

1. SALLE « MANIERISME »

Cette salle présente certaines des œuvres d'art les plus anciennes de notre collection. Durant le XVI^{ème} (seizième) siècle, arrivèrent depuis l'Europe des maîtres artisans pratiquant divers métiers, dont des artistes italiens qui se démarquèrent et apportèrent le style artistique dénommé « maniériste », résultant de la renaissance italienne tardive.

Le maniérisme avait une vision particulière de l'idéal de beauté, qui se caractérise par des figures allongées de tons pastel ainsi qu'une déformation et une torsion des corps.

Le premier peintre maniériste arrivé à la Vice-Royauté du Pérou, fut le père jésuite Bernardo Bitti en 1575. Bitti peignit dans les temples jésuites de Lima, de Cusco et du Haut-Pérou, lieux dans lesquels il enseigna l'art de la peinture et de la sculpture européenne aux artistes indigènes, favorisant ainsi la création des premiers ateliers de peinture et de sculpture.

La Vierge à l'Enfant



Attribué à Bernardo Bitti, XVI (seizième siècle), huile sur toile.

Cette peinture est attribuée à Bernardo Bitti et fut réalisée, approximativement, entre les années 1595 et 1605. Sur le manteau et le voile qui couvrent la Vierge Marie, annotons l'intérêt de l'artiste pour représenter les textures et les fins détails des tissus.

Le visage de Marie est raffiné, ses doigts sont allongés et paraissent se poser à peine sur l'enfant, le portant avec beaucoup d'affection.

L'enfant Jésus regarde le spectateur pendant qu'il caresse avec délicatesse le cou de Marie. L'auréole est composée de fines lignes d'or placées autour de sa tête.

Les vêtements des deux personnages se composent de grandes toiles qui tombent naturellement sur des angles prononcés. Cela représente une des caractéristiques typiques des œuvres de Bitti, peintre majeur du style maniériste.

2. SALLE « LES TABLEAUX DE DEVOTION »

Le culte de la Vierge Marie est l'un des plus importants de la religion populaire. Les nombreux tableaux de dévotion sont la preuve de cette grande adoration à la Vierge.

Les tableaux de dévotion mariales correspondent à une forme particulière de représenter la Vierge, en accord avec le lieu, au miracle qui s'y attribue, à un moment de sa vie ou d'une vertu que l'on souhaite lui souligner.

Les tableaux de dévotion de la Vierge arrivèrent en Amérique au XVIème (seizième) siècle, amenées par des ordres religieux depuis l'Europe. Par exemple, les dominicains amenèrent Notre-Dame du Rosaire, et les franciscains l'Immaculée Conception de la Vierge Marie.

Dans la Vice-Royauté du Pérou et autres endroits d'Amérique, apparurent des tableaux de dévotion locaux, produit de la religiosité métisse des peuples. Les représentations de ces Vierges, associèrent la tradition catholique avec d'anciens cultes de divinités féminines locales, comme la « Pachamama », la Terre-Mère.

La Vierge de Cocharcas



Anonyme, XVIIIème (dix-huitième) siècle, huile sur toile

Les miracles de la Vierge de la Candelaria de Copacabana, taillé par l'autochtone Franciso Tito Yupanqui, fut à l'origine qu'un autre autochtone dévoué commanda une sculpture similaire qui fut livré jusqu'à Cocharcas au Pérou. Là-bas, celle-ci se convertit en une nouvelle dévotion qui prit le nom de ladite localité. Son culte devint l'un des plus importants des Andes péruviennes car ce fut le foyer d'une pérégrination qui se perpétue encore aujourd'hui.

Comme tout autre tableau de dévotion, cette œuvre traite de la sculpture de la Vierge de Cocharcas sur un autel, avec un bouquet de roses dans la main et un paysage avec des scènes traditionnelles de la vie quotidienne, qui dans son ensemble, décrive la pérégrination.

Dans le paysage, il se détache les chemins accidentés de Cocharcas et le fleuve Pampas. Ces détails font que l'œuvre est un témoignage pictural important de l'époque. Il est aussi représenté des scènes de la vie quotidienne des communautés andines ainsi que les diverses origines des pèlerins : autochtones, africains, métisses, espagnoles et créoles.

Les habits de la Vierge, riche en ornements, ont été travaillés à la feuille d'or, technique caractéristique des œuvres d'influence de l'École Cusquénienne.

3. SALLE « LES ARCHANGES »

Cette salle est dédiée aux peintures des archanges. Les peintures exposées mettent en évidence deux types distincts d'archanges : les archanges de tradition catholique européenne et les archanges-arquebusiers de tradition métisse coloniale des Andes péruviennes.

Les archanges sont des êtres célestes ; certains sont mentionnés dans la Bible, et d'autres dans les évangiles apocryphes.

Les archanges bibliques furent en partie à l'origine de la création des archanges arquebusiers. Ces archanges arquebusiers sont le fruit de la dévotion populaire des populations métisses du régime de la vice-royauté péruvienne qui représentaient aussi des divinités ailées dans leurs cultures originelles.

Ainsi les archanges arquebusiers ont été peints, dans leur majorité, dans la région de Cuzco. Ils furent représentés comme des jeunes gens avec des traits féminins et masculins, vêtus avec élégance et portant les armes à la main, en général, une arquebuse.

L'Archange Arquebusier



Anonyme, XVIII (dix-huitième) siècle, huile sur toile

L'archange arquebusier est en train de charger son arquebuse à l'aide d'une poire à poudre noire.

Les données sur la première arquebuse au Pérou datent de 1528 quand l'espagnol Pedro de Candia débarqua à Tumbes. Le son de ce grand fusil n'était similaire à aucun outil créé par l'homme Andin, et fut au contraire bien ressemblant à celui du bruit du tonnerre. C'est la raison pour laquelle les populations locales associèrent le porteur de ce fusil au Dieu du tonnerre.

Ainsi, l'image de l'archange arquebusier est une création datant de l'époque de la vice-royauté du Pérou, mêlant les qualités des soldats espagnols, des archanges bibliques et des divinités andines.

Dans cette œuvre, vous pouvez observer les caractéristiques principales de la peinture de ce personnage. En général, l'œuvre ne présente pas de paysages. Ses vêtements possèdent de grandes manches, des fines dentelles, des broderies et de rubans. Son chapeau est décoré de plumes de couleurs pastel alors que ses ailes ont des détails de couleurs plus vives.

4. SALLE « RESTAURATION »

De nombreuses œuvres du musée ont de plus de quatre-cents ans. Dans cette salle, vous pouvez découvrir les étapes de restauration des peintures et des sculptures faites par l'atelier du même nom et faisant partie du musée Pedro de Osma. Cet atelier se charge de la restauration des œuvres du musée comme des pièces appartenant à d'autres collections.

Du aux effets du temps, les peintures et les sculptures de l'époque de la vice-royauté se détériorent dans leur aspect. Dans certains cas, nous retrouvons des œuvres qui ont été repeintes avec l'intention de les rénover. Dans d'autres cas, face au manque de matériels, ont été réutilisés des toiles ou des supports en bois qui étaient déjà peints pour réaliser des œuvres totalement nouvelles.

Pour cela, les pièces subissent des interventions qui permettent de retrouver leur aspect original : les radiographies, qui s'emploient pour identifier les repentirs, ou « le retrait des couches postérieures » pour enlever la peinture superficielle et retrouver l'œuvre originale avec l'application d'un vernis pour la touche finale.

Restauration de la toile et de la fresque du Seigneur des Miracles.

Les photographies nous montrent la fresque qui a donné origine au culte du Seigneur des Miracles dans la seconde moitié du XVII^{ème} (dix-septième) siècle, et une toile processionnelle inspirée de ce même culte peinte au XVIII^{ème} (dix-huitième siècle). Ces deux œuvres sont conservées par les Sœurs Nazaréennes de l'ordre des Carmélites aux pieds-nus qui régissent l'actuel monastère des Nazaréennes de Lima.

Ces photographies décrivent la progression du travail faite par les restaurateurs qui remarquèrent des différences entre la toile et la fresque originale. On peut observer que l'épée plantée dans la poitrine de la Vierge a été ajoutée lors d'une intervention postérieure, ou que le nœud du pagne de pureté du Christ, se trouvait du côté opposé de celui que l'on observe sur la fresque. De la même façon, on peut apprécier la couleur originale de la Vierge du Nuage, situé sur la partie postérieure de la plate-forme de procession du Seigneur des Miracles.

Le reste des photographies nous décrit la restauration de la descente de Croix du Christ, sculpture réalisée en 1620 par le sculpteur espagnol Pedro de Noguera, membre de l'église Notre-Dame de la « Soledad ». Ces photographies nous montrent aussi l'Archer de la Mort, sculpture réalisée au XVIII^{ème} (dix-huitième) par l'artiste péruvien Baltazar Galiván siècle et qui se trouve au couvent Saint-Augustin. Ces deux œuvres qui ont été restaurées par notre atelier forment une part importante du patrimoine sculptural hispano-américain.

5. SALLE « SCULPTURES »

Cette salle était l'ancienne salle de bal de la villa de Pedro de Osma. Ses lustres, moulures et vitraux furent les témoins de nombreuses manifestations mondaines qui donnèrent lieu à des fêtes de Carnaval de la ville de Barranco. Aujourd'hui dans cette salle, vous pouvez apprécier une bonne partie de notre collection de sculpture.

Au temps de l'ancien Pérou, la sculpture servait pour la création de figures rituelles. Les sculpteurs de cette époque maîtrisaient le travail du bois, de l'argile, du métal et de la pierre. Avec l'arrivée des espagnols, cette tradition sculpturale a été influencée par les compétences artistiques de ces nouveaux arrivants. C'est ainsi que cette tradition reçut l'influence artistique d'Espagne. Le résultat en est que les sculptures créées pendant la vice-royauté reflètent des techniques et traditions autochtones, espagnoles, métisses et créoles.

Ainsi, dans cette salle cohabitent des sculptures d'influence Sévillane avec des sculptures utilisant la technique de l'agave, plante d'Amérique. L'usage de l'agave apparaît être la solution face à la pénurie de bois pour la taille des sculptures. Ils se mirent ainsi à utiliser ce matériau connu : les solides troncs d'agave furent recouverts de plâtre et de tissus encollés pour la réalisation des sculptures. Cette technique présente dans les sculptures d'Adam et Ève, illustre l'apport local dans le travail sculptural de l'époque de la vice-royauté.

La Pietà



Anonyme, XVIII siècle, sculpture en bois

Tout comme Cuzco, Quito a été une ville avec un style artistique particulier. La Pietà exposée est une œuvre provenant de l'école Quiténienne et fut réalisée en bois de cèdre au XVIIIème (dix-huitième siècle).

La Pietà est le thème biblique de la « *Vierge Marie douloureuse* » tenant sur ses genoux le corps du Christ descendu de la Croix avant sa mise au tombeau. La tragique scène de la douleur de la Vierge et le sacrifice du Christ ont été fréquemment utilisés dans l'art religieux durant la période de la vice-royauté.

Dans cette œuvre, la Vierge soutient le corps de son fils qui est étendu sur ses genoux. Sur les poignets du Christ, on peut remarquer les marques laissées par les liens qui l'ont maintenus sur la Croix. Près de ceux-ci, les coups et les plaies sanglantes visibles sur le corps du Christ cherchent à émouvoir toute personne qui admire l'œuvre.

L'éclat particulier du manteau de la Vierge a été obtenu grâce à l'usage de la technique appelée de la feuille d'argent, caractéristique principale de l'école Quiténienne. La technique de la feuille d'argent consiste à couvrir le bois avec de fines feuilles de cette matière qui ensuite sont peintes avec un vernis dans des tons de bleu. Sur cette représentation sculpturale de la Vierge, on peut admirer l'auréole d'argent placée sur sa tête décorée de fines fleurs et d'étoiles.

6. SALLE « ALLEGORIES »

Tout au long de notre histoire, l'image a joué un rôle de premier plan. Les cultures de l'ancien Pérou ont transmis une grande partie de leurs connaissances dans l'habillement, la sculpture et les céramiques. Durant la période de la vice-royauté, l'usage des images, qui avait pour but de combler les distances linguistiques entre les peuples, était une importante ressource didactique et favorisait la conversion à la religion chrétienne. De nos jours, l'image domine la communication de masse se convertissant en un langage global.

L'allégorie est une image qui décrit une idée, qui peut être comprise si nous interprétons les éléments qui la composent. Ainsi, une grande partie des détails des œuvres qui vous entourent ont un contenu symbolique et l'on peut se rapprocher de leur signification en les observant avec attention.

L'Exaltation de la Croix



Atelier de Lazaro Pardo Lagos, XVII^{ème} siècle, huile sur toile

Cette peinture fut réalisée au XVII^{ème} (dix-septième) et s'est inspirée, comme beaucoup d'autres, d'une gravure du même thème.

L'œuvre est composée de nombreux personnages, d'objets et de détails, qui évoquent tous le sacrifice du Christ. La grande Croix en bois est l'élément central de cette œuvre qui est entourée de rayons de lumière façonnés de feuilles d'or. Sur cette Croix, on peut observer les marques des clous recouvertes par les traces des plaies sanglantes du Christ. La Croix s'érige sur une petite colline où repose un crâne, représentant ainsi le triomphe sur la mort, et à ses côtés, des symboles du pouvoir terrestre de l'église catholique et de la noblesse.

Sur cette peinture, il y a plus de quarante personnages. Parmi eux, sur la partie supérieure, on y voit la Trinité. Le Père et le Fils ont été peints avec la même apparence et le Saint-Esprit se présente sous la forme d'une colombe blanche. Juste en dessous, apparaît le pélican eucharistique sur son nid, image correspondant à la croyance que cet oiseau se perce la poitrine pour nourrir ses petits de son corps et de son sang.

Des groupes d'anges soutiennent les symboles de la passion : la couronne d'épines, la colonne, le marteau, les clous de la Croix entre autres. Les couleurs vives de leurs vêtements, leurs mains délicates et leurs doux visages produisent un contraste intense avec le thème du supplice de la Croix.

7.: SALLE « CUZCO, XVIIEME SIECLE »

Cuzco, la capitale impériale des Incas, a été le cœur de la vie culturelle, sociale religieuse et politique du sud du Pérou.

La peinture cusquénienne reçut son premier élan par les peintres italiens qui arrivèrent à la vice-royauté du Pérou à la fin du XVIIIème siècle. Ultérieurement, l'art d'Espagne et des Flandres servirent de modèle aux artistes Cusquéniens pour développer leur propre style.

Dans cette salle, on y trouve des œuvres des disciples de Diego Quispe Tito et Basilio Santa Cruz Pumacallao, les meilleurs représentants de la peinture cusquénienne de ce siècle. Les œuvres contribueront notablement à la formation d'un style local dans l'art du XVIIIème (dix-huitième), connu sous le nom d'École Cusquénienne.

Le retour d'Égypte



École de Diego Quispe Tito, 1680, huile sur toile

La Bible relate qu'un Ange dit à Joseph qu'il devait fuir avec sa famille parce qu'Herodes cherchait le Messie récemment né pour le faire périr. Cette épisode s'appelle « *La Fuite en Égypte* ».

Le thème de cette peinture correspond au retour d'Égypte, c'est à dire, au moment où Joseph, Jésus et Marie retournèrent à leur foyer. Son apparence paisible met en évidence toute absence de danger ce qui nous donne une impression de calme.

La forme horizontale de la toile donne une importance particulière au paysage qui entoure la Sainte Famille. L'insertion du paysage dans l'art colonial péruvien avait un aspect novateur pour son époque. Ceci est une caractéristique importante de la peinture andine du XVIIème siècle dont le principal initiateur est Diego Quispe Tito. Le retour d'Égypte se base sur une œuvre de l'artiste Flamand Pierre Paul Rubens.

8. SALLE « CUZCO XVIIIEME SIECLE »

L'art cusquénien du XVIIIème (dix-huitième) siècle est un clair témoignage de la diversité culturelle dans la Vice-Royauté du Pérou. La majorité des peintres et sculpteurs étaient des autochtones ou des métisses baptisés. Ceux-ci cohabitent encore aujourd'hui avec des traditions culturelles ancestrales.

Une caractéristique frappante de l'École Cusquénienne est la décoration faisant usage de fines feuilles d'or de vingt-quatre carats, technique connu sous le nom de « *pan de oro* », technique de la feuille d'or.

Alors que pour la culture européenne, l'or faisait allusion à la richesse économique de ces territoires, par contre, pour les héritiers de la culture locale, l'or représentait une forme subtile d'introduire ses dévotions : l'or représentait le Dieu Soleil ; et l'argent, la Déesse Lune.

L'originalité des œuvres de l'art Cusquénien a été très valorisé pendant l'époque de la vice-royauté. Il se faisait de grands envois à différentes provinces de l'étendue territoire de la vice-royauté du Pérou ainsi qu'à d'autres colonies de la Couronne d'Espagne dans diverses parties du monde.

La Vierge Enfant filant



Anonyme, XVIII siècle, huile sur toile

Le thème de l'enfance de la Vierge provient des Évangiles Apocryphes, c'est à dire, les textes que n'ont pas été inclus dans la Bible. La Vierge se retrouve représentée comme une fileuse, portant les instruments traditionnels : le fuseau, dans la main droite et des fibres de laine, dans la main gauche.

L'enfant est entourée par un cadre de fleurs. Elle porte un manteau, maintenu par une broche décorée avec le monogramme de Marie, emblème formé des premières lettres de son prénom.

La Vierge Enfant a les cheveux noirs, elle est ornée de bijoux et de vêtements qui rappellent les femmes de la noblesse Inca. Ce thème fut utilisé pendant le XVIIIème siècle, surtout dans les Andes péruviennes. La réalisation de tels représentations a été motivée par l'intérêt de vouloir perpétuer les symboles de noblesse inca et les traditions textiles andines.

9. SALLE « LES PORTRAITS »

Vous êtes maintenant dans l'ancienne salle à manger de la villa Pedro de Osma. Dans cette pièce s'exposent des portraits et des meubles de l'époque de la vice-royauté et des débuts de l'époque républicaine. Comme beaucoup d'autres meubles de cette époque, ceux-ci mettent en évidence les styles orientaux, du Japon et des Philippines et furent décorés avec la technique appelée « **enconchado** », qui consiste à réaliser un revêtement d'écailles de tortue et d'incrustations de nacres. Ces pièces reflètent les influences culturelles, résultat de l'arrivée de divers groupes migratoires de différentes parties du monde sur les territoires de la vice-royauté du Pérou.

Si vous levez la tête, vous verrez dans cette salle une décoration de reliefs polychromes faites en plaques de zinc qui caractérise l'architecture du musée. Comme vous avez sans doute pu le remarquer, des ornements floraux et feuillés vous accompagnent tout au long votre parcours à travers l'ancienne villa de Pedro de Osma.

Meubles à tiroirs



Anonyme, XVIII (dix-huitième) siècle, meuble taillé et assemblé

L'influence orientale se mélange avec l'influence mudéjar, provenant des populations arabes installées dans le sud de l'Espagne. Ce mélange de style se reflète parfaitement dans ce meuble à tiroirs. Cette pièce du XVIIIème siècle a été élaborée à partir de matières amenées des Philippines et était originellement destinée à la demeure de Monsieur Felipe Pardo y Aliaga.

Ce meuble de grande taille est composé de trois corps qui peuvent se séparer. Dans le premier corps, on peut observer cinq arches, maintenues par des petites colonnes salomoniques, c'est à dire en forme torsadée ou en spiralée. Dans le deuxième et troisième corps se trouvent les tiroirs. Parmi cette remarquable décoration, vous pouvez apprécier les ornements des serrures.

La décoration est l'une des caractéristiques les plus significatives de ce meuble, les fragments de nacre et d'écailles ont été incrustés formant un style floral et feuillé qui se répartit sur toute la superficie de l'œuvre.

10. SALLE « ORFEVREURIE »

Dans cette salle, vous y trouverez trois collections différentes : la collection de monnaie de Guillermo Wiese, la collection de vaisselle de Vittorio Azzaritti et la collection d'objets religieux et domestiques de Pedro de Osma.

Depuis l'époque préhispanique, l'or et l'argent étaient associés au culte du soleil et de la lune. Durant la période de colonisation, ces matériaux se convertirent en la principale ressource de richesse minière du Pérou, dont l'abondance suscita l'intérêt d'explorateurs en recherche de métaux précieux.

Potosí, ville de l'actuelle Bolivie, a été la mine d'argent la plus riche de l'ancienne région du Haut-Pérou. Elle a généré un réseau économique très actif et a été la ville la plus peuplée d'Amérique au début du XVII^{ème} (dix-huitième) siècle. Santa Barbara, dans la région de Huancavelica, a été une autre mine importante de la vice-royauté du Pérou, d'où l'on extrayait du mercure, anciennement surnommé vif-argent, métal qui facilite la fabrication de l'argent.

Panier à pétales



Anonyme, XVIII siècle, filigrane

Cette pièce d'orfèvrerie est un ustensile domestique du XVIIIème (dix-huitième) siècle. Ce panier contenait des pétales parfumés de diverses couleurs. Il se plaçait dans les armoires pour donner un bon arôme. Aussi, ils s'arboraient durant les processions puisqu'ils contenaient des pétales qui se lançaient sur la foule depuis les balcons des maisons.

Les fleurs qui décorent ce panier à pétales mettent en évidence une technique très particulière. De fins fils d'argent s'enroulent formant des spirales de différentes tailles. Cette technique en orfèvrerie s'appelle le filigrane et était déjà connu dans l'ancien Pérou. Son usage a été si important qu'elle continue à s'employer encore aujourd'hui. Les ateliers toujours en activité maîtrisant au mieux cette technique sont situés à Catacaos, San Jeronimo de Tunan et Ayacucho.

Comme d'autres pièces à usages domestiques, les fleurs et les feuillages sont présents sur cet objet. Tous les pétales et les feuilles ont été travaillés en filigrane, incluant même ceux qui étaient isolés du corps du panier, comme les fleurs de la partie supérieure sur l'anse circulaire.

11. SALLE « L'ART DU SUD ANDIN »: TIWANAKUS - INCAS - VICE-ROYAUTE (S. V - XIX)



Cette salle réunit une sélection de pièces des cultures Tiwanaku et Inca, provenant d'une collection privée de Cuzco, ainsi que des peintures de l'époque de splendeur de l'art Vice-Royal cusquénien de la collection du Musée Pedro de Osma. Ces dernières sont des créations artistiques locales qui, basées sur un langage de tradition occidentale, nous montre un style propre, fruit de la fusion avec l'héritage de la culture du sud andin, en maintenant présent les thèmes indigènes.

Le sud andin était le territoire où s'est concentré une grande partie de la vie politique de l'histoire péruvienne, depuis les périodes précolombiennes jusqu'à l'époque de la vice-royauté. Les pièces de cette exposition non seulement nous ont permis d'approfondir sur les traditions locales, sinon surtout de nous rapprocher à un large et complexe développement artistico-culturel qui s'est produit dans cette région.

Un des fils conducteurs de l'exposition est la continuité de l'usage du « *quero* » comme support et lien de l'iconographie des épisodes importants du sud andin. L'origine de ce vase remonte aux cultures les plus anciennes du Haut-plateau et prend un sens tout particulier durant la période « Tiwanaku ». Il en résulte essentiel de considérer que le « *quero* » accomplit un rôle de premier plan dans les rituels andins et a été adopté par les Incas. Postérieurement, il s'est maintenu son emploi durant l'époque de la Vice-royauté avec une iconographie polychrome renouvelée. Sa production continua à l'époque de la République et perdure jusqu'à aujourd'hui.

Cet exemple de pièce, dont le contenu précède l'art de l'époque de la Vice-royauté, nous permet d'apprécier avec une nouvelle perspective la collection du musée Pedro de Osma et lui donne donc une dimension temporelle qui remonte aux origines des grandes traditions culturelles de l'ancien Pérou.

12. SALLE « L'ART DU SUD ANDIN »: TIWANAKU (S. IV - XI)



IV-XI siècle, Sahumador

Depuis des temps très anciens, s'établirent dans le Haut-Plateau diverses collectivités qui, malgré les conditions extrêmes d'altitude et de température de cette zone géographique, le transformèrent en un territoire prospère grâce à la savante gestion de ses ressources naturelles. De cette implantation, les sociétés des Hauts-plateau atteignirent un haut niveau d'organisation. Une preuve de celle-ci est le degré de complexité et de structuration qu'atteignirent des civilisations comme la « Tiwanaku ».

Tiahuanaco était un important État qui apparut d'une série de développements locaux comme les cultures « Pucará » et « Chiripa ». Le centre cérémonial et politique de Tiahuanaco s'est établi au sud du lac Titicaca, à 20 kilomètres de l'actuelle frontière entre le Pérou et la Bolivie. Au fur et à mesure qu'ils obtinrent des progrès dans l'agriculture et consolidèrent leur organisation sociopolitique, les Tiwanaku arrivèrent à s'associer avec d'autres territoires. Parmi eux, les côtes de « Moquegua » et « Atacama » constituèrent des enclaves importantes pour la gestion de divers espaces écologiques liés à l'altitude et le climat. L'extension de l'étendue territoriale Tiahuanaco favorisa un intense échange de biens et d'apports culturels dans tout le sud andin. Sur ce point, des objets comme le « quero » et les encensoirs furent essentiels pour la transmission de l'idéologie religieuse.

La régularité de l'horizon de la région des Hauts-plateau, tout comme le lac comme l'étendue plaine du « Collao », et la rigueur du climat influèrent sur la sensibilité et les modèles esthétiques « Tiwanaku ». En général, son art démontre un goût prononcé pour la symétrie et la régularité. Les édifications du site éponyme de Tiahuanaco se voient reflétées dans de distinctes disciplines artistiques comme la sculpture, la céramique, et le textile, caractérisé par sa grande rigueur dans la conception et des finitions soignées. Parmi les motifs de représentation les plus fréquents ressortent les grandes figures du panthéon andin traditionnel : le félin, les oiseaux, les camélidés, le serpent et la « divinité des crosses ». Cette dernière est présente dans une grande partie des oeuvres et manifestations artistiques, et se retrouve dans son expression maximale dans la célèbre Porte du Soleil, sur le site de Tiahuanaco.

13. SALLE « L'ART DU SUD ANDIN »: MYTHE

Les récits de diverses cultures avaient l'habitude de narrer des événements fantastiques et mythologiques qui sont en rapport avec l'histoire de sa fondation et justifient leur autorité sur les peuples sous sa domination.

Le cas des Inca n'a pas été différent. Suivant les chroniqueurs espagnols du temps de la conquête, les Incas expliquèrent son origine à travers de deux mythes : celui de « *Manco Cápac* » et « *Mama Ocllo* », qui émergèrent du lac Titicaca, et celui des « *frères Ayar* » qui sortirent d'une grotte de la montagne « *Pacaritampu* ». Ces deux récits ont en commun des personnages qui sont originaires du sud andin et qui, à la manière de tous les héros civilisateurs, se dirigèrent vers le nord pour fonder la ville de Cusco et enseigner aux populations natives différents arts et métiers.

Dans les deux mythes, le couple formé par « *Manco Cápac* » et « *Mama Ocllo* » est considéré comme le fondateur de la dynastie Inca. Ce couple est originaire de l'ancien territoire Tiahuanaco et plus précisément du lac Titicaca, où se trouve l'île Titicaca, un ancien sanctuaire en l'honneur du lieu de naissance du Soleil. Il a été mentionné que ce mythe prit un sens tout particulier et important durant le règne de l'Inca Pachacútec, grand réformateur du « *Tahuantinsuyo* », qui avait un grand intérêt à faire le lien entre le couple fondateur et une ancienne et très puissante pyramide du sud andin, appelée « *huaca* », associé non seulement au lac mais aussi au site de Tiahuanaco. A partir de ce moment, les descendants de la royauté Inca ont été vénérés comme les fils légitimes du Soleil ; et ils consolidèrent ainsi leur pouvoir politique et religieux par le culte de cette principale divinité.

14. SALLE « L'ART DU SUD ANDIN » : LES INCAS (S. XV - XVI)



XV-XVI siècle, Quero

Héritiers du développement culturel originel du territoire andin, les Incas établirent un État puissant et bien organisé, suite à un bref mais vaste programme de conquêtes territoriales qui s'étendait du sud de la Colombie jusqu'au nord de l'Argentine en passant par le centre du Chili. La prééminence de ces étendues est manifeste dans les grands travaux d'infrastructure des régions annexées comme l'extraordinaire réseau de chemins (Qhapaq Ñan) qui débute de Cusco, capitale de l'empire, et traverse tout le « *Tahuatinsuyo* » par les voies côtières et montagneuses des Andes. Avec cette impressionnante infrastructure, le système administratif se maintenait en une solide hiérarchie régit par l'inca, en un complexe réseau d'alliances fruit d'un système très élaboré de relais de services et de personnes tout en long et en large du son territoire. La personnalité de l'Inca Pachacútec en est essentielle ; il fut celui qui débuta de grandes réformes dans le domaine militaire, administratif et même religieux qui permirent d'être à la base de l'indiscutable autorité de la dynastie Inca comme fils et héritiers directs du Soleil.

Les Incas surent profiter de l'héritage des anciennes civilisations andines comme une plate-forme pour son développement et son remarquable hégémonie : par exemple le bronze de la culture Tiwanaku ou l'orfèvrerie du nord, comme la technologie hydraulique et agricole perfectionnée au fil des siècles. Parmi les oeuvres d'art exposées, on peut souligner une grande collection de céramiques qui réunit des pièces de pièces petites tailles (comme des bols ou des assiettes) jusqu'à des *aryballes* (vase de grande taille à panse globulaire) qui nous donne un panorama de quasiment toute la totalité des formes et des styles de la tradition potière Inca. Certaines formes traditionnelles, comme le « Quero » (très diffusé à l'époque des « Tiwanako »), restèrent en usage avec les Incas, mais sous les propres critères esthétiques de sa culture. Ainsi, ils sont caractérisés par un intense style géométrique tant en bois, en métal comme en argile. Pareillement, la notable collection de « *conopas* » (*coupe sous forme de représentation d'une d'idole religieuse*) Inca, nous montre la riche diversité des styles, des formats et des matériaux.

Il est aussi possible d'observer les « *tupus* » ou épingles, composés d'une tige pointue et une tête décorative, qui servait pour soutenir et décorer les vêtements féminins. Les « *tupus* » étaient fabriqués en cuivre ou en bronze, mais principalement en argent, métal associé à la déesse de la Lune. Les « *tupus* », comme les « *quero* » de l'ancienne tradition andine, ont continué à être utilisés pendant l'époque de la Vice-royauté et l'époque Républicaine.

A la fin du parcours, nous avons un vaste assortiment d'armes de guerre, aussi bien en pierre qu'en bronze. Certaines d'entre elles conservent leurs manches originaux, faits de bois d'Amazonie d'une grande dureté.

15. SALLE « L'ART DU SUD ANDIN »: LA VICE-ROYAUTE (S. XVI - XIX)



Anonyme, 1718, Matrimonio de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan de Borja con Lorenza Ñusta de Loyola

Durant une longue période de développement autonome, les populations andines établirent un système politique et économique qui atteint son apogée avec le « Tahuantinsuyo », dirigé par la dynastie des souverains Inca. L'arrivée des troupes de Pizarro représenta l'effondrement de l'administration locale et le début d'un nouvel épisode de l'histoire du territoire péruvien ainsi que d'une bonne partie de l'Amérique du Sud. Durant l'intense période de conquête et de domination des espagnols sur ces terres, s'établirent les bases d'une nouvelle forme de gouverner l'avenir des populations locales. Autant les actions militaires que les pactes passés avec l'élite Inca et les groupes locaux permirent de consolider l'autorité coloniale.

Avec la rupture du pouvoir Inca sur l'étendue territoire du « Tahuantinsuyo », cela a entraîné un processus par lequel les différentes traditions locales et régionales s'adaptèrent progressivement aux nouveaux modèles promus par la Couronne espagnole. Ce changement constant et cet accommodement culturel, qui perdure jusqu'à aujourd'hui, est partie d'un phénomène d'acculturation et de syncrétisme, dynamique inévitable pour la rencontre de différentes civilisations. Dans le cas du Pérou, il faut le comprendre comme une démarche unique et inimitable qui traite de la rencontre de cultures absolument inconnues entre elles. La survie des anciennes coutumes se reflète dans l'adaptation de certains éléments comme le « *tupu* » et le « *quero* ». Ce dernier contribua à perpétuer la coutume de l'échange d'un toast entre deux personnes et s'est convertie en un lien pour transmettre aux nouvelles générations les anciennes gloires et tradition de ses ancêtres, les Incas.

La chute du « Tahuantinsuyo », donna lieu à un processus d'adaptation et d'alliances entre les habitants locaux (avec ses distinctes traditions régionales) et les conquistadors (porteurs de nouveaux modèles culturels). Si bien que la population native dut accepter les nouvelles règles politiques, économiques et religieuses des conquistadors, et sut aussi conserver nombre de ses croyances, représentations et coutumes. L'élite Inca, qui durant la Vice-royauté eut une position privilégiée, poursuivit à utiliser divers éléments qui représentaient part de son identité et de sa hiérarchie. De la même façon, dans le domaine des fêtes religieuses, la population native préserva les représentations et les pratiques des cultes andins sous la forme de dévotion de type occidentale. Dans cette salle, s'illustre ces étapes sur les tableaux : *Union de la descendance impériale inca avec la Maison de Borja et Loyola et la Procession de la fête Corps du Christ*.