemple au New-York Metropolitan Museum of Art, inv. 2010-68 a et b).

Provenance: Collection privée, Royaume-Uni, Christie's New York, 17 septembre 1998, lot n° 88. Art Loss Register Certificate, ref. S00125940.

Bibliographie:

Von Schroeder, Ulrich, *Buddhist Sculptures of Sri Lanka*. Hong Kong : Visual Dharma Publications Ltd, 1990.





Standing Buddha

Gilded bronze

Śrī Laṅkā

18th century (Kandy era, circa 1480 - 1815)

Height: 36 cm or 14 ¼ in

This impressive piece is characteristic of the last phase of Sinhalese art. Although images of Buddha Śākyamuni standing have existed in Śrī Laṅkā since the first centuries of the Christian era, and most monasteries have an oratory specifically for a statue with such an iconography (pilimage), with some reaching heroic size such as the one at Laṅkātilaka in Polonnaruva (last third of the 13th century), they became more widespread during the Kandyan era. Depicted full frontal, the Blessed One is making the teaching gesture (*vitarka mudrā*) with his right hand, his left arm hanging alongside his body. On all these statues, the almost circular face is topped by an impressive *siraspata* flame stretching heavenward. The ear lobes have large holes, as is traditional. Clothing is the element most specific to Kandyan Buddha. Falling close to the body and the right shoulder bare, as is the tradition, the robe falls in minuscule, wavy pleats. This particular style runs vertically over the largest part of the work and then diagonally and horizontally on the shoulder and the left arm, thereby highlighting the drape of the *saṅghati*.

This Buddha is closely linked to the polychrome statues of mixed techniques that decorate the rustic temple of Degaldoruwa (circa 1771) in Kandy District (Von Schroeder, 1990, pp. 486-498). Numerous portable statues in wood and in bronze followed the same stylistic-iconographic canon, especially in the 18th century (cf. Von Schroeder, 1990, pp 522-527) and more specifically Numbers 164 H and 165 G, as well as an impressive example at the New York Metropolitan Museum of Art, inv. 2010-68 a and b).

Provenance: Private collection, UK, Christie's New York, 17 September 1998, lot n° 88.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125940.

Bibliography:

Von Schroeder, Ulrich, Buddhist Sculptures of Sri Lanka. Hong Kong : Visual Dharma Publications Ltd, 1990.



Buddha assis

Bronze doré

Śrī Laṅkā

Xe siècle, seconde période d'Anurādhapura (459 - 993)

Hauteur: 12 cm ou 4 ¾ in

L'œuvre est caractéristique d'une abondante production de petites statuettes représentant le Buddha Śākyamuni destinées à des oratoires privés ou à servir d'ex-voto. Elle s'insère avec harmonie dans les séries publiées par Ulrich von Schroeder (1990, pl. 48-50, 54 et 56). Toutes représentent le Bienheureux assis en attitude noble (*vīrāsana*), les jambes simplement croisées l'une sur l'autre, et en méditation, les mains dans le giron (*dhyāna mudrā*). Cette représentation du Buddha, habituelle dans le sud de l'Inde et à Ceylan, diffère de l'iconographie la plus répandue dans le nord où l'on préfère le geste de prendre la terre à témoin (*bhūmisparśa mudrā*). Au sommet du crâne, une quintuple flamme (*siraspata*) atteste de la transcendance du personnage. Une pierre fine l'ornait autrefois. Le « châle » monastique (*saṃghāṭi*) couvre l'épaule gauche et découvre largement l'épaule droite, laissant apparaître le sein. Des incisions soulignent le pan de tissu ramené sur l'épaule gauche et retombant jusqu'à la taille avec d'élégants retroussis, mais également l'ourlet bordant le vêtement, barrant la poitrine comme les mollets.



De subtiles variations, dues aux diverses manières des ateliers, témoignent d'une plus ou moins grande habileté. Le visage, presque circulaire et engoncé dans les épaules, rapproche la pièce ici commentée du groupe n° 55 d'U. van Schroeder. On notera toute à la fois la volonté de traduire des traits ethniques locaux (yeux particulièrement globuleux et lèvres charnues) et le rendu délicatement sensuel du pectoral laissé apparent.

Provenance: Collection privée, Royaume-Uni, acquis chez Spink & Son Ltd, Londres en 1993.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125941.

Bibliographie:

Von Schroeder, Ulrich, *Buddhist Sculptures of Sri Lanka*. Hong Kong : Visual Dharma Publications Ltd, 1990.





Sitting Buddha

Gilded bronze

Śrī Laṅkā

10th century, second Anurādhapura period (459 - 993)

Height: 12 cm or 4 ¾ in

This piece is characteristic of an abundant production of small statuettes representing the Buddha Śākyamuni destined for private oratories or to be used as ex-votos. It fits harmoniously into the series published by Ulrich von Schroeder (1990, pl. 48-50, 54 and 56). All depict the Blessed One seated in the noble pose (*vīrāsana*), his legs simply crossed one over the other, and in meditation with his hands in his lap (*dhyāna mudrā*). This depiction of Buddha, often seen in the south of India and in Sri Lanka, is different from the most widely found iconography in the north, where the earth-touching gesture (*bhūmisparśa mudrā*) is more popular. At the summit of the skull, a quintuple flame (*siraspata*) indicates the transcendancy of the person. At one time, it was adorned with a gem. The monastic "shawl" (*saṃghātī*) covers the left shoulder and leaves the right shoulder bare, revealing the pectoral. Incisions highlight the pleat of the robe draped over the left shoulder and falling to the waist in elegant folds, as well as the hem edging the robe, running across the chest and calves.



Due to the diverse styles of workshops, subtle variations reveal a varying level of skill. The face, almost circular and sunken into the shoulders, makes this piece reminiscent of Group n° 55 of U. Van Schroder. There is a desire to reflect local ethnic traits (especially protruding eyes and thick lips) as well as to delicately depict the sensual nature of the pectoral left uncovered.

Provenance: Private collection, UK, acquired from Spink & Son Ltd, London in 1993.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125941.

Bibliography:

Von Schroeder, Ulrich, Buddhist Sculptures of Sri Lanka. Hong Kong : Visual Dharma Publications Ltd, 1990.

Tête de Buddha

Grés

Thaïlande

Circa IXe siècle, période Môn-Dvāravatī (Vle - XIe siècle)

Hauteur: 47 cm ou 18 ½ in

Le royaume Dvāravatī a prospéré du VIe au XIe siècle dans ce qui est aujourd’hui la Thaïlande, mais en raison de l’absence ou du manque de documents écrits, peu est connu sur sa culture et son style. Il a fallu attendre 1959 et la publication du livre de Pierre Dupont *L’archéologie môme du Dvaravati*, pour qu’il y ait une étude chronologique étendue des sculptures bouddhistes du royaume Dvāravatī.

Cette remarquable tête en grés de Buddha est un exemple monumental de l’art de cette période. Les traits élégants du visage avec des pommettes hautes, un nez large et des lèvres pleines reflètent admirablement les traits ethniques du peuple Môn, tout en soulignant la symétrie parfaite de la forme ovale du visage. La courbe créée par la jointure des sourcils, ainsi que les doubles contours curvilignes des yeux et des lèvres affichent le style distinctif du Dvāravatī tandis que les boucles de cheveux en forme de coquille d’escargot, l’uṣṇīṣa et les yeux baissés montrent une forte influence indienne, en particulier de la période Gupta. L’expression calme du Buddha, avec son sourire serein, affiche un moment de paix sublime. L’artiste a magnifiquement capturé l’esprit de compassion de Buddha tout en affichant subtilement sa force tranquille grâce aux traits imposants de sa tête avec des pommettes structurées et une mâchoire aux lignes raffinées.

Buddha head

Sandstone

Thailand

Circa 9th century, Môn-Dvāravatī period (6th - 12th century)

Height: 35 cm or 13 ½ in

*The Dvāravatī kingdom flourished from the 6th to 12th centuries in what is now Thailand, but due to absence or lack of written records, little of its culture and style is known. It was not until 1959 when Pierre Dupont's book *L'archéologie môme du Dvaravati* was published, that there was an extensive chronological study of the Buddhist sculptures of Dvāravatī.*

This remarkable bluish-grey limestone head of Buddha is a monumental example of the finest art of this period. The elegant facial features with high cheekbones, broad nose and full lips beautifully reflect the ethnic traits of the Mon people, while emphasizing the perfect symmetry of the oval shape of the face. The unique curved line created by the joined eyebrows as well as the double curvilinear outline of the eyes and lips display Dvāravatī's distinctive style while the snail-shaped curls of the hair with the uṣṇīṣa and the down-cast eyes show a strong Indian influence, particularly from the Gupta period. The calmness of the Buddha's expression, with his serene smile, displays a moment of sublime peace. The artist beautifully captured Buddha's compassionate spirit while subtly displaying his quiet strength through the strong shape of the head with its structured cheekbones and refined jaw line.

Provenance:

Collection privée, France, acquise à la Galerie Silk Road de Paris en 1983.

Private collection, France, acquired from Galerie Silk Road, Paris, in 1983.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125951.

Bibliographie:

Philip Rawson, *The Art of Southeast Asia*, Thames and Hudson Ltd., London, 1967, p. 136.

Pierre Dupont, *L'archéologie môme du Dvaravati*, Pub. Ecole Française d'Extrême-Orient, Vol. XLI, Paris, 1959.

National Museum Bangkok, *Dvaravati Art - The Early Buddhist Art of Thailand*, Bangkok 2009, p. 148- 149, fig. 20.

Kunst der Welt, *Weiter als der Horizont*, Staatliches Museum für Völkerkunde München, Munich, 2008, fig. 118.

Denise Patry Leidy, *Treasures of Asian Art: The Asia Society's Mr. & Mrs. John D Rockefeller 3rd Collection*, New York, The Asia Society Galleries, 1994, p. 94, fig. 77.

Pierre Baptiste et Thierry Zéphir, *Dvaravati aux sources du bouddhisme en Thaïlande*, Musée Guimet, Paris, 2009, P. 21 and 240.



Tête de Buddha

Bronze

Thaïlande

XIVe - début du XVe siècle, Royaume de Sukhothaï

Hauteur: 35 cm ou 13 ¾ in

Au centre de la Thaïlande, le puissant royaume de Sukhothaï devait connaître son apogée politique sous le règne de Rāma Kamheng (env. 1279- env. 1299) et de ses successeurs. Les sculpteurs créeront alors une esthétique originale qui deviendra l'un des styles les plus originaux de l'art thaï et qui restera une référence esthétique récurrente jusqu'à la fin du XIXe siècle. Les plus belles créations sont cependant un peu postérieures à la période de son acmé politique et ne remontent qu'au XIVe et même au début du XVe siècle.

C'est à cette période « classique » de l'art thaï qu'appartient cette belle tête imposante qui en possède toutes les caractéristiques : ovale parfait du visage, long nez aquilin, sourcils arqués, paupières lourdes, chevelures en bouclettes. Comme souvent hélas, la flamme au sommet du crâne, symbole de la force spirituelle du Bienheureux, a disparu. Si l'on compare cette tête avec l'ensemble des statues thaï de la collection d'Alexandre B. Griswold, aujourd'hui à la Walters Art Gallery de Baltimore, et qui constitue dans le domaine un véritable corpus, on pourrait considérer que le front particulièrement haut comme ici pourrait être un indice chronologique, caractéristique du début du XVe siècle (cf. Woodwards, 1997, p. 170, n° 58).

Buddha head

Bronze

Thailand

14th - early 15th century, Sukhothai Kingdom

Height: 35 cm or 13 ¾ in

In the center of Thailand, the powerful Sukhothai Kingdom reached its political apogee during the reign of Ram Khamhaeng (c. 1279 - 1299) and his successors. Sculptors of that period created an original set of aesthetics that became one of the most original styles in Thai art, and one which remained a recurring aesthetic reference until the end of the 19th century. The most beautiful works, however, were created a bit after the period of his political acme and date back only to the 14th or even early 15th century.

This beautiful and impressive head has all the characteristics of this “classical” period of Thai art: perfectly oval face, long aquiline nose, arched eyebrows, heavy eyelids, curly hair. But as is unfortunately often the case, the flame at the top of the skull, symbol of the spiritual force of the Enlightened One, is missing. When compared to all the Thai statues in the Alexander B. Griswold Collection - today at the Walters Art Gallery in Baltimore, a collection that is a huge body of work in the field - it can be noted that the especially high forehead of this statue might be a chronological clue, as it is characteristic of the early 15th century (cf. Woodward, 1997, p. 170, n° 58).

Provenance:

Collection privée, Italie, depuis les années 80.

Private collection, Italy, since the 1980s.

Art Loss Register Certificate, ref. S00114145.

Bibliographie:

Woodward, Hiram W., *The Sacred Sculpture of Thailand. The Alexander B. Griswold Collection*. The Walters Art Gallery. Bangkok : River Book, 1997 (republished 1999).



Tête de Buddha

Bronze

Thaïlande

XVe siècle, Royaume de Chieng Sen (XIVe - XVIe siècle)

Hauteur: 41 cm ou 16 ¼ in

Dans le nord de la Thaïlande, la ville de Chieng Sen, fondée en 1327, fut la capitale d'un petit royaume vassal du Lanna dont il partagea l'histoire contrastée. La cité fut un centre actif de bronziers au style caractéristique. On suppose que des fondeurs de Sukhothaï seraient venus dans le nord et auraient concouru à la création de cette esthétique particulière. Elle reprend ainsi certains traits du style de Sukhothai tels le nez busqué, les fossettes des joues, les arcades sourcilières en arc de cercle se perpétuant par l'arête du nez, les cheveux en minuscules bouclettes juxtaposées. L'ensemble cependant aboutit à un rendu différent, moins décoratif, plus proche de l'esprit de la statuaire bouddhique classique indienne, plus vigoureux, imposant et majestueux.

Le visage, quoique plus épanoui que ne le prescrit le canon de Sukhothaï, est plus affiné que sur nombre de créations septentrionales tels les Buddha de type « Phra Singh » (Stratton, 2004, p. XXXVIII, n° C. 23).

On peut rapprocher le présent chef d'une tête de la collection d'A. Grisworld (Woodwards, 1997, p. 211, 217 n° 75).

Buddha head

Bronze

Thailand

15th century, Kingdom of Chiang Sen (14th - 15th century)

Height: 41 cm or 16 ¼ in

In northern Thailand, the city of Chiang Sen, founded in 1327, was the capital of the small vassal Lanna Kingdom with which it shared a varied history. The city was an active centre for bronze-casters who had their own characteristic style. It is thought that Sukhothai casters came north and helped create this particular aesthetic style. That is why it has certain traits of the Sukhothai style, such as the hooked nose, dimpled cheeks, eyebrows arching to the bridge of the nose, and hair with tiny juxtaposed curls. But when all this is put together, the effect is different, less decorative, closer to the spirit of classic Indian Buddhist statues, more vigorous, imposing and majestic.

While the face is more radiant than Sukhothai art dictates, it is more refined than that of many creations from the north, such as Phra Singh-type Buddhas (Stratton, 2004, p. XXXVIII, n° C. 23).

This head is similar to one in the Griswold Collection (Woodward, 1997, p. 211, 217, n° 75).

Provenance:

Galerie William Wolf, New York, 1974.

Collection privée, Italie.

William Wolf Gallery, New York, 1974.

Private collection, Italy.

Art Loss Register Certificate, ref. S00114277.

Bibliographie:

Stratton, Carol, *Buddhist Sculpture of Northern Thailand*. Chiang Mai : Silkworm Books, 2004.

Woodward, Hiram W., *The Sacred Sculpture of Thailand. The Alexander B. Griswold Collection*. The Walters Art Gallery. Bangkok : River Book, 1997 (republished 1999).



Buddha assis

Bronze

Thaïlande

XVII^e siècle, Royaume d'Ayutthaya (1350 - 1767)

Hauteur: 88 cm ou 34 ¾ in

En 1350, un prince d'U-Thong fonde Ayutthaya, prend le nom de Rāmathibodi Ier et fait l'unité de la Thaïlande, alors appelée Siam. Ayutthaya demeurera capitale jusqu'à sa prise par les Birmans en 1767.



Śākyamuni est ici représenté juste avant son Eveil. A Gāya au Bihār, dans un lieu appelé bodhimanda où les Buddha des époques cosmiques passées ont connu leur Illumination, le futur Bienheureux s'assied sous un pipal. Māra (« Mort »), dieu des désirs sans cesse inassouvis, causes du cycle sans fin des réincarnations, sent son empire menacé par la découverte d'un moyen de salut qui serait prêché aux créatures. Il cherche à distraire le Bienheureux de diverses manières et prétend revendiquer pour lui-même le trône de l'Eveil. Śākyamuni prend la terre à témoin de sa bonne foi d'avoir fait serment d'apporter la délivrance à tous les êtres. Cette iconographie fondamentale se retrouve dans tout le monde bouddhique.

Śākyamuni est assis dans l'attitude dite « noble » (sattvaparyāṅka), la jambe droite est repliée sur la jambe gauche, une seule plante de pied visible. Dans les pays où fleurit le Mahāyāna et le bouddhisme ésotérique, on préférera représenter le Bienheureux dans l'attitude du lotus (padmāsana) ou du diamant (vajrāsana ou vajraparyāṅka). De la main droite pendante, paume tournée vers l'intérieur, il effleure le sol de l'extrémité des doigts. « Prendre la terre à témoin » (bhūmisparśa mudrā) est l'un des six gestes canoniques (mudrā) faits par le Buddha lors des principaux événements de sa vie.

Parmi les divers courants qui traversent la statuaire d'Ayutthaya, une tendance à un certain éclectisme plastique domine une large partie de la production. Le visage perpétue partiellement l'esthétique de Sukhothaï mais le corps, géométrisé, renvoie à la statuaire d'U-Thong. Les arcades sourcilières particulièrement accusées et les oreilles stylisées jusqu'à l'excès seront des détails fréquents dans la statuaire du Laos. On pourrait supposer que l'œuvre ait été fondu dans le nord du royaume d'Ayutthaya.

Les yeux autrefois incrustés de nacre devaient conférer au personnage une présence quasi-hypnotique dans la pénombre d'un sanctuaire. La chevelure conserve des traces de laque noire autrefois dorée.

Provenance: Collection privée, Italie, acquis en 1973.

Art Loss Register Certificate, ref. S00115345.

Bibliographie:

Giteau, Madeleine, *Art et archéologie du Laos*, Paris, Ed. Picard, 2001, p. 155, fig. 115.





Sitting Buddha

Bronze

Thailand

17th century, Ayutthaya Kingdom (1350 - 1767)

Height: 88 cm or 34 ¾ in

In 1350, prince U-Thong founded Ayutthaya, took the name of Ramathibodi I and unified Thailand, then called Siam. Ayutthaya remained the capital until it was taken by the Burmese in 1767.

Here Śākyamuni is depicted just before his Awakening. In Gāya, Bihār, in a place called bodhimanda, where the Buddhas of past cosmic eras experienced their Enlightenment, the future Awakened One sat under a bodhi tree (*Ficus religiosa*). Māra ("Death"), the god of desires never satisfied, and which drive the endless cycle of rebirth, felt his world threatened by the discovery of a means of salvation that could be taught to creatures. He tried by various means to tempt the Awakened One and take over the Seat of Enlightenment for himself. Śākyamuni called the Earth as witness of his good faith to teach all beings the way to their release. This fundamental iconography is found throughout the Buddhist world.



Śākyamuni is seated in the so-called "noble" pose (*sattvaparyāṇka*), right leg folded under left leg, the sole of only one foot visible. In countries where esoteric and Mahāyāna Buddhism flourish, there is a preference for depicting The Awakened One in the lotus pose (*padmāsana*) or the diamond pose (*vajrāsana* or *vajraparyāṇka*). His right hand down, palm turned inward, he touches the ground with the tips of his fingers. "Calling the Earth as witness" (*bhūmisparśa mudrā*) is one of the six canonical gestures (*mudrā*) made by Buddha during the major events of his life.

Of the various trends observed in Ayutthaya statuary, a tendency toward a certain eclecticism dominates a large share of statues produced. The face partially perpetuates Sukhothai aesthetics but the geometrically rendered body is reminiscent of U-Thong statuary. The extremely arched eyebrows and excessively stylized ears are details frequently found in the statuary of Laos. This piece may well have been cast in the north of the Ayutthaya Kingdom.

The eyes were once decorated with mother-of-pearl, which would have given them an almost hypnotic presence in the dim lighting of the sanctuary. The hair retains traces of black lacquer that was once gilded.

Provenance: Private collection, Italy, acquired in 1973.

Art Loss Register Certificate, ref. S00115345.

Bibliography:

Giteau, Madeleine, Art et archéologie du Laos, Paris, Ed. Picard, 2001, p. 155, fig. 115.

Tête d'une divinité masculine

Grès

Cambodge

Style de Prè Rup, Xe siècle

Hauteur: 16 cm ou 6 ¾ in

Le style Prè Rup est une continuation du style de Koh Ker, moins grandiose mais plus raffiné. L'une de ses caractéristiques est la sélection apparemment très soigneuse des pierres destinées à être sculptées et un poli final des sculptures sans équivalent pour obtenir des surfaces d'un éclat brillant. La tête décrite ici est un merveilleux exemple de ce style. Suivant la tradition et la mode antérieures, cette tête masculine jouit d'une moustache finement délimitée au-dessus de ses lèvres pleines et d'une barbe. Le rendu du diadème est précis ; Le chignon des cheveux est d'une forme cylindrique, composé de multiples mèches de cheveux torsadées. Populaire pendant le règne de Koh Ker, ce type de coiffure était également un classique parmi les sculptures de Banteay Srei, fondé peu de temps après Prè Rup, en l'an 967. L'une des icônes principales de Banteay Srei, l'exquise sculpture d'Uma Maheśvara (maintenant au Musée National du Cambodge, Phnom Penh) a une coiffure pratiquement identique.

En raison du manque du reste du corps et des attributs, la divinité masculine représentée ici ne peut pas être identifiée avec précision. C'est très probablement la représentation d'une divinité hindoue. Une tête très semblable d'une sculpture Prè Rup Varuna au Musée National du Cambodge est embellie d'un diadème quasiment identique, affirmant son attribution stylistique et sa date.

Head of a Deity

Sandstone

Cambodia

Pre Rup style, 10th century

Height: 16 cm or 6 ¾ in

The Pre Rup style is a continuation of the Koh Ker style, less grandiose but more refined. One of its hallmarks is the apparently very careful selection of stones for the carving of sculptures and an unparalleled final polish of the sculptures' surfaces to a glossy sheen. The head described here is a wonderful example of this style. Following earlier tradition and fashion, the male head is sporting a finely delineated moustache above his full lips, and a beard. The diadem is precisely rendered; the hair bun is arranged in a cylindrical form, consisting of multiple twisted hair strands. Popular during the Koh Ker reign, this hair style was also a favorite amongst the sculptures of Banteay Srei, founded shortly after Pre Rup, in the year 967. One of the main icons of Banteay Srei, the exquisite Uma Maheśvara sculpture (now in the National Museum of Cambodia, Phnom Penh) has a virtually identical hair style.

Due to the lack of body and attributes the male deity depicted here cannot be precisely identified. Most likely he represents a Hindu deity. A strikingly similar head of a Pre Rup Varuna sculpture in the National Museum of Cambodia is embellished with a virtually identical diadem, affirming its stylistic attribution and date.

Provenance:

Collection Larry et Sherry Phillips, Los Angeles, depuis les années 70.

Collection Michael Phillips, Los Angeles, depuis 2000.

Larry and Sherry Phillips collection, Los Angeles, since the 1970s.

Michael Phillips collection, Los Angeles, since 2000.

Art Loss Register Certificate, ref. S00087433.

Publication: Stephen Little, *Images of Buddha from the Michael Phillips Collection*, Arts of Asia, janvier- février 2013, p. 113, fig.17.

Bibliographie:

Helen I. Jessup and Thierry Zéphir, *Sculpture of Ancient Cambodia – Millennium of Glory*. New York: Thames and Hudson Inc., 1997, p. 219, fig. 37, ibid. p. 232-233, fig. 56.



Bodhisattva Avalokiteśvara

Grès

Cambodge

Style du Baphuon, fin du XIe siècle

Hauteur: 81 cm ou 32 in

Cet exceptionnel Bodhisattva en grès est ici représenté en Samabhanga, immobile dans une attitude hiératique et majestueuse, (bhanga signifie "flexion", et sama "sans"). Les quatre bras coupés rayonnent autour de lui.

Le visage est la partie la plus individualisée du corps et aussi la plus complexe. Les sculpteurs du Cambodge ont privilégié un visage au cadre large et évasé vers le haut. Les yeux largement ouverts

sont taillés en amande, les sourcils arqués, le nez a un profil fort et courbé, les narines sont larges et ascendantes. Les lèvres charnues sont bordées d'un double contour au trait. Elles esquiscent un délicat sourire et un collier en barbe rase accentue la fossette du menton. Le traitement de la pilosité est en stries pour les cheveux et la moustache et en pointillé pour la barbe. Ses cheveux sont coiffés en tresses maintenues en un chignon rehaussé d'un petit Buddha, permettant de l'identifier comme le Bodhisattva Avalokiteśvara.

Le modelé et la morphologie du thorax traité de façon ample et lisse, aux pectoraux bombés, correspond à l'idéal suprême de beauté dans la statuaire khmère.

Le vêtement, le sampot, au fin plissé, présente la curieuse découpe en forme de U qui se rencontre dans les costumes tant masculins que féminins de cette époque. Un pan retombe sur sa jambe gauche. La ceinture est sobre aux motifs simples et ourlés. Le nœud d'attache postérieur est traité en aile de papillon suivant une stylisation propre à l'art du Baphuon.

Provenance: Collection privée, Belgique, acquis chez Spinks & Son Ltd., Londres, 10 octobre 1984.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125957.

Publication: Arts of Asia, Juillet-Août 1984.

Bibliographie:

Helen I. Jessup and Thierry Zéphir, *Sculpture of Ancient Cambodia – Millennium of Glory*. New York: Thames and Hudson Inc., 1997.







Bodhisattva Avalokiteśvara

Sandstone

Cambodia

Baphuon style, late 11th century

Height: 81 cm or 32 in

This exceptional Bodhisattva is depicted in the Samabhanga posture, immobile in a majestic hieratic pose (*bhangā* means “bending” and *sama* “without”). Four arms, cut off, radiate out from him.

His face is the most individualized part of him, and the most complex. The Cambodian sculptors put their emphasis on a broad face narrowing toward the top. The eyes, wide open, are almond shaped, the eyebrows arched, the nose broad and short, the nostrils wide and rising. His full lips are edged with a double line, and are smiling gently. A short thin beard runs along the chin line, highlighting a dimple. Hair is drawn in lines for the head and mustache and in dots for the beard. His hairdo is all in curls, held in a bun with a small Buddha, allowing to identify him as Bodhisattva Avalokiteśvara.



The contour and morphology of the chest are ample and smooth, with strong pectorals, corresponding to the supreme ideal of beauty in Khmer statues.

The narrow pleats of his clothing, the sampot, presented in a strange U-shaped cut, was worn by both men and women at that time. One fold falls over his left leg. The waistband is sober, with simple hemmed designs. The posterior knot is butterfly-shaped, as was the style in Baphuon art.

Provenance: Private collection, Belgium, acquired from Spinks & Son Ltd., London, 10 October 1984.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125957.

Publication : Arts of Asia, July-August 1984.

Bibliography:

Helen I. Jessup and Thierry Zéphir, Sculpture of Ancient Cambodia – Millennium of Glory. New York: Thames and Hudson Inc., 1997.

Vase Li

Bronze à patine verte

Chine

Epoque Printemps et Automnes (722 - 421 av. J.-C.) de la Dynastie des Zhou

Hauteur: 16 cm ou 6 ½ in

Ce splendide vase tripode en bronze de la Dynastie des Zhou offre une belle patine verte et un corps arrondi supporté par trois pieds creux en forme de cônes inversés, typiques des bronzes Printemps et Automnes de la dynastie des Zhou. On appelle un Li un chaudron pour la cuisson sans couvercle, largement ouvert, destiné à recevoir les céréales et la viande. Son utilisation remonte au milieu de la dynastie des Shang et se poursuit sans discontinuer jusqu'au début de la période Printemps et Automnes.

Une frise orne la partie supérieure du vase et constitue la seule ornementation de celui-ci. Elle est inspirée de motifs animaliers très stylisés, des dragons Kui. Les éléments iconographiques du début des Zhou occidentaux (1111- 770 av. J.-C.) sont semblables à ceux des bronzes Shang : dessin symétrique en son centre et motif du tao tiè le plus courant. Ensuite, à partir du Xe siècle, apparaît un style nouveau, où le décor se libère de son contenu iconographique. Les motifs animaliers comme le tao tiè ou le dragon et le fond de lien disparaissent au profit de cannelures horizontales, d'écaillles, de vagues, de tresses, de volutes, de crochets ou de triangles qui se détachent sur une surface nue.



Sous les Zhou orientaux (770- 256 av. J.-C.), le décor devient quasi abstrait : rubans ondulants, frise d'écaillles ou de vagues, motifs géométriques toujours sur des surfaces nues. A l'époque Printemps et Automne, le décor plus sévère est dominé principalement par des jeux de courbes : dragons entrelacés ou se tordant en spirales, formant une frise autour du vase, triangles, tourbillons, éléments tressés. Sous les Zhou, les inscriptions se transforment également pour devenir plus longues et se référer aux événements militaires, récompenses, cérémonies, nomination de féodaux ou d'officiers.

L'inscription comporte huit caractères :

NI BO (?) WU CHOU QI XIU LI

Elle peut être traduite comme suit :

« ? Wu, Comte de Ni, a fondu ce vase rituel li ». « Ni » est le nom d'un Etat actuel auquel il est fait également allusion dans la chronique de la 5e année du Duc Zhuang dans les Annales des Printemps et Automnes, soit en l'année 609 av. J.-C.

Ce vase Li a été radiographié et son examen technique ne laisse aucun doute quant à son authenticité. La méthode de manufacture, le magnifique travail des artisans, les marques de corrosions d'un vert malachite et d'un bleu azurite confirment son époque et aussi que le vase a été moulé d'une seule et même pièce.

Provenance: Collection privée, Belgique, acquis chez Gisèle Croës en 1985.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125954.

Bibliographie:

Vadim Elisseeff, *Bronzes archaïques chinois au Musée Cernuschi*, vol.I, tome 1, Paris 1977, p.6 et 7, n°2.





Li Vase

Bronze with green patina

China

Spring and Autumn Period (722 - 421 B.C.E.) of the Zhou Dynasty

Height: 16 cm or 6 ¾ in

This splendid three-legged vessel in bronze of the Zhou Dynasty offers a beautiful green patina and rounded body supported by three hollow feet in the form of inverted cones, typical of the Zhou Dynasty Spring and Autumn bronzes. A Li is a cauldron for cooking without a lid and widely open to receive cereals and meat. Its use dates back to the middle of the Shang dynasty and continues unabated until the beginning of the Spring and Autumn period.

A frieze adorns the upper part of the vase and constitutes the only ornamentation of it. It is inspired by highly stylized animal motifs, Kui dragons. The iconographic elements of the beginning of the Western Zhou (1111 - 770 B.C.E.) are similar to those of the Shang bronzes: symmetrical design in its center and motif of the most common tao tiè. Then, from the tenth century onwards, a new style appeared, in which the decoration was freed from its iconographic content. The animal motifs such as the tao tiè or the dragon and the background link disappear in favor of horizontal grooves, scales, waves, braids, scrolls, hooks or triangles which stand out on a bare surface.



Under the oriental Zhou (770 - 256 B.C.E.), the decoration becomes almost abstract: undulating ribbons, frieze of scales or waves, geometric patterns always on bare surfaces. In spring and autumn, the more severe decor is dominated mainly by curves: dragons interlaced or twisted spirally, forming a frieze around the vase, triangles, eddies, braided elements. Now let's take a closer look at the inscription on the edge of the pass. Under the Zhou, inscriptions are also transformed. They become longer and refer to military events, rewards, ceremonies, the appointment of feudal or officers.

The inscription has eight characters:

NI BO (?) WU CHOU QI XIU LI

It can be translated as follows:

"? Wu, Count of Ni, has melted this ritual vase ". "Ni" is the name of a current state to which reference is also made in the Chronicle of the 5th year of Duke Zhuang in the Annals of Spring and Autumn, in the year 609 B.C.E..

This Li vase has been X-rayed and its technical examination leaves no doubt as to its authenticity. The method of manufacture, the magnificent work of the craftsmen, the marks of corrosions of a malachite green and an azure blue confirm his time and also that the vase was molded in one piece.

Provenance: Private collection, Belgium, acquired from Gisèle Croës in 1985.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125954.

Bibliography:

Vadim Elisseeff, Bronzes archaïques chinois au Musée Cernuschi, vol. I, volume 1, Paris 1977, p.6 and 7, n°2.

Lama

Bronze doré

Tibet

XVIIe - XVIIIe siècle

Hauteur: 23 cm ou 9 ½ in

Le religieux fait de la main droite le geste d'enseignement (vitarkamudrā), la main gauche reposant dans le giron. Beaucoup d'ecclésiastiques sont ainsi représentés, la plupart pouvant être identifiée par un attribut posé dans le creux de la main gauche, le livre de leurs écrits ou un bol à aumônes le plus souvent. A l'examen, il ne semble pas que ce fut le cas de la présente statuette. La dorure parfaite ne montre aucune trace d'arrachement d'un élément disparu. La main d'ailleurs esquisse un léger mouvement des doigts caractéristique. La coiffe très haute pourvue de longs rabats permet de rattacher notre moine à l'ordre des dGe-lugs-pa.

Dans le panthéon de l'Aṣṭasāhasrikā, (Chandra, 1991) plusieurs religieux possèdent la même iconographie que la statuette ici concernée. La plupart esquisse le même léger mouvement des doigts de la main gauche (P. 437, n° 1227, Tshul-khrims-'bar ; p. 443, n° 1251, Chos-kyi-rgyal-mtshan ; p. 482, n° 1409, Yongs-'dzin bLo-bzangs bstan-'dzin ; p. 501, n° 1483, Na-bza' Brag-phug-pa et p. 502, n° 1492, bsLab-gsum-rgyal-mtshan).



Le personnage est assis sur deux coussins superposés, indication d'un rang important dans la communauté. L'œuvre possède de grandes qualités plastiques. Le visage stylisé, aux traits ethniques accusés, pourrait être un portrait véritable. Les drapés présentent par endroits des plis très accusés. Ainsi dans le dos, ceux du manteau sont traités avec une vigueur inhabituelle, tout à fait remarquable. Ce traitement particulièrement puissant n'interdit pas une ornementation soignée. Le col de la robe monastique et le manteau sont pourvus de galons de textile chinois aux délicats motifs gravés. Il en est de même des coussins du siège.

Les représentations de saints hommes sont considérées comme des « reliques du corps » au même titre que leurs restes organiques. La ferveur qui y est attachée et même leur simple présence permettent d'apporter des mérites. Il convient de les distinguer des « reliques de cœur », constituées de leurs objets personnels, souvent rituels, distribuées à leurs disciples préférés, et des « reliques d'esprit », somme de leur enseignements spirituels et de leurs écrits. La multiplication des lamas incarnés (sPrul-sku) aux XVIIe et XIXe siècle occasionna la multiplication des portraits de religieux et de leur lignée spirituelle recomposée *a posteriori*. Parmi cette immense production, le présent portrait tranche par sa qualité plastique et ses traits sino-mongols accusés. Par un parfait équilibre entre les traditions tibétaines et des motifs d'origine chinoise, la statuette est un parfait exemple de l'art tibétain des derniers siècles.

Provenance: Collection privée.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125944.

Bibliographie:

Chandra, Lokesh, *Buddhist Iconography* (compact Edition).
New Delhi : International Academy of Indian Culture-Aditya
Prakashan, 1991.





Lama

Gilded bronze

Tibet

17th - 18th century

Height: 23 cm or 9 1/8 in

With his right hand, the lama makes the gesture of discussion (*vitarkamudrā*), his left resting in his lap. Many ecclesiastics are depicted in this way, most being identified by an attribute held in their left hand, usually the book of their writings or an alms bowl. It would seem that it is not the case with this statuette. Its perfect gilding shows no trace of any element having been removed. Moreover, the fingers of the hand seem to be making a characteristic movement. The high hat with the long flaps enables us to presume that our monk belongs to the *dGe-lugs-pa* order.

In the *Aṣṭasāhasrikā* pantheon (Chandra, 1991), several lamas have the same iconography as this statuette. Most of them are making the same discreet motion with the fingers of their left hand (p. 437, n° 1227, *Tshul-khrims-'bar*; p. 443, N° 1251, *Chos-kyi-rgyal-mtshan*; p. 482, N° 1409, *Yongs-'dzin bLo-bzangs bstan-'dzin*, p. 501, N° 1483, *Na-bza' Brag-phug-pa*; and (p. 502, N° 1492, *bsLab-gsum-rgyal-mtshan*).



The character is seated on two superposed cushions, indicating he holds an important position in the community. The work has great sculptural qualities. The stylized face, with accentuated ethnic features, could be an actual portrait. In certain places, the draped fabrics show sharp folds. In the back, the folds of the cloak are handled with unusual and highly remarkable vigor. This particularly powerful treatment does not preclude careful decoration. The collar of the monastic robe and the cloak are trimmed with Chinese textile braiding decorated with delicately engraved motifs, as are the cushions of the seat.

Depictions of holy men are considered to be "relics of the body" just the same as are organic remains. The fervor they cause and even their mere presence are cause for merit. They should be viewed differently from "relics of the heart", which include their personal objects, often ritual ones, and "relics of the mind", the sum of their spiritual teachings and their writings. The multiplication of lamas incarnates (*sPrul-sku*) in the 18th and 19th centuries caused a multiplication of portraits of lamas and of their spiritual line recomposed a posteriori. Among this immense production, the present portrait stands out by its sculptural quality and the clearly Sino-Mongol features. Through a perfect balance between Tibetan traditions and the motifs of Chinese origin, the statuette is a perfect example of the Tibetan art of the last few centuries.

Provenance: Private collection.

Art Loss Register Certificate, ref. S00125944.

Bibliography:

Chandra, Lokesh, Buddhist Iconography (compact Edition). New Dehi : International Academy of Indian Culture- Aditya Prakashan, 1991.

Couverture:

Śiva Bhairava Bhikṣāṭana-mūrti
Grès
Inde du Nord, Uttar Pradesh
IXe- Xe siècle
Hauteur: 67 cm ou 26 ½ in

Dos de couverture:

Le bodhisattva Maitreya
Schiste
Province ancienne du Gandhāra (Pakistan)
IIe-IIle siècle
Hauteur: 73 cm ou 28 ¾ in

GALERIE CHRISTOPHE HIOCO

72 Rue du Faubourg Saint Honoré
75008 Paris- France
By appointment only
Tel. +33 (0) 1 53 30 09 65
info@galeriehioco.com



www.galeriehioco.com