

Dossier de réflexion sur l'exposition *La huaca pleure* de Louidgi Beltrame du 21 janvier au 31 mars 2024

# RÉFLEX N°51

## Exposition Louidgi Beltrame *La huaca pleure*


CENTRE D'ART CONTEMPORAIN  
D'IVRY — LE CRÉDAC  
La Manufacture des Œillets 1, place  
Pierre Gosnat 94200 Ivry-sur-Seine  
France +33 (0)1 49 60 25 06  
[www.credac.fr](http://www.credac.fr) [contact@credac.fr](mailto:contact@credac.fr)

Entrée gratuite  
Du mercredi au vendredi : 14:00-18:00  
Le week-end : 14:00-19:00  
Fermé les jours fériés  
Métro 7, Mairie d'Ivry  
RER C, Ivry-sur-Seine  
Vélib, station n°42021 Raspail -  
Manufacture des Œillets


CENTRE D'ART CONTEMPORAIN  
D'INTÉRÊT NATIONAL

Membre des réseaux TRAM, DCA et  
BLA!, le Crédac reçoit le soutien  
de la Ville d'Ivry-sur-Seine, du ministère  
de la Culture — Direction Régionale  
des Affaires Culturelles d'Île-de-France,  
du Conseil départemental du Val-de-  
Marne et du Conseil Régional  
d'Île-de-France.







Réflex est un dossier de réflexion à visée pédagogique qui propose des pistes thématiques liées aux œuvres et aux démarches des artistes pouvant être exploitées en classe. Il enrichit la découverte de l'exposition en apportant des références artistiques, historiques, scientifiques, littéraires, iconographiques ou bibliographiques.



## SOMMAIRE



ÉDITO — p. 5



1. Vestiges : quand l'art contemporain rencontre l'archéologie — p. 6



2. Hybridation des croyances et des traditions : la culture chamanique contemporaine — p. 14



BIBLIOGRAPHIE — p. 22



GLOSSAIRE — p. 23



EXPORAMA — p. 24



LE BUREAU DES PUBLICS — p. 26



Présentation



*Exo*



Crédactivités

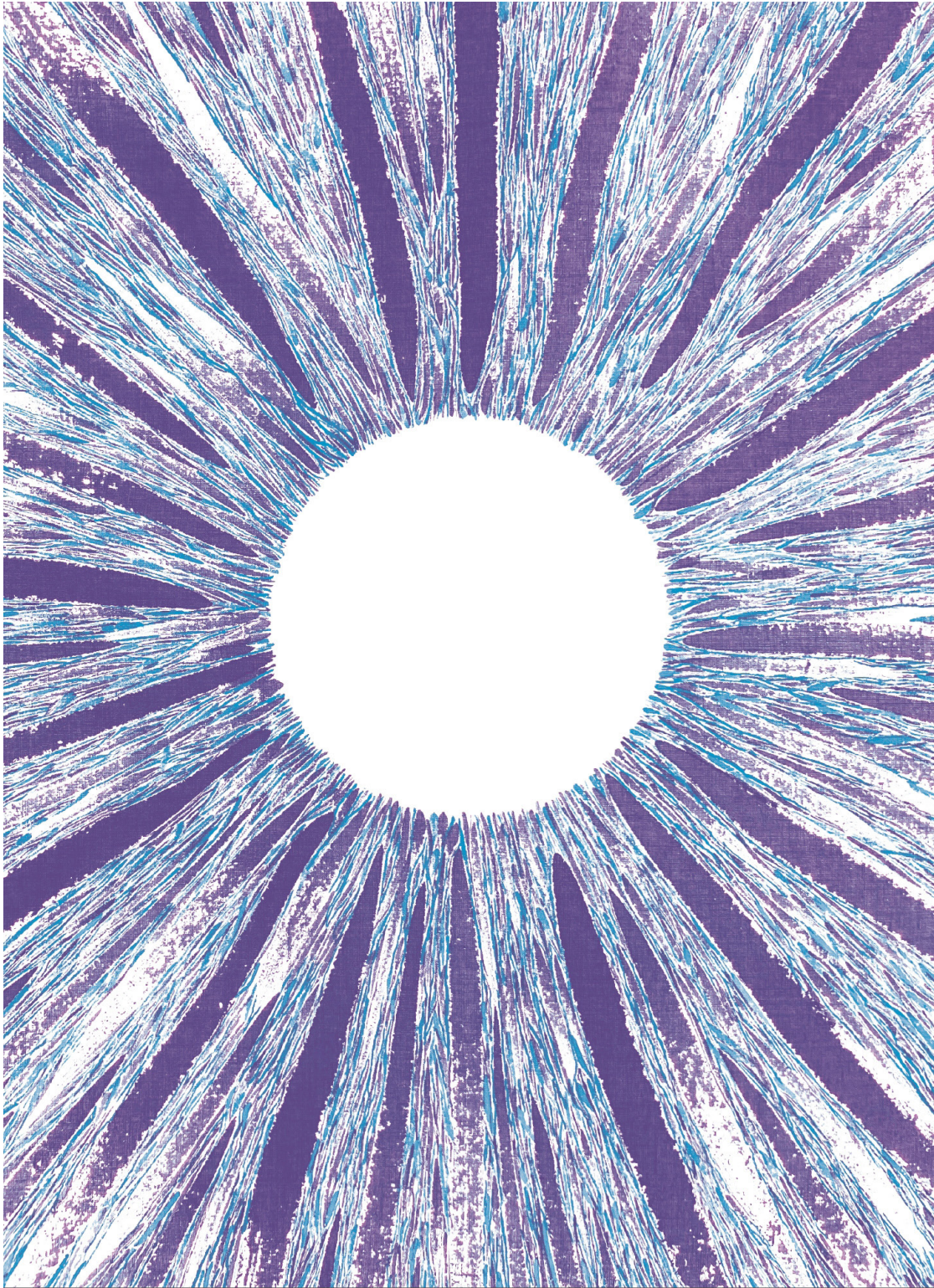


Sur mesure



Informations et inscriptions





↳ Louidgi Beltrame, *Vortex*, 2023. Série de huit encres sur voile de coton montées sur châssis

## ÉDITO

À travers ses films, photographies, dessins, sculptures, Louidgi Beltrame s'intéresse aux vestiges et autres traces du passé. Au début de son parcours artistique, il s'est d'abord attaché aux fantômes et aux failles du projet moderniste, notamment à l'architecture dystopique et au thème de l'entropie. Depuis une dizaine d'années, dans la continuité de ces développements et dans une perspective de décolonisation de la pensée, l'artiste s'intéresse plus particulièrement à différentes ontologies, cosmologies et épistémologies.

En invitant Louidgi Beltrame à présenter de nouvelles productions, le Crédac poursuit ses invitations aux artistes qui, comme Thu Van Tran, Kapwani Kiwanga ou plus récemment Mathieu Kleyebe Abonnenc, explorent les thèmes de la colonialité, de l'asymétrie du pouvoir entre les cultures et l'hégémonie des peuples.

C'est à travers l'histoire des vestiges et des palimpsestes que Beltrame explore ces questions. En 2012, l'artiste visite pour la première fois El Brujo (Le Sorcier), l'un des sites archéologiques les plus importants de la région côtière du Pérou, traversé par une longue succession de civilisations jusqu'à l'arrivée des Espagnols. Un lieu de magie et de rituels depuis des millénaires. Si une forme d'archéologie conduit depuis toujours la pensée de Beltrame, la rencontre avec les huaqueros, terme que l'artiste traduit par « les archéologues empiriques », met en marche un pan important de sa recherche et produit des formes aussi diverses que celles réunies dans cette exposition.

Louidgi Beltrame met au jour dans *La huaca pleure* des formes de résistance à la colonialité, que ce soit à travers l'exploration des tombes qui relient les vivant-es aux mort-es, aux pratiques culturelles devenues clandestines, réprouvées comme appartenant à la sorcellerie et qui échappent au paradigme occidental nature/culture. Les huaqueros ont une capacité médiumnique à ressentir le vide de la terre dans laquelle se trouvent les vestiges d'un monde passé. Elle leur permet l'excavation des vestiges qu'ils vendent ensuite aux collectionneurs, mais aussi aux guérisseurs, aux chamanes et aux communautés rurales. On peut considérer cette pratique comme un pillage mais aussi comme une alternative. Il peut s'agir là d'une forme d'écologie au sens le plus noble de ce terme. Ces vestiges dont ils se soucient, sont le symbole de notre bien commun mais aussi de notre chance, chaque jour plus infime, de léguer quelque chose de viable aux générations futures. « Car aujourd'hui encore, le colonialisme reste synonyme d'appauvrissement, de ghettoïsation et de destruction des savoirs locaux<sup>1</sup> ». Le travail de Louidgi Beltrame nous entraîne à sortir de notre schéma de pensée moderne, à sonder l'inexplicable et à sa suite de s'engager sur un chemin de réflexion dont l'horizon n'est pas seulement l'Occident.

Claire Le Restif

Directrice du Crédac et commissaire de l'exposition

<sup>1</sup> Florencia Portocarrero, *Mesa curandera*, 2018

# 1. VESTIGES : quand l'art contemporain rencontre l'archéologie

Dans son travail, constitué principalement de vidéos et films documentaires, l'artiste Loudgi Beltrame (Marseille, 1971) s'intéresse à enregistrer le réel, en faisant appel à la fiction pour interpréter et envisager l'histoire de la modernité.

La huaca pleure est un projet d'exposition qui s'intéresse aux *huaqueros*, les fouilleurs clandestins de tombes précolombiennes au Pérou, à leur pratique magique et vernaculaire, ainsi qu'à la nature des huacos, les artefacts extraits des vestiges préhispaniques.

C'est en 2012 que Loudgi Beltrame fait son premier voyage au Pérou. Dans ce pays, il visite *El Brujo* (Le sorcier), l'un des sites archéologiques les plus importants de la région côtière du nord du Pérou, traversé par une longue succession des civilisations depuis l'âge précéramique (3000 avant notre ère) jusqu'à l'arrivée des espagnols. Très vite, l'artiste sent que ce lieu chargé d'histoire sera l'un des décors de sa recherche. Lors du tournage de son film *Nosotros también somos extraterrestres* (2012) sur le plateau désertique de Nazca, où se trouvent les célèbres lignes au sol tracées par la civilisation pré-inca, l'artiste est surpris de voir des tombes ouvertes sur les sites archéologiques. On lui explique alors qu'il s'agissait de sépultures pillées par des *huaqueros*. En 2015, lors des repérages du film *El Brujo*, Loudgi Beltrame se rend à Pakatnamu, une cité de la civilisation Mochica, abandonnée. Là, entre les pyramides, il découvre des tombes ouvertes et posées autour, sur le sable, des crânes, des urnes, et des fragments de tissus funéraires. Ces excavations récentes ont été documentées par l'artiste dans le film *Pakatnamu* (2019). Sa découverte et son intérêt pour les *huaqueros* commencent ici.



↳ Loudgi Beltrame, *La huaca pleure*, 2024. Vidéo

En 2017, Beltrame retourne au Pérou pour filmer la pratique du *curandero*, le guérisseur traditionnel, José Levis Picón. A cette époque, l'artiste s'intéresse aux *Mesas*, les cérémonies de guérison collectives, nocturnes et clandestines, dont on parlera dans la deuxième partie.

Les objets magiques activés par le guérisseur pendant la cérémonie, comprennent entre autres des *huacos*, les céramiques finement fabriquées par les peuples autochtones qui se trouvent dans les *huacas*, les lieux de sépulture, des sanctuaires, des temples et d'autres ruines antiques. Les huacos ne sont pas de simples faïences, mais des spécimens de poterie remarquables liés à des usages cérémoniels, religieux, artistiques ou esthétiques des civilisations andines centrales précolombiennes. Intrigué par la présence de ces artefacts anciens dans le contexte du rituel de guérison, l'artiste apprend qu'ils ont été rapportés par des *huaqueros* venant se faire nettoyer après leurs fouilles clandestines. En effet, ces fouilleurs de tombes offrent parfois une de leurs trouvailles au *curandero*.

Ce dernier peut décider ensuite d'intégrer l'objet à sa cérémonie. Ainsi, le *huaco* réintègre le circuit rituel, où il retrouve une forme d'agentivité<sup>2</sup>, son pouvoir cérémoniel et religieux originel. Une autre destinée aurait pu l'amener entre les mains d'un collectionneur privé ou d'un conservateur de musée. Il aurait alors vu sa valeur d'échange démultipliée et serait devenu un objet de spéculation, de contemplation esthétique ou d'étude scientifique.



↳ Luidgi Beltrame, *La huaca pleure*, 2024. Vidéo

Au cours des années, l'artiste s'est associé à des anthropologues et des archéologues spécialistes de la question, qui lui ont permis d'approfondir ses connaissances du système de la *huaquería*.

La figure des *huaqueros* est une figure liminale, à la frontière de différents mondes : les faussaires, les intermédiaires, les collectionneurs, et parfois les institutions muséologiques, mais aussi tout le monde vernaculaire andin, ancré dans son passé précolonial et les croyances anciennes. Cette activité liminale a attiré l'attention des érudits sur des cultures peu connues. Ce sont les *huaqueros* qui ont très souvent été le point de départ des découvertes archéologiques récentes. De nombreux chercheurs ont comme informateurs des *huaqueros* qui connaissent parfaitement le terrain et savent où fouiller. C'est ainsi, par exemple, que Julio Tello, le "père de l'archéologie péruvienne", s'est assuré les services de plusieurs *huaqueros* très connus dans la région de Ica pour découvrir l'emplacement des sépultures de Paracas Cavernas et Necropolis. Les directeurs de musées nationaux des pays andins (en particulier la Colombie et l'Équateur) ont d'ailleurs joué un rôle ambigu dans le développement de la *huaquería*, jusqu'à faire des accords officiels avec les *huaqueros* aux termes desquels ces derniers leurs donnaient le premier choix avant que les pièces ne soient vendues à un musée concurrent ou à des collectionneurs étrangers<sup>3</sup>. De récentes actualités sur le marché de l'art précolombien ont mis en évidence les nombreux problèmes liés au commerce de l'art précolombien : pillages de sites, trafics illicites, inflation des prix, fabrication de copies de pièces<sup>4</sup>. La plupart des pièces vendues sur le marché proviennent de fouilles non autorisées. On estime que cette pratique a détruit 90% du patrimoine andin. Ces pillages ne datent pas d'aujourd'hui mais du commencement même de la colonisation européenne, avec les butins des guerres de conquêtes puis les premières excavations sauvages à la recherche d'objets en métaux précieux. Ils se sont poursuivis depuis avec une intensité jamais démentie, alimentée par une demande croissante du marché. Les réclamations des pays d'origine pour la restitution des collections archéologiques, comme les contestations des ventes par les communautés amérindiennes fondées sur la nature sacrée de certains objets sont la source de nouveaux débats diplomatiques et éthiques.

<sup>2</sup> En sciences sociales et en philosophie, l'agentivité, adaptation de l'anglais « agency », est la faculté d'action d'un être, sa capacité à agir sur le monde, les choses, les êtres, à les transformer ou les influencer.

<sup>3</sup> Chamussy V., Goepfert N. & A. Touchard-Houlbert A. 2011. « La pratique de la Huaquería au Pérou : un patrimoine détruit à 90 % ». in : Compagnon G. (dir.), *Halte au pillage*, Paris, Errance, 2011.

<sup>4</sup> André Delpuech, « Un marché de l'art précolombien en plein questionnement », *Les nouvelles de l'archéologie*, 2016.

La lutte engagée par les pays latino-américains pour contrer ce commerce et protéger leur patrimoine, le rôle des musées et des institutions internationales mais aussi la plus grande vigilance des acteurs du marché de l'art montrent une évolution qui peut, à terme, assainir un marché de l'art amérindien en plein questionnement. La *huaqueria* apparaît donc comme une des conséquences du colonialisme, symptomatique d'appauvrissement, exploitation, voire de destruction des histoires, ressources et richesses locales.

Pour son exposition personnelle au Crédac, Luidgi Beltrame a produit une série d'œuvres hétéroclites (films, photos, encres sur toiles, sculptures) évoquant l'univers de ces fouilles clandestines, la figure liminale des *huaqueros* et la nature complexe des artefacts fouillés. Dans la vidéo montrée dans le Crédakino, qui donne le titre à l'exposition, l'artiste a réalisé des plans des paysages de la vallée de Jequetepeque, sur la côte nord du Pérou, le lieu principal de ses investigations. On y retrouve des vues des *huacas*, des détails archéologiques, des artefacts abandonnés. Les plans sont habités par les voix des différents agents des sites filmés : les *huaqueros* et les habitants qui vivent en bordure du site. C'est la seule vidéo de l'exposition qui recueille des témoignages en voix-off de ces acteurs, à la fois des témoignages sur leur pratique et des anecdotes semi-fantastiques.



↳ Luidgi Beltrame, *La huaca pleure*, 2024. Vidéo

D'autres traces du passé à la frontière entre deux mondes, présentés dans l'exposition de Luidgi Beltrame, sont les pétroglyphes du site archéologique de Huancor. Dans la deuxième salle du centre d'art est exposée une série de 31 photographies argentiques en noir et blanc, intitulée *Huancor, 17h, apparition des images*. La série retrace le déplacement de l'artiste au cœur du paysage rocheux du site archéologique de Huancor, au sud des Andes péruviennes. Logé au point de confluence d'une vallée humide et d'une vallée sèche, ce site comporte un impressionnant ensemble d'art rupestre dont l'origine reste mal connue. Au sein de ce paysage rocaillieux, des blocs de grandes dimensions accueillent les motifs gravés. Les gravures évoquent des oiseaux, mammifères, reptiles, humains et autres créatures moins déterminées, ainsi que des éléments stylisés de la cosmologie andine. Ce vocabulaire se structure selon des agencements particuliers, telles les phrases d'un texte. Huancor apparaît ainsi comme un lieu liminal, de rencontre entre



↳ Luidgi Beltrame, *Huancor, 17h, apparition des images*, 2024. Série de 31 photos argentiques



réalités. Lieu mythologique, lié aux croyances ancestrales et aux rituels chamaniques, le site archéologique représente une voie de communication entre humanité et divinités. Les images gravées sur la pierre forment avant tout des moyens d'incarner ce lien. Destinées aux divinités comme aux humains, elles participent du dialogue entre les réalités. Intégré à une série d'autres sites le long du cours du Rio San Juan, Huancor offre ainsi une fenêtre de lecture sur une mythologie multimillénaire.

Nombreux sont les artistes contemporains qui se sont alliés à l'archéologie et à l'anthropologie pour étudier les traces du passé. Depuis les années 1960, les artistes s'approprient l'archéologie dans sa définition la plus moderne en parcourant scrupuleusement toute la « chaîne opératoire » de sa méthodologie, allant du ramassage de surface à la collection d'objets, en passant par la fouille et la classification typologique, sans oublier son langage visuel (dessin, stratification, carroyage), tout comme ses outils (moulage, photographie, dispositifs muséographiques) : autant de formules empruntées à la science pour parler autrement de l'histoire des civilisations passées et présentes.

En 1975 l'artiste américain Robert Morris (1931-2018), considéré comme l'un des principaux représentants et théoriciens du minimalisme et du Land art, publie dans les pages d'*Artforum* un article qui relate la découverte du site archéologique des géoglyphes Nazca au Pérou. La première partie du texte consiste en un compte rendu personnel de la découverte et de l'exploration du site que fait Morris au volant de sa voiture puis à pied. Se mêlent d'abord, dans ce journal de bord, sensations, impressions, et anecdotes sur la région. Ensuite, est rapportée en détail l'appréhension de ces lignes. Il écrit : "Quelles que soient les intentions de ces formes sur le désert, elles sont morphiquement liées à certains arts que nous voyons aujourd'hui. Si les objectifs des Nazcas ont été perdus dans le passé, ils peuvent néanmoins apporter un soulagement utile à notre contexte artistique actuel. Le site de Nazca peut être considéré comme un exemple d'art public à grande échelle, dont la prétention à la monumentalité est liée à une coopération unique avec son site. Cela le différencie des autres arts monumentaux anciens qui confrontaient et dominaient les gens par une forme ou une autre de verticalité gigantesque imposée sur la planéité de la terre. Malgré les distances qu'impliquent les lignes de Nazca, il y a quelque chose d'intime et de peu imposant, voire de désinvolte, dans l'œuvre. Les lignes ont été construites par un processus de suppression. Ils n'impressionnent pas en montrant des efforts surhumains ou des prouesses techniques stupéfiantes. Ce sont plutôt le soin, l'économie et la compréhension du créateur de la nature d'un paysage particulier qui impressionnent.»



## ALIGNED WITH NAZCA

ROBERT MORRIS

"I am man of the big world, I am of the little world," was an old refrain with Murphy, and a conviction, two convictions, the negative first.

Samuel Beckett, Murphy

Prologue - Diary

Peru Coastal desert, mountains, jungle. West to east in that order. Military junta of the left. Communist haciendas, nationalized utilities. Attempting to avoid Allende's unworkable democracy. In six years Pizarro got it all with 200 men and 80 horses. Half the population still Indian. Languages dying out unrecorded. One road, the Panamerican Highway, south from Lima through the sand. Here and there an oasis. Where the valleys began. Nazcas weaving. How many knots to the square inch? Six million under the Incas at the height of the empire. But only three inventions: the first plow, the plumb bob and mortarless masonry. Administrators who knew of, but forbade writing. Sand blows across the road constantly. South from Lima. Glass-like sea on the right. Andes to the left. White and

came from the mountains. The cold heights of stub-toppedness. The Uru of Lake Titicaca, thinking themselves subhumans, refused to assimilate. Last Uru dead in 1955. Here it is hot. Serenity of the first oasis. Canteen. Hat. 107 south of Lima. Irons, pottery. Ripe and rotting fruit. Bought avocados. Skeleton water pots with excursions in the Rafael Larco Herrera Museum. The desert slides down from the mountains to the sea. Or is it a huge beach going the other direction? Wind blows constantly, drifting sand over the road, rocking the car, opening up patches of sun in the glaring coastal fog. Eyes fatigued, taste of sand in the mouth. Highlanders different. Incas with barrel chests, two more quarts of blood. For the altitude. The cold heights of administration where walls were built, order recorded in quipa knots. Quechua imposed. Here below, mud and the oasis. Soft wet earth for growing, making pots, adobe houses. Glistening brown mud bricks in the irrigation ditches. Remembering the female mummy in the Herrera Museum. Still beautiful, full set of perfect teeth and the fine eyebrows still intact. Twinges of necrophilia in the groin. Mud pots with excursions. She was from Paracas. The mummy. About three thousand years ago. The road leaves the turn off to Paracas at km. 234 and veers inland. South from Lima, only sand. The dunes become

the mountains. Her red scarf the only dot of color in the landscape. A desiccated Condor. On across the desolate Pampa de Huayan eating dust behind a tank truck for eight kilometers. Finally the oasis of Palpa. Hand not peeling on avocado. Ripe and dark fruit. Women staring. Different standards of beauty before. Heads bound into long, round shapes, short or high in Chavin times. Herrera female mummy. Perfect set of teeth. Hand sticks with blood and soft avocado. Trepanned skulls in the archeology museum. Sixty percent survived the operations. Gold plate replaced the removed bone. Long climb up to the Pampa Colorado. Five hundred square kilometers of tablelands where they clean the lines. Bounded by Palpa and Nazca. Two oases. Mud and ripe fruit. Wet earth equals life. Water pots with excursions for quipa. Impregnating the desert, long lines of irrigation sites and trenches. Glistening mud boys bathing. Brown excursions in the muddy water. Ditches moving off in lines. Searching for different lines here. Artificial, dry and on an uninhabitable plateau. The Nazca lines somewhere on the Pampa. Light fading now. Sand still blowing over the road. Five p.m. six kilometers outside Nazca. No lines. Moved them completely in the fading light. Try tomorrow.

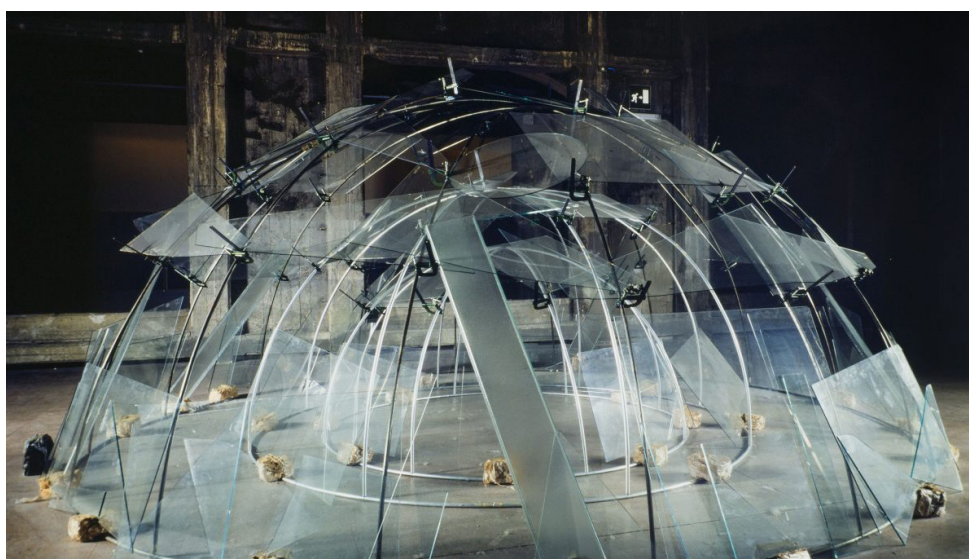
↳ Extrait de l'article *Aligned with Nazca* de Robert Morris paru sur *Artforum*, 1975

Dans sa vidéo *Nosotros también somos extraterrestres* (2014), Luidgi Beltrame filme Victor Costales, un ami artiste qui récite de mémoire le texte de Morris tout en déambulant le long des géoglyphes. Sous l'influence imperceptible du paysage, il semble à la recherche d'un futur incertain. Dans ce film dialoguent l'horizontal et le vertical, le corps et les mots, le terrien et le cosmique, le spatial et le mental, la lumière et les sons.



↳ Luidgi Beltrame, *Nosotros también somos extraterrestres*, 2014. Vidéo

C'est en premier lieu sur le plan de la matérialité que les installations dans l'espace des années 1960 et 1970, réalisées avec des matériaux «pauvres» ou simples et banals comme la terre, le bois ou les éclats de verre par les artistes de l'Arte Povera au XX<sup>e</sup> siècle, rappellent des objets de fouilles archéologiques. Mario Merz (Milan, 1925-2003) était un représentant de ce mouvement artistique, dont il fut aussi l'un des fondateurs à partir de 1965 à Turin. Son œuvre est marquée par les concepts spirituels, voire métaphysiques de l'existence humaine, du monde. Ses igloos en fer, verre et fagots de brindilles et/ou en pierre évoquent par leur forme archaïque des sites sacrés mystérieux provenant de civilisations disparues. Leur aspect rappelle des lieux de culte comme Stonehenge ou des habitations extrêmement anciennes comme les *trulli* (maisons rondes aux toits de pierre) du sud de l'Italie. La spirale et le cercle, éléments récurrents dans l'œuvre de Merz, ne sont pas simplement des formes symboliques, ils sont aussi la base du cosmos et marient ainsi les concepts de nature et culture.



↳ Mario Merz, *Sans titre (Triplo Igloo)*, 1984-2002

L'œuvre du duo d'artistes français Anne (1941) et Patrick Poirier (1942) porte sur la question de la mémoire, de la lutte contre l'oubli et s'attache à rendre compte de la fragilité du monde, notamment via la forme plastique de l'empreinte. À la fois sculpteurs, architectes et archéologues, Anne et Patrick Poirier explorent des sites et des vestiges issus de civilisations anciennes afin de les faire revivre par des reconstitutions miniaturisées. Leurs travaux, composés de dessins, de photographies et de maquettes, sont une réinvention du passé, où se confondent lieux réels et paysages oniriques, ruines imaginaires et fragments archéologiques. Au début des années 1970, ils développent une œuvre contemporaine qui prend sa source dans une vision de villes calcinées. Leur première grande création est une maquette imaginaire en terre cuite de la ville antique d'Ostia Antica, matérialise en grand format le souvenir de leurs pérégrinations dans cette ville romaine, devenue site de fouilles.



↳ Anne et Patrick Poirier, *Ostia antica*, vue de l'exposition au Mrac Occitanie, 2021. Photo : Aurélien Mole

Le 23 avril 1983, plusieurs personnalités du monde de l'art contemporain participent à un banquet organisé par l'artiste Daniel Spoerri (Galati, 1930) dans le parc du domaine du Montcel, à Jouy-en-Josas (Yvelines), où devait s'implanter un an plus tard la Fondation Cartier. Au milieu de ce repas, le banquet est enterré dans une tranchée longue de 60 mètres creusée dans la pelouse. Tables, nappes, vaisselle, couverts, reliefs de repas, graffitis, dédicaces, objets d'art, photos sont ensevelis sous des mètres cubes de terre, au cours d'un rituel collectif orchestré par l'artiste. Cette performance intitulée *L'enterrement du tableau-piège* marque le renoncement par Daniel Spoerri à sa célèbre série de tableaux-pièges, qui figent des restes de repas dans le temps et font d'un moment éphémère une œuvre pérenne. Il en restera dans le parc une œuvre discrète, intitulée *Le déjeuner sous l'herbe* en référence ironique au tableau de Manet (1832-1883), lui-même inspiré du *Concert champêtre* de Titien (1488-1576). Enfoui depuis 1983, le banquet de Daniel Spoerri s'est décomposé. Pour en étudier les vestiges, vingt-sept ans plus tard, les premières fouilles archéologiques de l'histoire de l'art contemporain ont été organisées, sous l'égide de l'artiste, par la Société du déterrement du tableau-piège, de l'université de Paris I, de l'EHESS, de l'Institut de recherche interdisciplinaire sur les enjeux sociaux du CNRS, et de l'Inrap. Du 31 mai au 10 juin 2010,

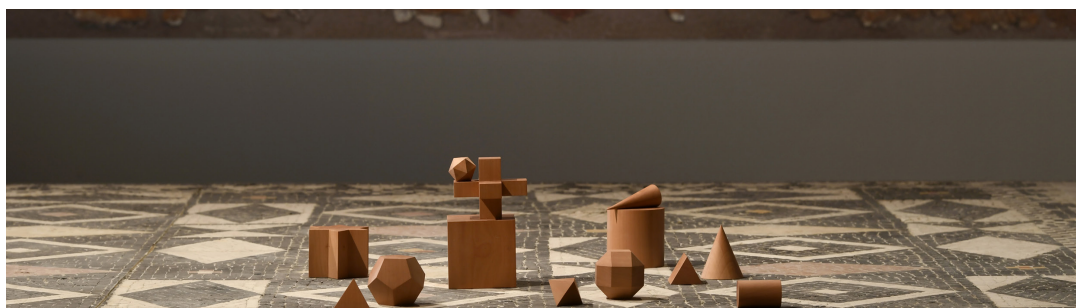
cet événement pluridisciplinaire en présence de Daniel Spoerri, a réuni archéologues, anthropologues, théoriciens et historiens d'art. La fouille du *Déjeuner sous l'herbe* s'apparente aussi à une archéologie des détritiques contemporains. Elle invite à redéfinir les limites chronologiques de la discipline et à s'interroger sur l'archéologie du temps présent.



↳ Daniel Spoerri, *L'enterrement du tableau-piège*, 1983. Photo : David Boeno

↳ Daniel Spoerri, Tranchée du déterrement du *Déjeuner sous l'herbe* en 2010. Photo: Denis Gliksman

Le travail de Raphaël Zarka (Montpellier, 1977) dans le champ élargi de la sculpture intègre également la photographie, le dessin et l'écriture. La méthode de travail de Raphaël Zarka s'apparente à celle d'un chercheur ou d'un archéologue. Il qualifie d'ailleurs lui-même ses œuvres de « sculptures documentaires ». Il s'intéresse tout particulièrement à la migration de certaines formes géométriques, souvent marginales, issues de l'histoire de l'art et de l'ornement, des sciences et techniques. En s'appropriant ces formes par le biais de répliques et de reconstructions, il les déplace dans le champ des arts plastiques, actualisant ainsi leur usage et leur signification tout en soulignant leur permanence. L'artiste a également recours à une approche modulaire et combinatoire de la sculpture générant des formes et des structures à partir d'un module donné. En 2018, l'artiste est invité à poser son regard singulier sur la collection archéologique du Site archéologique Lattara - musée Henri Prades. Son exposition *Spolium* établit une interaction entre sa recherche personnelle, le site de fouille, les espaces du musée, et la charge historique et esthétique des objets archéologiques qui sont exposés. L'artiste convoque aussi la question du remploi (comme stratégie, geste d'auteur): en effet le mot *spolium* qui indique la dépouille ou le butin qu'on enlève sur l'ennemi abattu, renvoie ici à une réutilisation dans un cadre nouveau, comme une sorte de renaissance, une démarche inter-temporelle.



↳ Vue de l'exposition *Spolium* de Raphaël Zarka, Site archéologique Lattara - Musée Henri Prades en partenariat avec MO.CO Montpellier Contemporain, octobre 2018 - février 2019

Lauréat du prix Marcel Duchamp 2010, Cyprien Gaillard (Paris, 1980) explore aussi bien les sites naturels que les zones urbaines à la recherche de ruines, d'architectures ou de paysages près de disparaître et dont il propose une vision nouvelle (picturale, graphique ou cinématographique) dans laquelle viennent interférer un ou des éléments étrangers qui agissent comme des révélateurs.

Dans un entretien, il affirme : «Je m'intéresse à l'archéologie pour son potentiel sculptural et en tant que pratique, avec l'idée que l'excavation, la découverte d'un site va souvent de pair avec sa destruction : plus on fouille, plus on détruit, et mieux vaudrait parfois tout laisser intact sous la terre. Se pose la question des choix de préservation — pourquoi protéger un site tandis qu'un autre est démoli par les pelleteuses ? Tout est archéologie dans une ville, tout est ruine». Dans sa vidéo *Cities of Gold and Mirrors* (2009), l'artiste met en parallèle déréliction de la jeunesse et ruine des civilisations précolombiennes à Cancún, au Mexique.



↳ Cyprien Gaillard, *Cities of Gold and Mirrors*, 2009. Vidéo. Courtesy Laura Bartlett, London

## 2. HYBRIDATION DES CROYANCES ET DES TRADITIONS : la culture chamanique contemporaine

La pratique de la *huaquería* est entourée de divers rituels qui ont eu lieu avant la découverte de la tombe, avant le début de la fouille et après les découvertes. Violer une sépulture est un acte particulièrement grave dans la religion andine, car on croit que les défunts participent largement de la vie et du destin des vivants. Ainsi, tous les jours ne sont pas propices à la *huaquería*. Les *huaqueros* n'aiment pas travailler le mardi et le vendredi car il s'agit des jours favorables aux *brujos*, (sorciers) ; de même, minuit est une heure crainte car elle est considérée comme propice à l'ensorcellement. Toutefois, on note une augmentation des activités de pillage pendant deux fêtes religieuses du calendrier chrétien : Pâques et Toussaint. Précautionneux, les *huaqueros* supposent par exemple que les défunts s'absentent volontairement de leurs tombes à ces dates pour permettre à leurs descendants de les fouiller, notamment pendant la fête des morts (2 novembre) où ceux-ci iraient passer la journée et festoyer dans leurs familles, ou encore le jour de Pâques, parce que dans le syncrétisme religieux post-colonial, on croit que les défunts sortent de leur tombe ce jour là. Le jour de la fête des morts est une date particulièrement importante pour les *huaqueros* car c'est également à ce moment que l'on initie les jeunes désireux de poursuivre cette tradition. En effet, ce jour-là, le diable est libre et le pillage d'une tombe se révèle moins risqué pour un novice.



↳ Loudgi Beltrame, *La huaca pleure*, 2024. Vidéo

La découverte de sépultures n'est pas le fruit du hasard mais repose sur une excellente connaissance du terrain par les profanateurs. Pour les repérer, ils utilisent différents outils, certains empruntés au monde magico-religieux andin. Les *huaqueros* réalisent des offrandes qu'ils accompagnent de prières et d'oraisons censées les aider à trouver des trésors mais aussi les protéger contre les méfaits des tombes. On raconte également que lorsque dans la nuit on voit briller une flamme bleutée sur les flancs d'une colline, c'est la preuve qu'il y a un trésor caché, un *tapado* dans le langage populaire. Pour lutter contre la fatigue et le sommeil, les pilleurs utilisent de la coca, qui permet aussi de découvrir les tombes lorsqu'elle est mâchée dans les environs de la zone à explorer. Plus précisément, c'est au moment où la saveur sucrée prend le dessus sur l'amer que le *huaquero* sait qu'il peut fouiller l'endroit où il se trouve. Les *huaqueros* localisent de jour les tombes en repérant les endroits où poussent la *huacacha* terme quechua qui signifie « plante de la tombe » et sondent ensuite le terrain avec une *barreta*, une baguette en fer ; des marqueurs sont plantés aux emplacements où la baguette indique un vide et ils reviennent de nuit pour creuser à leur aise et extirper ainsi les objets en métal ou les vases céramique entiers.

Comme déjà évoqué dans la première partie, pour se nettoyer et purifier après leurs fouilles clandestines, les *huaqueros* peuvent offrir les *huacas* aux *curanderos*, les guérisseurs traditionnels, qui les intègrent à leurs *Mesas*, les cérémonies collectives et syncrétiques de guérison.

En 2012, lors de son premier déplacement au Pérou, la rencontre avec José Levis Picón, un *curandero* local très connu, est déterminante dans le travail de Luidgi Beltrame. Intrigué par la pratique de Picón, Beltrame retourne au Pérou à deux reprises : il y passe une semaine fin 2016 et deux mois en 2017, durant lesquels il se plonge dans le monde du chamanisme. Avec l'accord de Picón, il participe alors non seulement à plusieurs *Mesas*, mais accompagne également le guérisseur lors d'un voyage à Huancabamba au cours duquel ils rencontrent d'autres chamans, participent à leurs cérémonies curatives et visitent des jardins de plantes médicinales. Durant ce périple, l'artiste comprend que l'*herbalismo*, la pratique fondée sur un principe de protection et compréhension mutuelle entre les plantes et les êtres humains, constitue l'un des piliers du *curanderismo* péruvien et que chaque région du pays se distingue par une plante maîtresse qui lui est propre : le cactus San Pedro sur les côtes, la coca sur les Andes et l'*ayahuasca* en Amazonie.



↳ Luidgi Beltrame, *San Pedrito*, 2018. Photographie argentique couleur

C'est le cactus San Pedro qui est consommé par Picón pendant ses *Mesas*. Cette cérémonie est destinée aux patients qui auraient été victimes d'une forme de *daño* (dommages) ou de sorcellerie. Le rituel a lieu tout au long de la nuit, dans l'obscurité totale, au sein d'espaces clandestins en périphérie des villes. La cérémonie est chorégraphiée autour de la transe extatique provoquée par la prise du San Pedro. Le guérisseur y navigue auprès de ses patients à l'aide d'un autel syncrétique qui réunit des objets issus de l'iconographie chrétienne, indigène et païenne. Le dualisme présent tant dans le déroulement de la *Mesa* que sur l'autel a souvent été perçu comme l'expression d'une confrontation entre christianisme et paganisme. En effet, la religion au Pérou, dont l'histoire coloniale a été marquée par la conversion brutale de la population indigène au christianisme, forme un amalgame entre idolâtrie et culture native. Les *Mesas* constituent donc un cas paradigmatique de syncrétisme.

Après avoir observé et participé à plusieurs *Mesas*, Luidgi Beltrame prend conscience que, s'il veut transmettre son expérience au public, il doit impérativement trouver le moyen de transposer l'espace-temps rituel de la cérémonie dans l'espace-temps de l'œuvre d'art. Or pour y parvenir, encore faut-il rendre visible une pratique qui se déroule habituellement dans la clandestinité et l'obscurité la plus totale. Dans un premier temps, l'artiste doit obtenir l'approbation de Picón qui, à

son tour, obtient le consentement éclairé de ses patients. Il faudra ensuite développer des moyens techniques permettant de capter dans le noir la chorégraphie temporelle, spatiale et sonore générée par la Mesa, sans perturber le cours habituel du rituel.

Le film *Mesa Curandera* réalisé en 2018, saisit les sensations provoquées par l'étrange expérience du rituel, accordant une attention toute particulière à l'état de transe des participants, à la danse, à la musique et aux objets qui jalonnent la cérémonie. La qualité singulière de l'image et des couleurs (rose, blanc et noir) est due à la technique de tournage nocturne. Par ailleurs, bien que le montage de l'installation vidéo suit pas à pas le déroulement de la cérémonie, il est en fait composé de séquences de douze Mesas différentes, toutes dirigées par José Levis Picón, dans le même espace, à Chincha, une ville côtière au sud de Lima. Tout au long de *Mesa Curandera*, nous sommes partie prenante d'une expérience de profonde dislocation, sciemment orchestrée par Luidgi Beltrame dans sa volonté de documenter une « autre » forme de production culturelle, clandestine, afin de l'introduire dans l'espace et le temps « publics » de l'art. Cette expérience de *Mesa Curandera* nous entraîne sur une trajectoire « dés-occidentalisante ». Autrement dit, elle pousse à amplifier notre subjectivité et les outils cognitifs hérités de la modernité occidentale. *Mesa Curandera* est donc une invitation à sonder l'inexplicable (animisme, expressions de spiritualité populaire, daño, sorcellerie, etc.) mais aussi à interroger la dialectique entre la science moderne et d'autres systèmes de connaissance alternatifs .



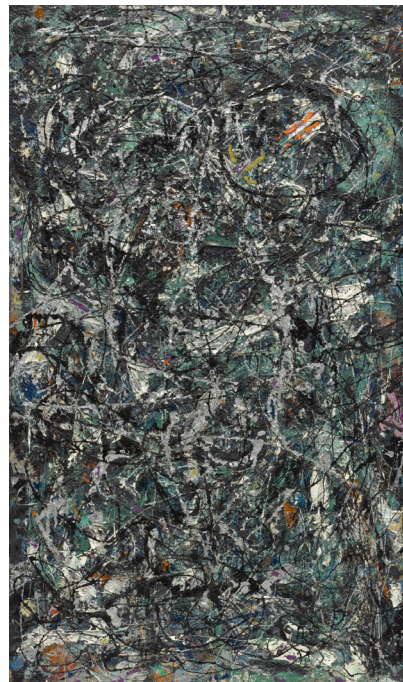
↳ Luidgi Beltrame, *Mesa curandera*, vidéo, 2018

Les propriétés « visionnaires » de l'ayahuasca et la figure populaire du « chaman » ont suscité, à partir des années 1960 le mouvement de la contre-culture américaine emmené par une partie de la jeunesse issue du baby-boom, en opposition aux valeurs traditionalistes et capitalistes ainsi qu'à la guerre du Vietnam (1955-1975). Dans les sociétés occidentales, la dimension visuelle prime bien souvent dans l'abord de ces expériences, alors que dans les sociétés autochtones d'Amazonie, cette dimension n'est pas toujours première. Par exemple, de nombreux guérisseurs métis d'Amazonie péruvienne appellent l'ayahuasca « la purge » car les propriétés vomitives du breuvage sont pour eux essentielles à ses effets thérapeutiques. La dimension émotionnelle de l'expérience de l'ayahuasca, et notamment la frayeur qu'elle suscite, est également centrale dans certaines pratiques rituelles autochtones d'Amazonie. Enfin, il importe de souligner que si de nombreux occidentaux font usage de l'ayahuasca afin de mieux se connaître, à la manière d'un outil psychothérapeutique, les usages autochtones visent au contraire à aller à la rencontre d'une altérité non-humaine, telle que les esprits des plantes ou des animaux. Les hallucinations auditives, les « voix » que l'on peut percevoir en ingérant l'ayahuasca, et qui servent de support à l'élaboration de ces relations avec les non-humains, jouent alors un rôle au moins aussi important que les visions.

Très jeune, Jackson Pollock (États-Unis, 1912-1956) découvre dans le grand ouest américain la culture amérindienne et les rites navajos, sioux et apaches, ainsi que l'art des peuples océaniques et africains, et est de plus en plus attiré par des artistes «non traditionnels» tels que les peintres muralistes mexicains David Alfaro Siqueiros (1896-1974), et José Clemente Orozco (1883-1949),



dont l'œuvre est empreint du réalisme social. Un de ses thèmes de prédilection de ce dernier était l'être humain contre la machine. Il est connu, comme le mexicain Diego Rivera (1886-1957), pour ses grandes fresques et ses prises de position politiques en faveur des paysans et des travailleurs. Pollock réalise de nombreuses fresques murales dans l'esprit d'Orozco dans les années 1930. En parallèle, il dessine beaucoup et expérimente la technique du *All Over* (une technique picturale de recouvrement de la toile supprimant toute profondeur de champ), s'imprègne de l'art dit primitif (totems, peintures thérapeutiques sur sable des Navajos...) en visitant des expositions à New York. Les artistes surréalistes européens, marqués par l'automatisme, la science des rêves et l'irrationnel, ont également un impact sur le jeune américain. Lors d'une première cure de désintoxication contre son alcoolisme, Pollock est suivi par un disciple de Carl Gustav Jung (1875-1961), fondateur de la psychologie analytique. Le peintre va mettre à profit la thèse de «l'imagination active» de Jung fondée sur la confrontation de l'homme à ses contenus inconscients. L'imagination active consiste à laisser venir les images spontanées dans notre esprit puis en fixer certaines par la peinture, la sculpture ou l'écriture. Connu pour ses *Action Paintings* dès 1947, Pollock déroule la toile au sol et laisse la peinture s'écouler d'un pot, d'un bâton ou d'un pinceau (les *drippings*) pour former des entrelacs. «J'ai besoin de la résistance d'une surface dure au sol ; je me sens plus proche du tableau, j'en fais davantage partie car de cette façon je peux marcher tout autour. C'est une méthode semblable à celle des Indiens de l'Ouest qui travaillent sur le sable.» Le principal crédo des artistes de l'Expressionnisme abstrait américain de créer un «Homme nouveau» en opposition avec «l'Homme des masses» qui se caractérise par un autre rapport au monde en rupture avec les excès de l'industrialisation. Selon Pollock, «l'Homme nouveau» doit revenir à un état «d'Homme premier» dans le giron de la Nature, en harmonie avec la Terre Mère. La créativité de Pollock repose sur la recherche constante de la métamorphose, sur un équilibre dynamique où les forces destructrices de sa personnalité et de la société peuvent être canalisées et transformées en harmonie et en action positive. Le peintre se réfère aux grands thèmes chamaniques comme le cosmos, le feu, le soleil, le «filet de puissance» (énergie qui imprègne tous les éléments de l'univers et qui anime le cosmos). Dans la tradition chamanique, ce filet est le lien entre toutes les forces et les esprits de la Nature (animaux, minéraux, végétaux et tous les éléments cosmiques). En peignant, il exprime les thématiques d'extase, de fécondité, de chaos et de résurrection. Par l'*Action Painting*, Pollock va tenter d'accéder au monde invisible, en libérant le flux d'énergie, tel un chaman.



↳ Hans Namuth, *Jackson Pollock at work*, circa 1950 © 1991 Hans Namuth Estate

↳ Jackson Pollock, *Full Fathom Five*, 1947, huile sur toile avec clous, punaises, boutons, clés, pièces de monnaie, cigarettes, allumettes, etc. The Museum of Modern Art (MoMA), New York

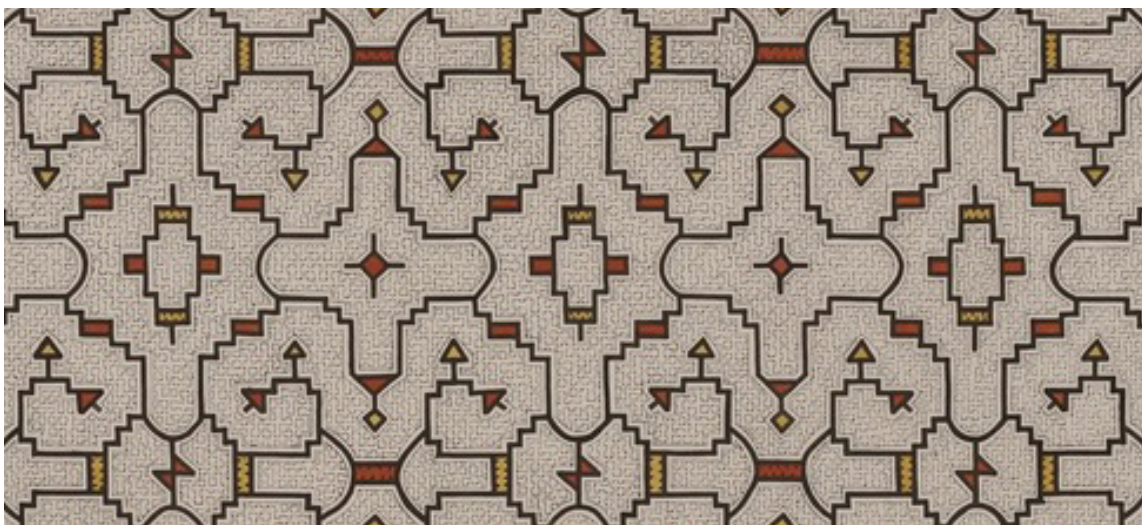
Pablo Cesar Amaringo (1938-2009) est né à Puerto Libertad, un petit village situé sur les rives d'un affluent du fleuve Ucayali. Installé avec sa famille à Pucallpa, Amaringo n'est allé à l'école que pendant deux ans avant d'être contraint de trouver un travail pour aider à subvenir aux besoins de la famille. Il consomme de l'ayahuasca pour la première fois à l'âge de dix ans. Une grave maladie cardiaque à l'âge de dix-sept ans — et le traitement magique de cette maladie par l'ayahuasca — a conduit Amaringo vers la vie de chaman. Il devient un puissant *curandero* — apprenant les *icaros* (chants de guérison) que l'infusion d'ayahuasca lui a enseignés. Durant sa guérison, il commence à peindre et à créer des dessins au crayon ombrés à la suie de lampe. Un ami employé dans une usine automobile lui fournit du permatex, une substance bleue avec laquelle il colore ses dessins. Des boîtes en carton remplacent le papier, trop cher. Parfois, il y ajoute un peu de rouge à lèvres et d'autres produits cosmétiques de ses sœurs. Plus tard, il a utilisé de l'encre et de l'aquarelle jusqu'à ce qu'un ami lui offre six tubes de peinture à l'huile, ce qui a donné naissance au style de peinture vif et coloré pour lequel il est connu aujourd'hui. C'est en 1985 que Dennis McKenna et Luis Eduardo Luna ont attiré l'attention de l'Occident sur Amaringo lors d'un voyage dans le cadre d'un projet d'ethnobotanique. Luna lui suggère de peindre certaines de ses visions de l'ayahuasca, un projet qui est devenu la base d'un livre coécrit, *Ayahuasca Visions : The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*. En 1988, Amaringo fonde l'école de peinture Usko Ayar dans sa ville natale de Pucallpa. Son travail inspirant avec les enfants et les jeunes adultes lui a valu d'être honoré par le prix Global 500 du programme environnemental des Nations unies en 1992. Le dernier volume de Pablo Amaringo, *The Ayahuasca Visions of Pablo Amaringo*, a été publié à titre posthume.



↳ Pablo Cesar Amaringo

Sara Flores (1950), l'une des principales artistes contemporaines issues du bassin amazonien, vit et travaille au Pérou. Elle fait partie du peuple Shipibo-Conibo, un groupe indigène établi le long du fleuve Ucayali. Les peintures géométriques complexes de Sara Flores sur textile reprennent et développent la forme traditionnelle du *Kené*, un terme Shipibo qui peut signifier «conception et dont l'étymologie est probablement liée au verbe *kéenti*, qui signifie aimer ou prendre soin. «Tout ce que je peins apparaît d'abord en moi. Parfois, je ne peux pas chasser les motifs de mon esprit. Je m'endors et ils apparaissent en se formant sur les fils de la moustiquaire. Je ferme les yeux, mais je continue à les voir. Ils me reviennent en rêve». Les œuvres de Sara Flores sont dessinées à la main dans une forme libre, sans l'aide de croquis préparatoires ou de processus numériques et exécutées avec des teintures végétales sur du *tucuyo*, une toile fabriquée à partir de coton sauvage. Leur conception puissante attire notre regard simultanément dans différentes directions à travers leur surface en utilisant des tracés répétitifs, semblables à des labyrinthes ou des systèmes neuronaux. Dans certaines peintures, Sara Flores situe l'image à l'intérieur d'une bordure à motifs, tandis que dans d'autres, l'image répétitive s'étend jusqu'au bord de la toile, comme si elle était sur le point de déborder au-delà de ses limites visibles, comme un *All-Over*. Entre l'innovation expérimentale

et la forme traditionnelle, Flores projette et recompose la vision Shipibo, créant ce qui a été décrit comme un "système cybernétique codifié qui non seulement représente mais puise dans le substrat de l'existence". Les pratiques artistiques et curatives des Shipibo mêlent harmonieusement le rituel, l'esthétique, l'écologie, les structures sociales et le surnaturel dans un ensemble complexe aux multiples facettes. Comme l'a écrit Matteo Norzi, directeur exécutif du Shipibo-Conibo Center à New York, «l'appartenance au *Shipibo* implique non seulement l'incarnation de capacités physiques, cognitives, spirituelles et affectives, mais aussi l'absence de séparation entre les pensées et les sentiments, l'esprit et le corps.» Les teintures végétales qu'elle utilise nécessitent souvent de multiples retraits pour obtenir des intensités spécifiques et les couleurs sont toujours préparées avec la flore amazonienne locale : les feuilles de l'amí pour le violet, le fruit de l'achiote pour le rouge, un mélange d'écorces de yacushapana, de xene xonosh et d'amandier pour le noir, et la racine du guisador pour le jaune. Cette connaissance des plantes — qui comprend également un ensemble complexe d'utilisations médicinales et esthétiques dans la communauté — n'est pas seulement transmise de génération en génération sur une ligne matriarcale, mais les artistes comme Flores doivent établir une relation personnelle avec les plantes utilisées.



↳ Sara Flores, *Untitled (Maya Kené 13, 2023)*, 2023. Teintures végétales sur toile de coton sauvage. □ Sara Flores □ 2024 White Cube

L'artiste et militante Claudia Andujar (Suisse, 1931) a photographié et accompagné pendant près de cinquante ans les Yanomami, peuple amérindien de la forêt amazonienne à la frontière entre le Brésil et le Venezuela, dans la défense de leurs droits. Claudia Andujar grandit en Transylvanie dans une famille d'origine juive et protestante. Rescapée de la Shoah, elle s'installe en 1955 au Brésil et entame une carrière d'artiste et de photojournaliste. Elle se sert de la photographie comme moyen de communication avec la population locale, ce qui lui permet de se familiariser avec son nouveau pays d'adoption. Petit à petit, elle développe un travail centré sur les communautés les plus vulnérables et marginalisées. Ce n'est qu'en 1971 que Claudia Andujar rencontre les Yanomami. Au fil de ses nombreux séjours parmi eux, elle noue une relation étroite avec ce peuple, donnant naissance à une interprétation photographique profondément originale de leur culture. Elle a pu découvrir leurs activités quotidiennes de même que leur dimension spirituelle. Au début des années 1970, la dictature militaire brésilienne lance un programme de désenclavement et d'exploitation de la région amazonienne incluant l'ouverture d'un vaste réseau routier, avec la construction de la route Perimetral Norte. Pour les Yanomami, ce tournant politique et économique et le contact avec l'extérieur qu'il induit entraîne la déstructuration sociale de leurs communautés et la propagation d'épidémies.

En 1977, lorsqu'elle dénonce les menaces qui pèsent sur les Yanomami, Claudia Andujar est interdite de séjour sur leur territoire par les militaires brésiliens. Cette décision ne fait que raviver son engagement et sa détermination. Elle s'investit alors pleinement pour la cause Yanomami. Elle met sa carrière artistique de côté en faveur de la lutte pour la défense de leurs droits territoriaux et culturels.



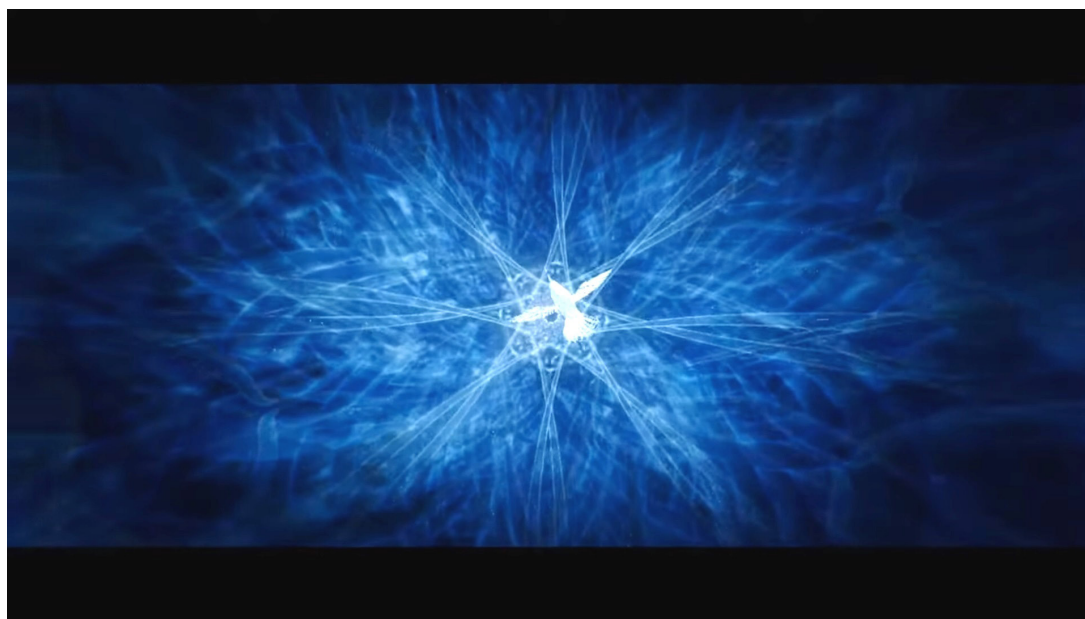
↳ Claudia Andujar, *Jeune Wakatha u thëri, victime de la rougeole, soigné par des chamans et des aides-soignants de la mission catholique (détail), 1976*

Depuis 1999, le cinéaste Jan Kounen (Pays-Bas, 1964) se rend régulièrement en Amazonie péruvienne pour participer à des cérémonies d'ayahuasca. D'abord simple curieux, il est passé, au fil des voyages, du statut d'explorateur à celui d'apprenti *ayahuasquero* et s'est souvent retrouvé entouré d'autres étrangers venus dans la jungle pour goûter pour la première fois à la médecine de l'ayahuasca.

Au cours d'un voyage en 2009, Jan Kounen a subi dix-sept cérémonies en vingt-cinq jours. Avec l'anthropologue Jeremy Narby et l'écrivain et cinéaste Vincent Ravalec, il explore les questions des plantes sacrées, des initiations, des hallucinogènes et des états modifiés de conscience, en examinant à la fois les avantages et les dangers qui attendent ceux qui cherchent à emprunter cette voie. En se concentrant plus particulièrement sur l'ayahuasca et l'iboga, des substances psychotropes que les auteurs connaissent bien, ils examinent comment nous pouvons mieux apprendre les autres façons de percevoir le monde que l'on trouve dans les cultures indigènes, et comment cette connaissance offre d'immenses avantages et des solutions probables à certains des problèmes les plus urgents du monde moderne.

En Amazonie, les chamans ne parlent pas d'hallucinogènes mais d'outils de communication avec d'autres formes de vie. L'ayahuasca, par exemple, est avant tout un moyen de briser la barrière qui sépare l'homme des autres espèces et de communiquer avec elles. L'introduction du chamanisme centré sur les plantes dans le monde occidental, dans les années 1970, a littéralement été la rencontre de deux paradigmes totalement différents. Dans le livre *The Psychotropic Mind The World according to Ayahuasca, Iboga, and Shamanism* (2009), trois personnes qui ont été à l'avant-garde de l'adoption d'autres modes de connaissance examinent les ramifications de l'introduction dans notre culture occidentale de ces pratiques chamaniques et des substances psychotropes qui les soutiennent.

En 2019, Jan Kounen a choisi de reconstituer les potentiels effets de l'ayahuasca et faire découvrir au public d'autres pans de réalité à travers la technologie de la réalité virtuelle. L'expérience de vingt minutes, fut dirigée par un guérisseur traditionnel indigène Shipibo, dans la forêt amazonienne.



↳ Jan Kounen, *Ayahuasca (Kosmik Journey)*, 2019; Film en réalité virtuelle, 18 min

# BIBLIOGRAPHIE





## LIVRES

« Les questions qui traversent ce projet artistique sont nourries des débats et théories critiques qui animent actuellement la philosophie et l'esthétique, l'anthropologie mais aussi la biologie et les sciences sociales, tant elles se situent à la frontière de problématiques politiques et de pratiques liées à l'écologie, l'histoire de la colonialité, la production d'épistémologies alternatives, par exemple. Je pourrais citer parmi mes lectures récentes, des textes de Timothy Morton (Angleterre, 1968), David Lapoujade (France, 1964), Eduardo Viveiros de Castro (Brésil, 1951), Eduardo Kohn (Canada, 1968), Donna Haraway (États-Unis, 1944) ou encore Isabelle Stengers (Belgique, 1949) et Bruno Latour (France, 1947-2022), mais aussi les études andines des anthropologues Guillermo Salas Carreño et Marisol de la Cadena (Pérou, 1957) qui, armés des outils du perspectivisme amérindien développé par le brésilien Viveiros de Castro, s'intéressent à l'ontologie proprement andine et au potentiel politique des « existants plus qu'humains » (montagnes, rivières, pierres), rejoignant ainsi des questionnements soulevés par Haraway, Latour ou Stengers. » Louidgi Beltrame

L'artiste recommande particulièrement la lecture de *Les morts à l'œuvre* de Vinciane Despret : Les morts peuvent faire agir les vivants, mobiliser ceux qui restent autour de questions qui touchent à la vie collective, à l'érosion des liens sociaux, à des événements qui les dépassent ou dont l'ampleur ou la violence pourrait les détruire, annihiler ce à quoi ils sont attachés. Les morts peuvent aider les vivants à transformer le monde. Dans ce livre, Vinciane Despret nous raconte cinq histoires où des morts proches ou éloignés dans le temps ont obligé les vivants à leur donner une nouvelle place. Ces morts « insistent » parce qu'il y a eu quelque chose d'injuste dans le sort qui a été le leur : victimes de violence, commandos d'Afrique et de Provence, sacrifiés politiques à la raison du plus fort... Ceux qui restent ont décidé de répondre à cette insistance en commandant une œuvre grâce à un protocole politique et artistique nommé le programme des Nouveaux Commanditaires. Ce protocole consiste à choisir un artiste et à décider en commun d'une œuvre. Il va transformer en profondeur les commanditaires. Cela n'a rien à voir avec le deuil dans sa forme autoritaire (quand les théories psychologiques enjoignent à l'oubli). C'est avec la vie, celle qui n'est plus mais qui est encore d'une autre manière, celle qui résiste à son effacement.

Les ouvrages marqués d'un astérisque sont disponibles en consultation au Crédac.

- Annie Cohen-Solal (dir.), *Magiciens de la Terre, retour sur une exposition légendaire*, Éditions du Centre Pompidou, 2014
- Vinciane Despret, *Les morts à l'œuvre*, La Découverte, 2023 \*
- Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Les Éditions de Minuit, 1981
- Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, Duke University Press, Durham and London, 2016 / Les Éditions des mondes à faire, 2020
- Christiane Lavaquerie-Klein, Laurence Paix-Rusterholtz, *Huaca : trésors des peuples d'Amérique du Sud*, Réunion des musées nationaux. Paris, 2006
- Timothy Morton, *La Pensée écologique*, Éditions Zulma, 2019
- Collectif, *L'Or des incas : origines et mystères*, Pinacothèque de Paris, 2010 \*

 FILMS Arnaud Desplechin, *La Sentinelle*, 1992 Ce premier long métrage du réalisateur s'attache dans cette œuvre à développer un langage cinématographique singulier et novateur. Il entremêle plusieurs niveaux de récit et différents genres cinématographiques (thriller, film d'espionnage, film noir, étude sociale) au sein d'un film, au rythme lent, qui est une réflexion sur le devoir de mémoire dû aux morts et la situation de l'Europe après la chute du mur de Berlin. Alice Rohrwacher, *La Chimère*, 2023 Chacun poursuit sa chimère sans jamais parvenir à la saisir. Pour certains, c'est un rêve d'argent facile, pour d'autres la quête d'un amour passé... De retour dans sa petite ville du bord de la mer Tyrrhénienne, Arthur retrouve sa bande de Tombaroli, des pilleurs de tombes étrusques et de merveilles archéologiques. Arthur a un don qu'il met au service de ses amis brigands : il ressent le vide. Le vide de la terre dans laquelle se trouvent les vestiges d'un monde passé. Le même vide qu'a laissé en lui le souvenir de son amour perdu, Beniamina. Jan Kounen, *Ayahuasca (Kosmik Journey)*, 2019 Un voyage hallucinant à travers l'une des pratiques spirituelles les plus étranges de la planète. L'ayahuasca, la vigne de la petite mort. Une chance exceptionnelle pour le grand public de percer un mystère culturel et spirituel. EXPORAMA *Visions chamaniques - Arts de l'ayahuasca en Amazonie péruvienne* Musée du Quai Branly - Jacques Chirac Jusqu'au 26 mai 2024 Raphaël Zarka, *La Doublure*, Trélazé En regard des vestiges de l'unique cheminée de la manufacture des allumettes à Trélazé (Maine-et-Loire), l'œuvre *La Doublure*, qui sera inaugurée le 14 juillet 2024, témoigne du rôle social de l'art, associant expérience artistique et mémoire des lieux.

# GLOSSAIRE

## Baqueta

Tige ou bâton dont les *huaqueros* font un usage magique afin de sonder le sol sableux du littoral pacifique péruvien pour retrouver les *huacas*.

## Curandero ou curandera

Guérisseur ou chaman. Ces hommes et femmes pratiquent un type de médecine traditionnel qui s'appuie sur des traitements par des plantes médicinales et psychotropes, et qui s'ancre dans des croyances populaires liées au surnaturel. Le *curandero* ou *curandera* dialogue avec l'au-delà et avec les entités non-humaines afin de soigner et «nettoyer» ou «purifier» les corps et les esprits des humains et non-humains.

## Huaca

Dans le Pérou préhispanique, *Huaca* désignait tout objet ou tout lieu empreint de force surnaturelle et auquel il fallait rendre un culte. Ce terme s'applique désormais aux ruines, aux anciens lieux d'habitation et aux vases trouvés dans les tombes.

## Huaco

Céramique rituelle trouvée dans les *huacas*.

## Huaquero et huaquería

Fouilleur de tombes clandestin utilisant un ensemble de techniques magiques et vernaculaires afin de repérer les sépultures et leurs artefacts dans les ruines de pyramides et de nécropoles précolombiennes. Le *huaquero* est donc celui qui pratique la *huaquería*. Si l'objectif pour le *huaquero* est de vendre une partie des objets trouvés, celui-ci opère au sein d'un réseau d'intermédiaires complexe incluant faussaires, collectionneurs, musées, mais aussi guérisseurs, chamanes et communautés rurales.

## La Mina (vallée du río Jequetepeque)

La Mina est un site exceptionnel en raison de son occupation mochica datée du 2<sup>e</sup> siècle de notre ère (100 apr. J.-C.), ce qui en fait un des plus anciens établissements de cette culture.

Exceptionnel aussi par la quantité et qualité des pièces archéologiques extraites lors du pillage de la tombe d'un haut dignitaire. La destruction du site entre 1986 et 1988 est l'une des plus spectaculaires du patrimoine archéologique péruvien : le pillage de La Mina a largement participé de la prise de conscience par le milieu scientifique des dégâts causés par les *huaqueros* et le trafic international qu'ils alimentent. La fouille de sauvetage, financée par C. Donnan et l'Université de Californie (UCLA), n'a pu être entreprise que deux ans plus tard, et n'a permis de ne sauver que les derniers vestiges archéologiques et surtout d'inédites peintures murales.

## Géoglyphe

En archéologie, ensemble de motifs tracés au sol, sur de longues distances, qui ne sont visibles que d'une très grande hauteur, tels ceux de Nazca au Pérou.

## Meca curandera

Le mot *mesa* (table en espagnol) désigne l'autel du *curandero* ou de la *curandera*. Ces autels accompagnent des cérémonies rituelles appelées *mesadas* se tenant le mardi ou le vendredi soir. Pendant les *mesadas*, le cactus de San Pedro, une plante psychotrope, permet de modifier l'état de conscience des participant·es, mais d'autres herbes comme le tabac, la coca, des parfums et





des objets comme des coquillages, des céramiques rituelles, ou des instruments de musique sont également employés. Outre son utilisation pour guérir certains types de maladies, les mesadas sont également nécessaires pour la divination et le «nettoyage» des esprits. La mesa est la représentation concrète de l'imaginaire hallucinatoire présenté à travers des symboles chargés de signification culturelle, et est utilisée par le-a chaman comme une sorte de carte visionnaire qui l'aide à garder le contrôle sur son expérience de la drogue.

### Pétroglyphe

Dessin gravé dans la pierre, exécuté dans une intention, le plus souvent religieuse.

## EXO

Créé en 2007 et réinventé en 2020 par le duo de graphistes Kiösk, *Exo* est un livret-affiche offert à chaque enfant qui vient au centre d'art pour une visite commentée, dans le cadre de l'école ou du centre de loisirs. Objet en tant que tel, support de réflexion ludique et pédagogique, lien entre le travail d'un artiste et son public, entre l'enfant et son parent, mais aussi entre l'enseignant-e et ses élèves, *Exo* est un livret-poster aux multiples fonctions. *Exo* possède deux faces: d'un côté un ensemble de jeux et d'exercices permettant une approche à la fois ludique et pédagogique du travail de l'artiste, à faire en classe ou à la maison. De l'autre, un poster d'une image choisie par l'artiste exposé-e, que chaque enfant peut afficher dans sa chambre.

L'*Exo* est téléchargeable sur [www.credac.fr](http://www.credac.fr)

## CRÉDACTIVITÉS

Du lundi au vendredi, le Bureau des publics du Crédac propose, pour les élèves de maternelle et d'élémentaire, les enfants des accueils de loisirs, les élèves de collège et lycée, ainsi que pour les étudiant-e-s du supérieur et les groupes d'adultes, une visite de l'exposition adaptée à chaque niveau.

Durée: entre 1h et 1h30

Tarifs: groupes scolaires: gratuit  
accueils de loisirs: 25 € la visite / 25 € l'atelier  
étudiants: contacter le Bureau des publics  
groupes d'adultes: sur devis

Cette visite peut être approfondie avec un atelier de pratique artistique d'1h30 pour les élèves du CP au CM2, à effectuer dans un second temps après la visite au centre d'art.

## SUR MESURE

Le Bureau des publics propose de multiples formules d'accompagnement expérimentales qui œuvrent en faveur d'une ouverture vers le territoire francilien, vers les jeunes en situation d'éloignement du système éducatif et vers les personnes fragilisées, marginalisées. Projet inter-établissement (PIE) avec l'Éducation nationale, résidences artistiques en milieu scolaire, ateliers pédagogiques, tous ces projets reposent sur une collaboration étroite entre le Crédac et ses partenaires (établissements scolaires, services municipaux, associations) et sur un désir d'engagement commun.

En parallèle des actions en résidence qui peuvent être menées par les artistes invités, le Bureau des publics propose également des formats de découverte artistique à dimensions variables pour tous les groupes, scolaires et relais sociaux. Les participant-e-s se familiarisent avec les enjeux de la création contemporaine au fil d'ateliers et de rencontres avec les professionnels de l'art. Le travail accompli peut donner lieu à une restitution publique au Crédac ou dans l'établissement.

Le Bureau des publics est ouvert aux sollicitations des enseignant-e-s, professionnel-le-s de l'éducation, responsables d'associations pour la construction de projets artistiques et culturels.

## INSCRIPTION

Contact, informations et inscriptions aux activités du Bureau des publics:

- Julia Leclerc  
+33 (0)1 49 60 25 04  
jleclerc.credac@ivry94.fr
- Lucia Zapparoli  
+33 (0)1 49 60 24 07  
lzapparoli.credac@ivry94.fr

# LE CRÉDAC