

Créatrices et créateurs – et leurs œuvres

Du petit pinceau à la grande poutre de danse, de la légère parure de plumes à la lourde chope de bière, des objets aux formes variées et fabriqués dans des matériaux inhabituels : les collections des musées sont des archives de la créativité humaine. Mais qui sont les personnes qui ont créé ces objets ?

Fabricant*es : des individus ou des collectifs – L'exposition explore la créativité et le savoir-faire des fabricant*es d'objets quotidiens ou rituels. Cependant, un coup d'œil dans les archives et les collections montre rapidement qu'une documentation complète reste l'exception jusqu'à présent. Les noms des créatrices et créateurs ne sont que rarement mentionnés, et plus rarement encore connaît-on leur biographie. C'est pourquoi nous essayons de comprendre a posteriori quand la création individuelle est importante pour un groupe, quand le collectif est mis en avant ou quand des noms ont été délibérément omis.

Des artistes dans le contexte local – L'exposition montre les différences et les points communs des multiples parcours de vie de créatrices et créateurs provenant de différentes régions. Leurs méthodes de travail allient l'innovation et la créativité au savoir traditionnel et aux influences spirituelles.

De nouvelles perspectives – Pour les représentant*es des sociétés d'origine, les collections et les archives sont un point de départ de plus en plus important, que ce soit pour des projets de recherche, pour des délibérations artistiques ou des réinterprétations de l'histoire. Le musée a invité des communautés indigènes, des scientifiques et des artistes à partager leurs points de vue et leurs préoccupations avec le public.

1.1 Shinzo Kajiwara et ses messages illustrés

Le *katazome* est une technique japonaise de création de motifs sur du tissu et du papier. Les motifs sont imprimés en négatif sur le tissu à l'aide de pochoirs en papier. Pour ce faire, le pochoir est posé sur le tissu préparé et enduit de pâte de riz. À l'origine, les motifs *katazome* ils étaient utilisés sur les étoffes des kimonos. Aujourd'hui, ils ornent également de nombreux objets du quotidien. Les impressions sur tissu présentées ici sont des travaux de l'artiste Shinzo Kajiwara (*1946) de Tokyo. Il s'agit de ses vœux de Nouvel An qu'il a envoyés à des amis. C'est ainsi qu'une sélection est parvenue au musée.

1-6 Six impressions textiles *katazome* | Shinzo Kajiwara | Tokyo, Japon | 21^e s. | Textile, pochoirs | Ursula Klingelfuss-Schneider, don 2022 | IId 15936, IId 15957, IId 15947, IId 15933, IId 15943, IId 15956

1.2 Les personnes derrière les objets : créatives et anonymes

Lorsque des personnes créent, que ce soit avec leurs mains, leurs pieds, leur corps ou leur esprit, seules ou en communauté, des objets variés et originaux voient le jour. Différents matériaux et outils sont utilisés. Des traditions, des tendances et des histoires sont générées, développées et transmises.

Souvent, les créatrices et créateurs partagent leur savoir avec des chercheurs et des chercheuses, qui photographient les étapes de la fabrication pour la postérité. Les détails du processus sont importants, cependant ils supposent immobilité, confiance, proximité

avec la personne et focalisation sur certains moments. Quelle que soit l'ampleur des séries de photos, un processus de création n'est jamais entièrement capturé visuellement.

Les photographies de recherche sur le terrain montrent la perspective des ethnologues. Les usines, les grosses machines ou les ordinateurs sont absents, car la recherche s'est longtemps concentrée sur les processus de fabrication non industriels. L'accent a été mis sur les matériaux et les pratiques utilisés. Les noms de certaines personnes sont connus, mais de nombreuses restent anonymes. Comme on ne sait pas si toutes les personnes ont accepté d'être photographiées, les photos présentées ici ne permettent pas de les identifier.

7-94 Photographies : Créatrices et créateurs | différent*es photographes | archive photographique du Museum der Kulturen Basel | différents pays | 1960-2000 | pour plus d'informations, voir les panneaux de l'exposition

1.3 Dora Kuiru et ses bijoux familiaux

Une délégation de six personnes de la communauté Murui (Witoto) de Colombie s'est rendue à Bâle pour un séjour de recherche de huit jours début novembre 2024. Elles travaillèrent avec les objets que leur famille avait fabriqués entre 1969 et 1974 pour l'ethnologue Jürg Gasché et le Museum der Kulturen Basel. La délégation discuta des changements intervenus au cours du dernier demi-siècle et documenta, à l'aide de films et de photographies, les techniques de fabrication et les motifs qui ne sont plus utilisés aujourd'hui.

Dora Kuiru étudia surtout les matériaux et les techniques. Elle avait ramené des matériaux de Colombie afin de mettre immédiatement en pratique ses découvertes. Elle accepta que la fabrication de la parure de plumes caractéristique soit photographiée pour sa présentation dans l'exposition.

95-97 Dora Kuiru au Museum der Kulturen Basel | Photos : Omar Lemke | Bâle | 2024 | Impression couleur sur textile | Travail sur commande, 2024

Fabricant*es ou artisan*es ? Des rôles en mutation

Les créatrices et créateurs des objets qui figurent dans les collections des musées, ainsi que les objets eux-mêmes, ont été appréciés, catalogués et évalués différemment au fil du temps. En cela, le contexte historique, politique, culturel et économique de leurs activités et de leurs œuvres joua et joue encore un grand rôle.

Relations – Pendant longtemps, les œuvres de fabricant*es provenant du Sud du globe ont été considérées comme des témoignages d'une tradition commune ou de styles régionaux, l'accent étant mis sur la systématisation des techniques de fabrication. Mais les rôles des créatrices et créateurs ont évolué : d'informateurs, ils sont devenus des interlocuteurs et des auteurs. Leur dénomination se base souvent sur leurs activités et leurs spécialisations, comme les tisserand*es, les peintres ou les potières et potiers. Parfois, seuls les représentants d'un sexe exercent une activité donnée. Nous l'indiquons dans le texte en utilisant alors délibérément la forme masculine ou féminine. Dans de nombreux cas, les objets sont fabriqués sans prérogative de sexe.

État des connaissances – Les informations dont nous disposons sur les créatrices et créateurs dépendent souvent de celles transmises par les collectionneuses et collectionneurs. Si nous connaissons des noms, c'est généralement qu'il s'agissait de personnalités qui jouaient un rôle important dans leur société, qui étaient connues

pour leur savoir et leur savoir-faire et qui étaient donc des partenaires privilégiés. Les documents d'archives, les films et les photographies fournissent également des informations.

2.1 Des fabricant*es anonymes de cuillères

Le Cameroun devint protectorat allemand en 1884. La Mission de Bâle envoya pour la première fois quatre missionnaires dans cette région en 1886. En 1903, ceux-ci fondèrent la première station missionnaire à Bali, au Nord-Ouest du Cameroun. On ne sait presque rien de l'utilisation des cuillères qu'ils rapportèrent du Cameroun en Suisse. Étaient-elles des objets du quotidien ou avaient-elles une signification rituelle ? S'agissait-il de cuillères à soupe ou d'objets de prestige ? Les missionnaires recevaient-ils les cuillères en cadeau ou les achetaient-ils pour les revendre en Suisse ? Les noms des fabricant*es, les indications sur leurs biographies et leurs lieux d'origine font défaut.

- 98 Cuillère | fabricant*e inconnu*e | Afrique de l'Ouest | avant 1888 | bois, alliage de fer | collection de la Mission de Bâle, dépôt 1981, don 2015 | III 23064
- 99-100 Deux Cuillères | fabricant*e inconnu*e | Cameroun | avant 1888 | bois | Missionnaire Bischof, collection de la Mission de Bâle, dépôt 1981, don 2015 | III 23091, III 23087
- 101 Cuillère | fabricant*e inconnu*e | Cameroun | avant 1911 | bois, couleur | Missionnaire Jakob Stutz, collection de la Mission de Bâle, dépôt 1981, don 2015 | III 23084
- 102 Cuillère | fabricant*e inconnu*e | Afrique de l'Ouest | 20^e s. | bois, noirci au feu | collection de la Mission de Bâle, dépôt 1981, don 2015 | III 23104

2.2 Philip Nkösü Vubom et des sculpteurs inconnus de cornes à boire

Au Cameroun, la fabrication de certaines cornes sculptées ne pouvait être vue que par des initiés. C'est pourquoi le sculpteur réputé Philip Nkösü Vubom n'a pas voulu montrer au missionnaire Hans Knöpfler comment sont fabriquées les cornes à boire. Philip Nkösü Vubom vivait à Kedjom Keku, il était le fils du pasteur John Nkösü, un collaborateur de Knöpfler.

Ce n'est que des années plus tard que le sculpteur Ndoh Neya de la localité de Buh-Kedjom permit au missionnaire d'observer un processus de fabrication de sept semaines : le trempage, le moulage sur le feu et la sculpture de la corne.

La corne à boire le vin de palme ou la bière de maïs était un objet de prestige personnel des dignitaires. Elle comptait parmi les héritages familiaux les plus importants. Se séparer d'une corne à boire familiale était considéré comme une faute grave aux conséquences dangereuses.

Les souverains avaient droit à une corne de buffle fournie avec des symboles significatifs. Une corne à boire ne devait pas être utilisée sans cérémonie d'initiation préalable, à laquelle étaient conviés les hommes plus âgés et expérimentés. Elle symbolisait le lien entre les ancêtres et une famille et devait être présente lors de toutes les occasions importantes. Elle représentait la dignité, l'autorité et la cohésion de la famille. Le chef de famille utilisait la corne à boire lors de rituels de purification, de bénédiction et de guérison. Les chefs de famille moins importants utilisaient une corne d'antilope, une corne de bœuf ou une petitealebasse comme récipient à boire.

- 103 Corne à boire avec motif de cauris | Philip Nkösü Vubom | Big Babanki, Cameroun | 1980-1982 | corne de buffle | Hans Knöpfli, collection de la Mission de Bâle, dépôt 1988, don 2015 | III 25552
- 104 Corne à boire avec motif de cauris | Philip Nkösü Vubom | Big Babanki, Cameroun | 1980-1982 | corne de buffle | Hans Knöpfli, collection de la Mission de Bâle, dépôt 1988, don 2015 | III 25551
- 105 Corne à boire décorée de grenouilles, araignées et cauris | Philip Nkösü Vubom | Big Babanki, Cameroun | 1980-1982 | corne de buffle | Hans Knöpfli, collection de la Mission de Bâle, dépôt 1988, don 2015 | III 25550
- 106 Corne à boire avec motif de cauris | Philip Nkösü Vubom | Big Babanki, Cameroun | années 1970 | corne de buffle | Hans Knöpfli, collection de la Mission de Bâle, dépôt 1988, don 2015 | III 25547
- 107 Corne à boire décorée de personnages humains, de grenouilles et de lézards | fabricant inconnu | Big Babanki, Cameroun | 20^e s. | corne de buffle | Hans Knöpfli, collection de la Mission de Bâle, dépôt 1988, don 2015 | III 25530
- 108 Corne à boire avec motif de filet de chasse | fabricant inconnu | Big Babanki, Cameroun | 20^e s. | corne de buffle | Hans Knöpfli, collection de la Mission de Bâle, dépôt 1988, don 2015 | III 25531
- 109 Corne à boire avec motif d'araignée | fabricant inconnu | Grassland, Cameroun | avant 1912 | corne, alliage de cuivre | Eugen Schwarz, Leopold Rüttimeyer, don 1912 | III 3931
- 110 Corne à boire avec emblèmes royaux | fabricant inconnu | Grassland, Cameroun | avant 1911 | corne, alliage de cuivre | Martin Göhring, collection de la Mission de Bâle, dépôt 1981, don 2015 | III 23491

2.3 Tabourets de Martin Loh Nyonka, Patrick Nshom et Tih

Martin Loh Nyonka, Patrick Nshom et Tih du Cameroun fabriquaient des tabourets pour le missionnaire Hans Knöpfli. Martin Loh Nyonka était un sculpteur renommé de Bali-Nyonga. Dans les années 1970, il fit son apprentissage chez des maîtres sculpteurs à Big Babanki et Foumban, où Knöpfli l'avait envoyé. Martin Loh Nyonka dirigea ensuite les sculpteurs sur bois de l'entreprise *Prescraft* à Bali-Nyonga. Plus tard, il se fit connaître pour ses reliefs en bois représentant des scènes bibliques. De Patrick Nshom, originaire de Big Babanki, et de Tih, originaire de Babanki-Tungo, nous ne connaissons que le lieu de résidence.

Les tabourets sculptés dans un tronc d'arbre massif faisaient partie, avec la corne à boire, des insignes d'un souverain et d'un chef de famille. Les motifs sur les tabourets symbolisaient la force et la puissance, le pouvoir et l'autorité, le savoir et la sagesse. Les sculpteurs travaillaient souvent pour le compte des souverains locaux. En contrepartie, ils bénéficiaient de la protection et des privilèges de la cour. La sculpture sur bois était un artisanat important dans le Grassland camerounais, et se transmettait de père en fils.

- 111 Tabouret avec motif de filet de chasse | Martin Loh Nyonka | Bali-Nyonga, Cameroun | 1971 | bois | Hans Knöpfli, collection de la Mission de Bâle, dépôt 1988, don 2015 | III 25103
- 112 Tabouret avec motifs d'araignée de maison entourés de cercles | Martin Loh Nyonka | Bali-Nyonga, Cameroun | 1970 | bois | Hans Knöpfli, collection de la Mission de Bâle, dépôt 1988, don 2015 | III 25089
- 113 Tabouret avec motifs d'araignée de terre | Patrick Nshom | Big Babanki, Cameroun | 1968 | bois | Hans Knöpfli, collection de la Mission de Bâle, dépôt 1988, don 2015 | III 25097
- 114 Tabouret avec motifs d'araignée de terre | Patrick Nshom | Big Babanki, Cameroun | 1972 | bois | Hans Knöpfli, collection de la Mission de Bâle, dépôt 1988, don 2015 | III 25096
- 115 Tabouret avec motifs abstraits et stylisés d'araignée de maison | Tih | Babanki-Tungo, Cameroun | avant 1969 | bois, laiton | Hans Knöpfli, collection de la Mission de Bâle, dépôt 1988, don 2015 | III 25102

2.4 Le sculpteur de masques Tompieme

Tompieme est le fils d'une famille respectée et aisée de la localité libérienne de Nyor Diaplé. Il apprit la sculpture auprès de son frère aîné. Chanteur et percussionniste, Tompieme puisa l'inspiration pour ses sculptures et ses chansons dans ses rêves. Il avait ainsi des chansons correspondant à différents masques rituels. Pour leur fabrication, Tompieme s'inspirait à la fois de ses souvenirs de masques plus anciens de sa famille et de sa propre vision des belles formes. Dans les années 1960, les masques étaient principalement sculptés pour des clients locaux. Ils étaient destinés à la vénération des ancêtres ou à être utilisés lors de cérémonies d'initiation. Ces masques apparaissaient lors de la circoncision des garçons.

Outre au Liberia, Tompieme a également vécu un certain temps en Côte d'Ivoire. Il fut un informateur important de Hans Himmelheber, ethnologue et marchand d'art allemand qui voyagea en Afrique de l'Ouest à partir des années 1930. Himmelheber collectionna des masques et effectua des recherches sur les sculpteurs sur bois en tant que groupe professionnel et social. Eberhard Fischer poursuivit ces recherches dans les années 1960 et mit l'accent sur les personnalités des artistes, les œuvres individuelles et les techniques.

- 116 Masque *deangle* | Tompieme | Côte d'Ivoire | avant 1969 | bois, aluminium, couleur | Hans Himmelheber, achat 1969 | III 17691
- 117 Masque *deangle* | Tompieme | Liberia | avant 1969 | bois, coton, fibres végétales, aluminium, cuir | Hans Himmelheber, achat 1969 | III 17693
- 118 Masque *deangle* | Tompieme | Liberia | avant 1969 | bois, patine | Hans Himmelheber, achat 1969 | III 17694

2.5 Des potières au Togo

Au Togo, les filles apprenaient la poterie de leur mère. Au début, elles jouaient pendant que leur mère faisait de la poterie, puis elles l'aidaient dans son travail. Plus tard, elles assumaient leurs propres tâches jusqu'à maîtriser le métier. C'est le cas d'Akatelam, de la localité de Tcharé, et de Neme, de Care. Chaque potière ne produisait qu'un ou deux types de récipients. Elles les fabriquaient sur commande et pour le marché. Dans les années 1970, les récipients et la vaisselle en émail ou en plastique remplacèrent les récipients en poterie. La demande sur le marché allant en diminuant, peu de jeunes potières se formèrent.

- 119 Pot de cuisson pour la bière de mil, *sulumdessi* | Neme | Care, Togo | 1969 | argile, couleur | Ruth-Gaby Vermot-Mangold, achat 1970 | III 18177
- 120 Récipient à eau, *mpow* | fabricante inconnue | Low, Togo | avant 1970 | argile, couleur | Ruth-Gaby Vermot-Mangold, achat 1970 | III 18185
- 121 Récipient à eau, *mpow* | Akatelam | Tcharé, Togo | 1969 | argile, couleur | Ruth-Gaby Vermot-Mangold, achat 1970 | III 18255
- 122 Récipient à eau, *mpow* | fabricante inconnue | Tchitchao, Togo | avant 1970 | argile, couleur | Ruth-Gaby Vermot-Mangold, achat 1970 | III 18186

2.6 Des artistes ayant des droits sur certaines histoires

La collection australienne du tchèque Karel Kupka (1918–1993) est bien documentée. Lui-même artiste et ethnologue, il s'intéressa à la peinture dès son voyage en Australie en 1950. À partir de 1956, il entreprit plusieurs voyages de collecte et de recherche en Terre

d'Arnhem. Il étudia les processus de travail individuels de certains artistes, comme Dawidi, Dawarangulili et Bininyiwui.

Les artistes sont unis par le fait que leurs travaux sont déterminés, hier comme aujourd'hui, par le *Dreaming*, c'est-à-dire le temps du rêve, pendant lequel les ancêtres parcouraient le pays et créaient des formations géographiques et des sites importants. Les Aborigènes – aussi en tant qu'artistes – ont certains droits sur les histoires. Ils sont les seuls à pouvoir les thématiser dans leur art. Ces histoires peuvent établir un lien entre certains animaux ou certaines plantes et les artistes eux-mêmes.

- 123 Sculpture <Oiseau plongeur> | Bininyiwui (Djambarbuingu) | Yolŋu | Milingimbi, Australie | vers 1960 | bois, sculpté, peint | Karel Kupka, achat 1962 | Va 1279
- 124 Sculpture <Mère cigogne> | Bininyiwui (Djambarbuingu) | Yolŋu | Milingimbi, Australie | 1955-1956 | bois, sculpté, peint | Karel Kupka, achat 1957 | Va 1024
- 125 Sculpture <Bébé cigogne> | Bininyiwui (Djambarbuingu) | Yolŋu | Milingimbi, Australie | 1955-1956 | bois, sculpté, peint | Karel Kupka, achat 1957 | Va 1025
- 126 Sculpture <Père cigogne> | Bininyiwui (Djambarbuingu) | Yolŋu | Milingimbi, Australie | 1955-1956 | bois, sculpté, peint | Karel Kupka, achat 1957 | Va 1023
- 127 Peinture sur écorce avec histoire de dingo | Dawarangulili | Yolŋu | Milingimbi, Australie | 1960 | écorce (eucalyptus), peinte | Karel Kupka, achat 1957 | Va 898
- 128 Peinture sur écorce <*Itchy caterpillars*> | Dawidi | Yolngu | Milingimbi, Australie | avant 1955 | écorce (eucalyptus), peinte | William F.C. Ohly, achat 1955 | Va 841
- 129 Peinture sur écorce avec motifs de cocons de chenilles et de papillons | Dawidi | Yolngu | Milingimbi, Australie | 1955-1956 | écorce (eucalyptus), peinte | Karel Kupka, achat 1957 | Va 896
- 130-131 Deux pinceaux | fabricant*e inconnu*e | Milingimbi, Australie | vers 1960 | bois, effrangé | Karel Kupka, achat 1962 | Va 1310–1311
- 132-134 Pigments de couleur | fabricant*e inconnu*e | Milingimbi, Australie | vers 1960 | kaolin, ocre jaune, ocre rouge, charbon de bois | Karel Kupka, achat 1962 | Va 1314, Va 1315, Va 1317
- 135 Palette | fabricant*e inconnu*e | Milingimbi, Australie | vers 1960 | écorce, restes de couleur | Karel Kupka, achat 1962 | Va 1318
- 136 Coquillage pour mélanger les couleurs | fabricant*e inconnu*e | Milingimbi, Australie | vers 1960 | coquillage, pigments blancs | Karel Kupka, achat 1962 | Va 1319

2.7 Meno-Saserman : le village des mains savantes

Dans les années 1960/1970, Christian Kaufmann et Annemarie Kaufmann-Heinimann effectuèrent des recherches auprès des Kwoma en Papouasie-Nouvelle Guinée. Ils en rapportèrent des collections, des données de recherche et des documentations audiovisuelles importantes.

Dans les clans des Kwoma, les femmes et les hommes contribuent à peu près à parts égales à la prospérité de tous. Les activités des femmes et des hommes sont étroitement liées et sont complémentaires. Les hommes s'occupent de la fabrication de poteries cérémonielles et de la peinture. Ils accordent une importance particulière à la plantation, à l'entretien et à la récolte des tubercules d'igname. Autrefois, les écuelles décorées jouaient un rôle dans l'initiation d'un planteur d'ignames aux connaissances spécialisées indispensables à sa réussite. Les hommes ne parviennent pas tous à la maîtrise de la décoration de ces céramiques cérémonielles et donc à la reconnaissance par leurs concurrents dans les rituels

de l'igname. Les générations suivantes se transmettent les noms d'excellents potiers jusqu'à aujourd'hui. Souvent, les bons potiers sont aussi de bons peintres, comme Yabokoma et Yessomari. Les peintures appliquées sur les surfaces *panggal* décoraient l'intérieur des toits des maisons de réunion et de culte. Elles représentent entre autres des motifs et des êtres spirituels.

- 137 Peinture *mauwa(i)* avec motif de chauve-souris | Yabokoma | Kwoma | Meno-Saserman, Papouasie-Nouvelle Guinée | 1965-1967 | nervure de feuille de palmier sago (Panggal), ficelle en fibres végétales, peinture | voyage de recherche Christian Kaufmann 1965-1967, Fritz Sarasin-Stiftung | Vb 22912
- 138 Peinture *mbi <abusir>* | Yessomari | Kwoma | Meno-Saserman, Papouasie-Nouvelle Guinée | 1972-1973 | nervure de feuille de palmier sago (Panggal), ficelle en fibres végétales, peinture | voyage de recherche Christian et Annemarie Kaufmann-Heinimann 1972-1973, Fritz Sarasin-Stiftung | Vb 27425
- 139 Peinture *mbi* avec motif de fruit | Yessomari | Kwoma | Meno-Saserman, Papouasie-Nouvelle Guinée | 1972-1973 | nervure de feuille de palmier sago (Panggal), ficelle en fibres végétales, peinture | voyage de recherche Christian et Annemarie Kaufmann-Heinimann 1972-1973, Fritz Sarasin-Stiftung | Vb 27407
- 140 Peinture *mbi* avec motif de chauve-souris | Yabokoma, Ukumime et Meshpok | Kwoma | Meno-Saserman, Papouasie-Nouvelle Guinée | 1972-1973 | nervure de feuille de palmier sago (Panggal), ficelle en fibres végétales, peinture | voyage de recherche Christian et Annemarie Kaufmann-Heinimann 1972-1973, Fritz Sarasin-Stiftung | Vb 27415
- 141 Film E 2187 <Kwoma (Nouvelle-Guinée, Sepik) Édifier et peindre une maison des hommes> | Christian Kaufmann | Meno-Saserman, Papouasie-Nouvelle Guinée | 1973 | voyage de recherche Christian et Annemarie Kaufmann-Heinimann 1972-1973, publié par l'Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen | mis à disposition par la Technische Informationsbibliothek Hannover
- 142 Film E 2188 <Kwoma (Nouvelle-Guinée, Sepik) Poterie et décoration d'un vase de cérémonie> | Christian Kaufmann | Meno-Saserman, Papouasie-Nouvelle Guinée | 1973 | voyage de recherche Christian et Annemarie Kaufmann-Heinimann 1972-1973, publié par l'Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen | mis à disposition par la Technischen Informationsbibliothek Hannover

2.8 La famille Lucitante : fabrication d'armes de chasse et d'ornements

En automne 1970, des membres du peuple Kofán (Colombie) créèrent des sarbacanes, des lances et des colliers. Borys Malkin filma et photographia les étapes de la fabrication. Selon les indications de ce collectionneur, Narcisio Lucitante était un maître, tant en ce qui concerne la fabrication que l'utilisation de la sarbacane comme arme de chasse. Le chef de famille Fidel Lucitante, le frère cadet de Narcisio, fabriquait des lances telles qu'elles étaient utilisées autrefois pour la chasse aux tapirs et aux pakas. Celilia Lucitante est la nièce des frères Narcisio et Fidel Lucitante. Elle a fabriqué un collier en dents de pécar. Ceux-ci étaient principalement portés par les hommes comme bijoux dans la vie quotidienne et dans des contextes rituels. Malkin a également noté qu'il a partiellement oublié les noms d'autres participants, ce qui rend ces personnes anonymes.

- 143 Étape de fabrication de sarbacane | probablement Narcisio Lucitante | Kofán | Santa Rosa de Sucumbios, Colombie | 1970 | bois | Borys Malkin, achat 1972 | IVc 15312
- 144 Étape de fabrication de sarbacane | probablement Narcisio Lucitante | Kofán | Santa Rosa de Sucumbios, Colombie | 1970 | bois, entouré de raphia | Borys Malkin, achat 1972 | IVc 15313
- 145 Sarbacane | Narcisio Lucitante | Kofán | Santa Rosa de Sucumbios, Colombie | avant 1970 | bois, entouré de raphia, enduit de résine | Borys Malkin, achat 1972 | IVc 15314
- 146 Lance de chasse | Fidel Lucitante | Kofán | Santa Rosa de Sucumbios, Colombie | avant 1972 | bois de palmier, bambou | Borys Malkin, achat 1972 | IVc 15306

- 147 Lance de chasse | probablement Fidel Lucitante | Kofán | Santa Rosa de Sucumbios, Colombie | avant 1970 | bois de palmier, bambou | Borys Malkin, achat 1972 | IVc 15307
- 148 Carquois avec flèches, calebasse et couteaux | fabricant*e inconnu*e | Kofán | Santa Rosa de Sucumbios, Colombie | 1970 | bambou, bourgeon de feuilles de palmier, fibres végétales, courge, fibres de mauritia (palmier), fibres de graines de fruits | Borys Malkin, achat 1972 | IVc 15294
- 149 Collier en dents de pécarí | probablement Celila Lucitante | Kofán | Santa Rosa de Sucumbios, Colombie | 1970 | dents de pécarí, perles de verre, fibres de mauritia (palmier) | Borys Malkin, achat 1972 | IVc 15297
- 150 Collier en dents de pécarí | probablement Celila Lucitante | Kofán | Santa Rosa de Sucumbios, Colombie | 1970 | dents de pécarí, perles de verre, fibres de mauritia (palmier) | Borys Malkin, achat 1972 | IVc 15304
- 151 Film E 1999/1975 <Cofán (South Colombia, Montaña) Making a Blowgun> | Borys Malkin | Santa Rosa de Sucumbios, Colombie | 1970 | avec licence de la Technische Informationsbibliothek Hannover
- 152 Film E2142/1975 <Cofán (South Colombia, Montaña) Making a Spear> | Borys Malkin | Santa Rosa de Sucumbios, Colombie | 1970 | avec licence de la Technische Informationsbibliothek Hannover
- 153 Film E2097/1975 <Cofán (South Colombia, Montaña) Making a Necklace from Peccari Teeth> | Borys Malkin | Santa Rosa de Sucumbios, Colombie | 1971 | avec licence de la Technische Informationsbibliothek Hannover

2.9 La maîtrise des tisserandes d'Indonésie

Au Museum der Kulturen Basel, la recherche sur les textiles débuta il y a environ cent ans. Alfred Bühler (1900-1981) et Kristin Bühler-Oppenheim (1915-1976), en particulier, commencèrent à systématiser les techniques préindustrielles de fabrication des textiles, sur la base de la collection et des travaux préparatoires du spécialiste des textiles Fritz Iklé-Huber (1877-1946). Depuis, la <Systématique bâloise des techniques textiles> a été rééditée à plusieurs reprises. Contrairement à d'autres systématiques, l'école bâloise part du procédé technique, étudie les processus de travail et les moyens auxiliaires. La recherche récente s'interroge en outre sur les parcours des créatrices et créateurs.

Les noms des tisserandes des textiles plus anciens comme des Kambera de Sumba ne sont pas documentés. Par contre, on connaît ceux de Mama Ango, Mama Pape ainsi que Bernhard Bart et les deux studios Songket Erika Rianti et Songket Palantaloom, qui réalisèrent des textiles pour le Museum der Kulturen Basel entre 2011 et 2013, dans lesquels ils expriment leur spécialisation respective. Les textiles tissés présentent deux procédés. D'une part, le procédé de réserve *kettikat*, où le fil de la chaîne destiné au tissage est d'abord lié et teint puis tissé. D'autre part, la création de motifs par des incrustations décoratives de fils d'or et d'argent pendant le tissage, appelé brocart ou, en indonésien, *songket*.

- 154 Étole selendang | création de Bernhard Bart d'après un modèle ancien, tissée au Studio Songket Palantaloom | Batu Taba, Sumatra ouest, Indonésie | 2017 | soie tissée, brocart (songket), décoration de fils d'or et d'argent au point lancé | achat 2017 IIc 25397
- 155 Étole selendang | création de Bernhard Bart, tissée au studio Songket Erika Rianti | Batu Taba, Sumatra ouest, Indonésie | 2011 | soie tissée, brocart (songket), décoration de fils d'argent au point lancé. | achat 2011 | IIc 22396
- 156 Sarong d'homme hinggi | fabricant*e inconnu*e | Kambera | Kanatang, Sumba, Indonésie | avant 1949 | coton, reps, kettikat, morinda, indigo | achat lors du voyage de recherche d'Alfred Bühler en 1949 | IIc 8696

- 157 Sarong lawo gamba | Mama Ango | Lio | Nggela, Flores, Indonésie | 2011 – 2013 | fil synthétique, reps, kettikat, couleur synthétique | achat avec le financement du Georges et Miriam Kinzel-Fonds, voyage de recherche de Richard Kunz & Willemijn de Jong en 2015 | IIC 22490
- 158 Sarong lawo lombo lere | Mama Pape | Lio | Nggela, Flores, Indonésie | 2012 – 2013 | fil synthétique, reps, kettikat, couleur synthétique | achat avec le financement du Georges et Miriam Kinzel-Fonds, voyage de recherche de Richard Kunz & Willemijn de Jong en 2015 | IIC 22489

2.10 Le prestige des forgerons en Indonésie

En 2000, le Museum der Kulturen Basel finança un projet visant à faire revivre et à promouvoir l'art de forger des lames *keris* à Bali. Pande Ketut Mudra, forgeron de Kusamba, dans le sud de Bali, se rendit dans l'atelier de l'*empu* Subandi, à Surakarta, au centre de Java, pour apprendre à forger des lames de haute qualité selon la méthode javanaise. Le processus de fabrication fut en outre documenté en détail sous la direction de Dietrich Drescher et Achim Weihrauch.

Le *keris* est bien plus qu'une arme. C'est un héritage familial précieux, il confère force et protection et fait partie des costumes de cérémonie. Les veines argentées sur la lame sont la manifestation de son pouvoir surnaturel.

En Indonésie, le fer est considéré comme «magiquement chargé». Ceux qui le manipulent quotidiennement ont besoin de pouvoirs spéciaux. À Bali, les forgerons appartiennent à un clan spécial ayant ses propres rites et ses propres prêtres. À Java, ils jouissent d'un statut proche de celui des prêtres et portent le titre honorifique de maître *empu*, tout comme les experts d'autres domaines artistiques. Le motif damasquiné de la lame, appelé *pamor*, est obtenu par le forgeron en soudant ensemble des barres de fer de différentes qualités (fer forgé et fer *pamor* contenant du nickel) et en les gravant ensuite. Le forgeage artistique des lames selon la technique dite *pamor* comptait autrefois parmi les arts les plus valorisés d'Indonésie. Les forgerons jouissent aujourd'hui encore d'une grande renommée.

- 159 Socle pour *keris* | fabricant inconnu | Bali, Indonésie | 1^{ère} moitié du 20^e s. | bois, sculpté, pigments | don de Hans Filser en 1956, ancien propriétaire Theo Meier | IIC 15042
- 160 *Keris* Bali | fabricant inconnu | Bali, Indonésie | avant 1920 | acier damasquiné (*pamor beras wutah*), or, bois, rubis, forgé, poncé, corrodé, gravé, repoussé | achat de Werner Rüegg vers 1920 à Bali; dépôt du Freiwilliger Museumsverein Basel, 1953 | IIC 14572a–b
- 161 *Keris* Patani | fabricant inconnu | Région de Pattani, presque île de Malaisie | 1850 – 1870 | acier, or, *suasa* (alliage de cuivre, or et argent), bois | achat à la Galerie Lemaire, Amsterdam; dépôt du Freiwilliger Museumsverein Basel, 1958 | IIC 1920a–b
- 162 *Keris* Bali | fourreau et poignée 18^e/19^e s. | lame forgée par le maître *empu* Johannes Yantono pendant le projet à Surakarta d'après un moulage et des diapositives de l'original | Bali, Indonésie | achat de Werner Rüegg à Bali; dépôt du Freiwilliger Museumsverein Basel, 1953 | IIC 14574a–c

Les objets exposés ont été fabriqués en 2000 et parvinrent au musée par le biais du projet de renaissance et de promotion de l'art de forger des *keris* à Bali, en Indonésie. La collection a été réunie par Dietrich Drescher et Achim Weihrauch.

Extraction du fer :

- 163 Minerai de fer. Le matériau de départ approprié est du sable à haute teneur en fer (magnétite), provenant ici de la côte sud de Bali entre Kusamba et Padangbai | IIC 21638.01
- 164 Fer en loupes. Après plusieurs heures de fusion en bas fourneau, le minerai est réduit en loupes de fer | fondu par l'*empu* Subandi avec l'aide de Dietrich Drescher et Achim Weihrauch | IIC 21638.03

- 165-167 Fer brut. Les loupes sont compactées en plaquettes à des températures allant du jaune au blanc, puis superposées et soudées | *empu* Subandi avec l'aide de Dietrich Drescher et Achim Weihrauch | IIC 21638.05–07
- Étapes de forgeage :
- 168 Fer brut raffiné. Après avoir été plié et soudé plusieurs fois, le fer initialement poreux devient un matériau suffisamment dense pour la fabrication des lames | Ketut Mudra, *empu* Subandi et équipe | IIC 21638.09
- 169 Fabrication du *pamor*. Le fer brut raffiné est forgé dans la longueur, entaillé et plié au milieu. Du nickel est placé entre les deux épaisseurs, il apparaîtra sous forme de veines argentées dans la lame finie. Le processus de pliage est répété plusieurs fois | Ketut Mudra, *empu* Subandi et équipe | IIC 21638.10, IIC 21638.12
- 170 Plaque de *pamor*. Après plusieurs pliages, soudures et forgeages, on obtient un lingot composé de nombreuses couches de matériau contenant du nickel. Le lingot forgé en une plaque est utilisé ici pour le dos de la lame | Ketut Mudra, *empu* Subandi et équipe | IIC 21638.13
- 171-172 Deux barres de *pamor*. Pour l'avant de la lame, une deuxième barre *pamor* identique est nécessaire. Celle-ci est divisée en deux parties dans le sens de la longueur, qui sont ensuite torsadées | Ketut Mudra, *empu* Subandi et équipe | IIC 21638.14–15
- 173 Matériau de base pour l'ébauche de la lame. Une couche intermédiaire d'acier durcissable (*slorok*) est placée entre la plaque de *pamor* pour la face arrière et les deux barres de *pamor* torsadées pour la face avant | Ketut Mudra, *empu* Subandi et équipe | IIC 21638.16
- 174 Ébauche de lame (*kodokan*). L'ensemble est forgé progressivement à 1100-1200°C. Tous les joints doivent être fermés sans défaut, une chaleur excessive détruisant le matériau et une chaleur trop faible nuisant à la qualité de la soudure | IIC 21638.17
- 175 Ébauche de *ganja*. La pièce transversale à la base de la lame *ganja* est forgée à partir d'un morceau de matériau qui a été séparé d'un morceau de *pamor* lors d'une opération précédente et plié une fois | Ketut Mudra, *empu* Subandi et équipe | IIC 21638.18
- 176-177 Ébauches de la lame. La future lame est forgée pièce par pièce. Le motif *pamor* des barres tournées se modifie au fur et à mesure du forgeage et de l'affûtage | Ketut Mudra, *empu* Subandi et équipe | IIC 21638.19–20
- 178 Ébauche de la lame. Après le forgeage, la lame est travaillée par enlèvement de copeaux à l'aide de burins, de limes et d'appareils d'affûtage. Cela peut prendre de nombreux jours. Pour finir, la lame est trempée, polie et gravée. Ici, la *ganja* non encore ajustée est posée sur le manche | Ketut Mudra, *empu* Subandi et équipe | IIC 21638.21
- 179-181 Trois études de matériau. Les pièces montrent la modification du motif *pamor* avec l'augmentation du nombre de couches. Dans le premier exemple, un côté du noyau contient du fer avec une couche de *pamor*. Le deuxième exemple montre quatre couches (deux processus de pliage). Le nombre de couches double à chaque pliage. Le troisième exemple montre 32 couches de *pamor* sur chaque côté du noyau | *empu* Subandi | IIC 21638.22, IIC 21638.24, IIC 21638.27
- 182 Lame achevée. La lame à trois ondulations (*luk*) a été fabriquée par l'*empu* Subandi pendant le projet de forgeage à Surakarta et sa structure correspond exactement aux étapes de fabrication de la lame ci-dessus. La face avant (barres *pamor* torsadées) présente le motif *pamor ngulit semangka untiran* (peau de pastèque), tandis que la face arrière de la lame (plaque *pamor*) présente le motif *beras wutah* (grains de riz éparpillés) | IIC 21638.30
- 183 Lame achevée. La lame droite est le chef-d'œuvre de Ketut Mudra, réalisé lors de son stage chez l'*empu* Subandi à Surakarta, à partir d'un modèle historique. La structure de la lame est plus simple, le recto et le verso sont constitués chacun d'une plaque *pamor* pliée et présentent le motif *beras wutah*. On distingue bien le noyau d'acier qui court avec précision le long du tranchant | IIC 21638.31

Artistes et ateliers familiaux – des stratégies entre innovation et tradition

De nombreux créatrices et créateurs associent deux aspects dans leurs œuvres : d'une part la mise en avant et la préservation des formes d'expression locales, et d'autre part le développement d'éléments stylistiques personnels et l'expérimentation de nouvelles techniques. Le savoir-faire, la connaissance, l'innovation et la créativité sont inscrits dans les œuvres des artistes.

Préserver le savoir – L'apprentissage des techniques, la transmission du savoir et l'organisation des processus de travail sont des aspects importants de la création. Par leurs œuvres, les artistes réagissent aux changements sociaux et aux défis politiques. Les communautés, les familles et les individus développent ainsi différentes solutions et fixent des priorités. Le travail dans le cadre familial et le regroupement dans un collectif sont des stratégies utilisées par les créatrices et créateurs pour transmettre leur savoir, répondre aux besoins locaux et s'assurer des parts de marché.

Pratiques et mythes – Selon la société à laquelle ils appartiennent, les gens distinguent entre le ou la propriétaire et l'auteur*^e une œuvre. Là, on fabrique des objets pour son propre ménage, ailleurs la création collective joue un rôle important dans la cohésion sociale. La création d'objets peut être le droit ou le privilège de certaines personnes, les motifs appartenir à une famille ou à un collectif. Les communautés indigènes reconnaissent par leurs œuvres que les ancêtres, les animaux ou les plantes ont transmis aux humains des techniques, des motifs, des matériaux ou des objets importants.

Politique et écoles d'art – Aux États-Unis, au Canada, en Papouasie-Nouvelle-Guinée ou en Australie, des institutions de formation et d'étude ont été créées pour les artistes indigènes à partir des années 1960. Au Mexique, la production de textiles et de céramiques a été encouragée par l'État. Ces établissements répondaient entre autres aux revendications indigènes de participation sociale et de reconnaissance des pratiques culturelles. Grâce à l'apprentissage de techniques artistiques, les artistes commencèrent à recréer des langages visuels hérités dans de nouveaux formats, pour les marchés locaux et internationaux.

3.1 Des tisserand*es Diné et l'enseignement de *spider woman*

Dans les récits des Diné (Navajo), la femme-araignée, *spider woman*, enseigna le tissage aux humains.

Spider woman est un être sacré important dans les représentations du monde des communautés indigènes d'Arizona et du Nouveau-Mexique. Selon les récits, elle tissa une toile reliant le ciel et la terre. Elle montra ensuite comment obtenir des fils à partir de matériaux naturels et comment tisser des étoffes. Les récits Diné évoquent la manière dont la *spider woman* montra la beauté et l'esthétique de la vie. Elle demanda à son époux, *spider man*, de confectionner un cadre de tissage. La barre supérieure du cadre représentait le Père Ciel, la barre inférieure la Mère Terre. Les deux barres latérales représentaient la pluie et l'humidité. Les tisserand*es Diné soulignent la présence de la *spider woman* dans chaque couverture tissée, chaque tapisserie ou cape.

Les tisserand*es décrivent leur activité comme en lien constant avec leurs ancêtres et les enseignements de *spider woman*. Aujourd'hui, les Diné soulignent également la maîtrise et la spiritualité d'importantes tisseuses et de certains tisserands et leurs noms sont généralement indiqués lors d'une vente. Cependant ces informations font défaut pour les textiles du musée.

- 184 Cape *hánolchade* | fabricant*e inconnu*e | Diné (Navajo) | Santa Fé, New Mexico, États-Unis | avant 1889 | laine, tissée | Alfred Sarasin-Iselin, don 1907 | IVa 78
- 185 Couverture *eyedazzler pattern* | fabricant*e inconnu*e | Diné (Navajo) | Red Mesa, Arizona, États-Unis | avant 1920 | laine de mouton, colorant, tissage | Karin Isernhagen, Sandia Galerie für Indianerkunst Nordamerikas, achat 1988 | IVa 2418
- 186 Tapis de cérémonie *yei-be-chai* | fabricant*e inconnu*e | Diné (Navajo) | Shiprock, Arizona, États-Unis | avant 1956 | laine de mouton, colorant, trame reps (tissage), colorant | Charlotte Zbinden, don 1992 | IVa 2425

3.2 Des tisserand*es et leur accès au marché textile au sud du Mexique

Certain*es tisserand*es sont connu*es pour certains motifs, le développement de nouveaux designs ou l'expérimentation de couleurs végétales et animales. C'est le cas d'Andrés Gutiérrez Sosa et Arnulfo Montaña López, à Teotitlán del Valle, et Ernesto Robles Bautista, à Santa Ana del Valle.

Pour ces deux localités, Teotitlán et Santa Ana, la commercialisation des produits de tissage locaux est la principale source de revenus, à côté d'activités comme le travail dans les champs et les envois d'argent des migrant*es depuis les États-Unis. De nombreux tisserands et de plus en plus de tisserandes produisent pour des commerces locaux à Teotitlán. Ceux-ci organisent la revente de tapis, de tapisseries et de couvertures aux États-Unis. Les textiles zapotèques y sont en concurrence avec les textiles des Diné. Le tissage pour le compte de commerces locaux assure des revenus réguliers à de nombreux tisserand*es. D'autres développent des stratégies pour éviter de dépendre des commerçants et tentent d'obtenir leurs propres accès aux marchés pour leurs œuvres. Une stratégie consiste à se regrouper en coopératives de tisserand*es indépendant*es ou à se spécialiser dans certains designs et dans la qualité de la finition.

- 187 Tapis | Andrés Gutiérrez Sosa | Zapotèque | Teotitlán del Valle, Oaxaca, Mexique | 2007 | laine, colorants naturels (cochenille, indigo, mousse) | Alexander Brust, achat 2007 | IVb 5793
- 188 Tapis | Arnulfo Montaña López et Fidel Montaña Mendoza | Zapotèque | Teotitlán del Valle, Oaxaca, Mexique | 2007 | laine, aniline | Alexander Brust, achat 2007 | IVb 5800
- 189 Tapisserie < *milpa* > de Diego Rivera | Ernesto Robles Bautista | Zapotèque | Santa Ana del Valle, Oaxaca, Mexique | 2007 | laine (reps de la chaîne, tissage), aniline | Alexander Brust, achat 2007 | IVb 5818

3.3 La coopérative Tingatinga en Tanzanie

Edward Saidi Tingatinga (1932-1972) commença en autodidacte à peindre des animaux sur des panneaux d'aggloméré avec de la peinture pour vélo, à Dar es Salaam au début des années 1960. Sa femme Agatha vendit d'abord ses peintures à des touristes européens. Plus tard, des organisations de coopération au développement comme Helvetas encouragèrent la vente. Tingatinga enseigna la peinture à quelques membres de sa famille, qui s'approprièrent son style, y intégrèrent leurs propres idées et transmirent cette forme d'art. En 1972, Tingatinga fut tué accidentellement lors d'un contrôle de police nocturne.

En 1977, des peintres fondèrent autour de son cousin Salum Mussa l'association de peintres <Tingatinga Partnership>, rebaptisée <Tingatinga Arts Cooperative Society> en 1990. De 1996 à 1997, Helvetas organisa une exposition itinérante de Tingatinga en Suisse. Le produit de la vente des tableaux servit à la construction d'un bâtiment pour l'atelier de peinture. La coopérative contribue encore aujourd'hui à la vie culturelle en Tanzanie. Elle compte aujourd'hui une centaine de membres. De nombreux peintres se considèrent dans la tradition de Tingatinga, d'autres expérimentent de nouvelles formes et de nouveaux thèmes.

- 190 Tableau sans titre | Athumani Nipela | Tanzanie | avant 1996 | toile, peinture | Helvetas Zurich, don 1996 | III 26892
- 191 Tableau sans titre | Simon George Mpata | Tanzanie | vers 1970 | panneau en aggloméré, peinture | Helvetas Zurich, don 1996 | III 26888
- 192 Tableau sans titre | Mohamed Warsia Charinda | Tanzanie | avant 1996 | toile, peinture | Helvetas Zürich, don 1996 | III 26893
- 193 Tableau sans titre | John Kilaka | Tanzanie | avant 1996 | toile, peinture | Helvetas Zurich, don 1996 | III 26895

3.4 Mathias et Elisabeth Kauage et le monde international de l'art

Jusque dans les années 1970, il y avait peu de points de contact entre les artistes locaux du Pacifique et le monde occidental de l'art. Des initiatives isolées en Australie et en Papouasie-Nouvelle-Guinée permirent aux artistes de se familiariser avec les techniques artistiques et de commencer à les utiliser à leur profit. Des écoles d'art et des centres artistiques virent le jour, ce qui permit aux artistes locaux d'Océanie de s'établir dans le monde international de l'art et, dans certains cas, d'avoir beaucoup de succès.

Jeune homme, Mathias Kauage (1944-2003) quitta les hauts plateaux de Papouasie-Nouvelle-Guinée pour la capitale Port Moresby. Il découvrit les œuvres de l'artiste Timothy Akis, qui l'incitèrent à s'exprimer artistiquement. Les dessins, peintures et gravures de Kauage témoignent des contradictions des mondes dans lesquels il a évolué. Son épouse Elizabeth (*1944), son fils John et son ami Chris Kauage développèrent un langage pictural similaire. Il fut décoré de l'ordre de l'Empire britannique pour ses mérites.

Dans son travail, Elisabeth Kauage s'intéresse aux bouleversements sociaux et culturels en Papouasie-Nouvelle-Guinée. Ses images peuvent être lues comme l'un des rares commentaires contemporains sur les traditions du pays, les événements historiques et la politique des genres dans la perspective d'une femme. Ses œuvres reflètent aussi régulièrement la biographie de son mari.

- 194 Peinture <La vie de Mathias Kauage> | Elisabeth Kauage | Papouasie-Nouvelle Guinée | 2015 | Peinture acrylique sur toile | Brigitta Hauser-Schäublin, achat financé par le Georges et Mirjam Kinzel-Fonds, 2015 | Vb 31984
- 195 Estampe <Pasindia Trak druiaia stop stop mi laik gipim yu 15 t stop stop plis plis Mr Kuage [Arrêt de bus en Papouasie] | Mathias Kauage | Boroko / Port Moresby, Papouasie-Nouvelle Guinée | sans date | impression sur papier, pigments | Meinhard Schuster, don 2023 | Vb 32208
- 196 Estampe < Couple dansant > | Mathias Kauage | Boroko / Port Moresby, Papouasie-Nouvelle Guinée | 1974 | impression sur papier | Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, National Arts School Port Moresby, achat 1981 | Vb 29225

- 197 Estampe <balus long plus balus [Un avion sur le terrain d'aviation]> | Mathias Kauage | Boroko / Port Moresby, Papouasie-Nouvelle Guinée | 1974 | impression sur papier | Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, National Arts School Port Moresby, achat 1981 | Vb 29227
- 198 Estampe <Tupela Meri Dani [Deux femmes qui dansent]> | Mathias Kauage | Boroko / Port Moresby, Papouasie-Nouvelle Guinée | 1974 | impression sur papier | Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, National Arts School Port Moresby, achat 1981 | Vb 29226
- 199 Estampe <Meri i draiven ka [Une femme au volant]> | Mathias Kauage | Boroko / Port Moresby, Papouasie-Nouvelle Guinée | 1972 | impression sur papier | Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, National Arts School Port Moresby, achat 1981 | Vb 29228

3.5 Des artistes et la transformation du langage pictural indigène

Les estampes et les dessins de petit format montrent comment des artistes américains et canadiens traitent des motifs traditionnels selon de nouvelles techniques. Ils préservent des motifs anciens et des histoires tout en créant un art nouveau et innovant. Au milieu du 20^e siècle, les artistes commencèrent à redécouvrir leur héritage et leurs motifs anciens et à les diffuser auprès d'un public non autochtone, en utilisant des techniques artistiques occidentales. On le constate par exemple sur la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord, où les artistes indigènes s'approprièrent de nouvelles techniques d'impression, en particulier la sérigraphie. Les motifs comportent souvent des animaux tels que des ours, des aigles, des baleines ou des corbeaux. Il s'agit d'animaux ayant une signification spirituelle.

- 200 Estampe <Thunderbirds, Man and Beavers> | Susan Point | Musqueam | Vancouver Island, British Columbia, Canada | 1989 | sérigraphie, papier, encre | Meinhard Schuster, don 2023 | IVa 2959
- 201 Estampe <Sea Eagle> 108/150 | George Hunt jr. | Kwakwaka'wakw | Campbell River, British Columbia, Canada | 1989 | sérigraphie, papier | Meinhard Schuster, don 2023 | IVa 2960
- 202 Estampe <Killer Whale> 59/80 | Ron Kwayatsapalth Hamilton | Nuu-chah-nulth | Vancouver Island, British Columbia, Canada | 1981 | sérigraphie, papier, encre | Meinhard Schuster, don 2023 | IVa 2961
- 203 Estampe <Buffalo Thinker> 25/100 | Richard Glazer Danay | Mohawk | New York, États-Unis | 1973 | impression sur papier | Christian F. Feest, achat 2021 | IVa 2586
- 204 Estampe <I love you, I want to heal you> 23 /30 | Ahmoo Angecone | Anishinabe | Ontario, Canada | 2008 | linogravure sur papier | Ahmoo Angecone, don 2014 | IVa 2484
- 205 Estampe <Navajo Weavers> | Harrison Begay | Diné (Navajo) | Arizona, États-Unis | avant 1956 | sérigraphie multicolore, papier sur carton | Charlotte Zbinden, don 1992 | IVa 2456
- 206 Tableau de douze dessins de *katsina* | Lee Bouton | Hopi | Arizona, États-Unis | avant 1960 | couleurs, dessin | Charlotte Zbinden, don 1992 | IVa 2457

3.6 Ki Catur Kuncoro – un marionnettiste aux idées innovantes

Ki Catur Kuncoro, alias Benyek, est né en 1975 dans une famille d'artistes javanais. Son père Ki Supardi était un célèbre marionnettiste, *dalang*, et sa mère Sri Yatinah était chanteuse. Il hérita de son père son talent de marionnettiste. Enfant, il accompagnait les membres de sa famille aux représentations. Plus tard, il étudia le théâtre d'ombres, *wayang kulit*, à l'école supérieure des arts de Yogyakarta. Après la mort de son père et la fin de ses études, le théâtre d'ombres devint son métier. Sa recherche de nouveauté et d'innovation, ses expérimentations, le fait de lier sa passion pour le hip-hop à l'art du *wayang kulit* donnèrent naissance à sa propre forme de théâtre d'ombres : le *wayang hip hop*, qui le fit connaître et apprécier du jeune public. Catur Kuncoro revisita les personnages de farceurs et de serviteurs du théâtre d'ombres *wayang kulit* : le vieux et sage Semar monte sur scène

en tant que rappeur Sammy, et ses fils Gareng, Petruk et Bagong en tant que bad boy, danseur et skateur. Lady Gaga a également une place de choix dans ces représentations.

- 207 Marionnette de démon à deux têtes | design de Ki Catur <Benyek> Kuncoro, fabrication dans son atelier | Région Yogyakarta, Java, Indonésie | 2019 | cuir, couleur, matière plastique | achat 2019 | IIC 25485
- 208 Farceur Petruk comme danseur <Patrick> | design de Ki Catur <Benyek> Kuncoro, fabrication dans son atelier | Région Yogyakarta, Java, Indonésie | 2019 | cuir, couleur, matière plastique | achat 2019 | IIC 25494
- 209 Fumeur Yatin | design de Ki Catur <Benyek> Kuncoro, fabrication dans son atelier | Région Yogyakarta, Java, Indonésie | 2019 | cuir, couleur, matière plastique | achat 2019 | IIC 25495
- 210 Gunungan; le signe indiquant le début, la fin et les pauses à la forme d'une mosquée avec l'aigle de l'État Indonésien au centre | design de Ki Catur <Benyek> Kuncoro, fabrication dans son atelier | Région Yogyakarta, Java, Indonésie | 2019 | cuir, couleur, matière plastique | achat 2019 | IIC 25496
- 211 Farceur Gareng comme bad boy <Garry> | design de Ki Catur <Benyek> Kuncoro, fabrication dans son atelier | Région Yogyakarta, Java, Indonésie | 2019 | cuir, couleur, matière plastique | achat 2019 | IIC 25491
- 212 Farceur Petruk comme chef de village <Pak Lurah> | design de Ki Catur <Benyek> Kuncoro, fabrication dans son atelier | Région Yogyakarta, Java, Indonésie | 2019 | cuir, couleur, matière plastique | achat 2019 | IIC
- 213 Farceur Semar comme hip-hopeur <Sammy> | design de Ki Catur <Benyek> Kuncoro, fabrication dans son atelier | Région Yogyakarta, Java, Indonésie | 2019 | cuir, couleur, matière plastique | achat 2019 | Kauf 2019 | IIC 25490
- 214 Lady Gaga | design de Ki Catur <Benyek> Kuncoro, fabrication dans son atelier | Région Yogyakarta, Java, Indonésie | 2019 | cuir, couleur, matière plastique | achat 2019 | Kauf 2019 | IIC 25493
- 215 Farceur Bagong comme skateur | design de Ki Catur <Benyek> Kuncoro, fabrication dans son atelier | Région Yogyakarta, Java, Indonésie | 2019 | cuir, couleur, matière plastique | achat 2019 | IIC 25492

3.7 Des guérisseuses et guérisseurs comme artistes

L'artiste Diné (Navajo) et guérisseur reconnu James C. Joe ouvrit la voie à la présentation d'aspects de la peinture de sable rituelle en tant qu'œuvre d'art contemporaine.

Les peintures de sable constituent une part importante de nombreuses cérémonies des Diné. Les guérisseuses et guérisseurs et leurs assistant*es prennent entre le pouce et l'index du sable coloré et de la poudre de pierres et plantes broyées et les répandent en motifs sur le sol de la maison où se déroule une guérison. Les Diné considèrent les motifs et les peintures de sable comme des êtres sacrés vivants, capables d'absorber les maladies et de procurer ainsi un soulagement. La personne malade s'assied sur une peinture de sable. Après la cérémonie, les peintures de sable sont dispersées à l'extérieur de la maison et ainsi rendues aux êtres sacrés et à la nature.

Dans les années 1960, James C. Joe et d'autres artistes commencèrent à ne plus disperser les peintures de sable, mais à fixer le sable sur des plaques avec de la colle. Les représentants de la culture traditionnelle Diné les critiquèrent pour cette commercialisation de motifs sacrés. Par la suite, les artistes Diné arrangèrent les symboles différemment et utilisèrent des couleurs basées sur des préférences esthétiques. D'autres ajoutèrent volontairement des erreurs, de sorte que ces peintures de sable n'aient pas de force spirituelle, mais permettent un aperçu de l'imaginaire des Diné.

- 216 Peinture de sable <Sun and Eagle> | James C. Joe | Diné (Navajo) | Shiprock, New Mexico, États-Unis | avant 1979 | bois, sable | Charlotte Zbinden, don, 1992 | IVa 2459
- 217 Peinture de sable <Fire God> | James C. Joe | Diné (Navajo) | Shiprock, New Mexico, États-Unis | avant 1979 | bois, sable | Charlotte Zbinden, don, 1992 | IVa 2461
- 218 Peinture de sable <Thunder> | Lehi Benally | Diné (Navajo) | Arizona, États-Unis | avant 1979 | bois, sable | Charlotte Zbinden, don, 1992 | IVa 2460

3.8 Les sculpteurs et leurs *katsina* : œuvres d'art ou assistant*es de cérémonies ?

Au 20^e siècle, en Arizona et au Nouveau-Mexique, des sculpteurs Hopi créèrent une forme d'art à partir de représentations d'êtres spirituels, ce qui suscita dans leur société de vives discussions internes sur le changement de signification.

Il est documenté que, jusqu'en 1910, les Hopi refusaient de vendre leurs *katsina*. Mais depuis les années 1930, les sculpteurs Hopi fabriquent des *katsina* pour les musées et les collectionneurs. Dans les années 1960, ces figurines sont devenues une forme d'art à part entière, ce qui s'accompagne d'une profanation et d'une individualisation des *katsina*. Les représentations ont ainsi évolué. Il existe des sculptures en trois dimensions et des sculptures plates et stylisées. Les représentations les plus anciennes furent réalisées par des sculpteurs à partir des racines d'une espèce de peuplier, le cotonnier. Pour le marché, les sculpteurs développèrent des sculptures représentant des *katsina* et d'autres personnages en mouvement. Alors que les *katsina* privés sont représentés avec les extrémités attachées au corps, les *katsina* commerciales sont des représentations en mouvement.

- 219 *Katsina Angakchina* | fabricant inconnu | Hopi (Hopísinom / Mókwi) | Oraibi, Arizona, États-Unis | env. 1908 | bois de peuplier, coton, plumes, pigments de couleur | Felix Speiser, don 1908 | IVa 100
- 220 *Katsina* | fabricant inconnu | Hopi (Hopísinom / Mókwi) | Arizona, États-Unis | début 20^e s. | bois de peuplier, plumes, pigments de couleur | Gallery Lemaire Amsterdam, achat 1951 | IVa 2304
- 221 *Katsina Kokopelli Mana* | R. Duwyenie | Hopi (Hopísinom / Mókwi), Pueblo-Tewa | Arizona, États-Unis | début 21^e s. | bois de peuplier, pigments de couleur | Nino N. Weinstock, don 2011 | IVa 2481
- 222 *Katsina Sun Katsina* | Carlton Timms | Hopi (Hopísinom / Mókwi) | Arizona, États-Unis | bois de peuplier, pigments de couleur | Nino N. Weinstock, don 2011 | IVa 2482
- 223 *Katsina Badger Healer* | Darin Calnimptewa | Hopi (Hopísinom / Mókwi) | Arizona, États-Unis | bois de peuplier, pigments de couleur | Nino N. Weinstock, don 2011 | IVa 2483
- 224 *Katsina Huhuwa* | évt Willie Tahbo | Hopi Colorado River Reservation, Arizona, États-Unis | env. 1975 | bois de peuplier, coton, laine, plumes de poule sauvage, pigments de couleur, pierre | Christian F. Feest, achat 2021 | IVa 2566

3.9 Helen Ganalmirriwuy, Margaret Rarru et le centre artistique et culturel de Milingimbi

Helen Ganalmirriwuy et Margaret Rarru sont deux artistes importantes du centre artistique et culturel de Milingimbi, en Terre d'Arnhem australienne. Le centre, qui appartient à des indigènes, offre un revenu et également un soutien à de nombreux artistes et à leurs familles.

Tisserande et peintre, Helen Ganalmirriwuy (*1955) est connue pour son esthétique minimaliste inspirée des motifs de peinture corporelle de cérémonie. Son travail se caractérise par l'utilisation du noir, de l'orange, du rouge et de tons terreux. Sa force réside dans sa maîtrise des processus de teinture ainsi que dans sa technique de tissage précise.

Ganalmirriwuy fabrique ses couleurs à partir de racines, de feuilles et d'écorces qu'elle cueille elle-même.

Margaret Rarru (*1940) est une tisserande et une doyenne respectée de sa communauté. Elle est surtout connue pour ses paniers et sacs coniques noirs. Elle a affiné la fabrication du colorant noir à partir de plantes locales. Les tisserandes des Yolŋu la respectent en tant que propriétaire de *mol/mul* (noir). L'utilisation du *mol/mul* est réservée à Margaret Rarru elle-même et à ceux à qui elle en donne l'autorisation.

- 225 Tapis *gunga mat* | Helen Ganalmirriwuy Garrawurra | Yolŋu | Milingimbi, Australie | 2017 | Pandanus | ARTKELCH-Contemporary Aboriginal Art, achat 2018 | Va 1475
- 226 *Dillybag bathi mul* | Margaret Rarru Garrawurra | Yolŋu | Milingimbi, Australie | 2017 | Pandanus | ARTKELCH-Contemporary Aboriginal Art, achat 2018 | Va 1472
- 227 *Dillybag bathi mul* | Margaret Rarru Garrawurra | Yolŋu | Milingimbi, Australie | 2017 | Pandanus | ARTKELCH-Contemporary Aboriginal Art, achat 2018 | Va 1473
- 228 *Dillybag bathi mul* | Margaret Rarru Garrawurra | Yolŋu | Milingimbi, Australie | 2017 | Pandanus | ARTKELCH-Contemporary Aboriginal Art, achat 2018 | Va 1474

3.10 Ateliers familiaux et textiles à Okinawa

La fabrication de robes en coton avec des motifs de tissu *bingata* provenant des îles Ryūkyū est étroitement liée à l'identité d'Okinawa. Les motifs et les gabarits se sont transmis de génération en génération dans les ateliers familiaux.

Le *bingata*, originaire des îles Ryūkyū, et le *katazome* japonais sont deux techniques qui permettent de créer des motifs sur le tissu à l'aide de pochoirs en papier. Les motifs les plus courants sont les plantes, les fleurs et les symboles de la mythologie japonaise. Les motifs *bingata* se caractérisent par leurs couleurs intenses et souvent peu fidèles à la nature. Toutes les étapes de travail ont lieu dans le même atelier, de la conception à la découpe des pochoirs, la fabrication des couleurs, l'application des couleurs et les finitions. Le *bingata* était réservé à la famille régnante jusqu'en 1872. Après l'annexion des îles Ryūkyū par le Japon en 1872, l'artisanat perdit le soutien de la famille régnante et de nombreux ateliers durent fermer.

- 229 Pochoir *katatsuke* | atelier inconnu | Naha, Okinawa, Japon | 19^e s. | papier, fibres de soie | Jaap Langewis, achat 1963 | IId 6134
- 230 Pochoir *katatsuke* | atelier inconnu | Naha, Okinawa, Japon | 19^e s. | papier, fibres de soie | Jaap Langewis, achat 1963 | IId 6135
- 231 Pochoir *katatsuke* | atelier familial Takushi | Naha, Okinawa, Japon | 19^e s. | papier, fibres de soie | Jaap Langewis, achat 1963 | IId 6136
- 232 Pochoir *katatsuke* | atelier familial Chinen, Tsugi | Naha, Okinawa, Japon | 19^e s. | papier, fibres de soie | Jaap Langewis, achat 1963 | IId 6133
- 233 Kimono *bingata-ryusou* pour femme | atelier inconnu | Shuri, Naha, Okinawa, Japon | 19^e s. | coton, ramie, armature de toile, réserves au pochoir | Jaap Langewis, achat 1963 | IId 6042
- 234 Kimono *bingata-ryusou* pour femme | atelier inconnu | Shuri, Naha, Okinawa, Japon | 19^e s. | coton, ramie, armature de toile, réserves au pochoir | Jaap Langewis, achat 1963 | IId 6043

3.11 Ateliers communautaires et fabrication de tentures historiées

En Inde, les tentures de temple *qalamkari* sont la plupart du temps fabriquées dans des ateliers communautaires où le travail est réparti. Depuis quelques décennies, les tableaux sont signés dans les ateliers, ce qui permet de les attribuer à des artistes individuels. Le mot *qalamkari* vient du persan et se compose des termes *qalam* pour stylo et *kari* pour travail manuel : les motifs sont appliqués à main levée sur du tissu en coton, puis teints en plusieurs étapes. Des tampons en bois peuvent être utilisés pour la conception du cadre et des détails floraux. Les *qalamkari* servent de décoration pour les temples ou les chars de temple et sont utilisés par les conteuses et conteurs pour illustrer les histoires des dieux. Ils permettent de vénérer la divinité centrale, dont le regard est souvent tourné directement vers ses adeptes.

En Iran, les peintures *qalamkari* représentent des motifs profanes ou religieux. Depuis 2009, elles font partie du patrimoine culturel immatériel. Jusqu'au milieu du 20^e siècle, elles étaient utilisées par les conteuses et conteurs pour illustrer leurs conférences ou comme tentures pour les maisons de thé et de café. Outre leur signification décorative, elles servaient surtout à transmettre des histoires religieuses.

235 Tenture de temple *qalamkari* | K. Ramamurti | Chennai, Tamil Nadu, Inde | 20^e s. | coton, peinture | Kristin et Alfred Bühler-Oppenheim, achat 1964 | IIa 2769

236 Tenture *qalamkari* | Hasan-i Fakhkhari | Isfahan, Iran | vers 1900 | coton, peinture | Karl Schlamming, Werenfels-Fonds, don 1996 | IIe 2974

3.12 Artistes indigènes et revendications politiques

Dans les années 1960, en Amérique du Nord, les artistes indigènes jouèrent un rôle important dans les mouvements pour les droits civiques. Ceux-ci conduisirent à une nouvelle conscience de soi des Native Americans. Avec leurs œuvres d'art et leurs affiches, les artistes exprimaient les revendications politiques de l'époque. Les affiches circulaient dans l'espace public et donnaient ainsi une visibilité à l'art et aux revendications. Parmi les motifs importants se trouvent des lieux et des personnalités représentant la résistance des sociétés indigènes.

Nous ne savons que peu de choses sur les créatrices et créateurs des affiches. La plupart du temps, les affiches sont elles-mêmes basées sur des œuvres d'artistes indigènes. Les signatures permettent de connaître leurs noms, et nous savons que beaucoup d'entre eux ont étudié dans des centres comme l'Institute of American Indian Arts à Santa Fe.

237-251 Affiches | Divers créatrices et créateurs | États-Unis et Canada | 1975-1991 | impression sur papier | Christian F. Feest, don 2021 | Pour plus d'informations, voir les panneaux de l'exposition

Artistes et scientifiques indigènes – dialogues et perspectives

Au cours de travaux récents, des artistes et scientifiques indigènes et se penchent sur les collections, les pratiques culturelles et les souvenirs. Leurs perspectives et leurs découvertes invitent à repenser les relations entre la Suisse et le monde.

Relations – Les objets conservés à Bâle sont en relation avec de nombreuses régions du monde. Ces archives sont de plus en plus importantes pour les actrices et acteurs des

sociétés d'origine. Les projets de recherche, les confrontations artistiques et les réinterprétations de l'histoire dans une perspective propre à chacun*e sont au premier plan. De nombreux projets sont nés de discussions – parfois tout à fait controverses – au sein des sociétés créatrices, portant sur l'importance de l'héritage culturel. Les communautés indigènes soulignent leurs droits à l'autodétermination de leur avenir. Celui-ci repose sur des valeurs et des concepts propres à la cohabitation avec les humains, les animaux et les plantes. Les droits sur leurs territoires ancestraux en font partie. En même temps, ces communautés revendiquent la place qui leur revient dans les sociétés nationales et les réseaux mondiaux.

L'harmonie par la diversité – Les relations entre les créatrices et créateurs et les collaboratrices et collaborateurs du Museum der Kulturen Basel existent parfois depuis de nombreuses années, d'autres sont récentes. Outre les revendications politiques, toutes les communautés, cinéastes et artistes impliqués ici ont deux préoccupations centrales :

1. Leur travail a une signification directe pour leur communauté. Lors de tables rondes, les connaissances sont discutées. Dans des ateliers, les participant*es apprennent des techniques ou des motifs tombés dans l'oubli ou qui n'ont pas été pratiqués depuis longtemps.
2. L'amélioration des relations entre les humains et d'autres formes d'existence, afin de contribuer à surmonter les conflits et les crises

4.1 Bradley Webb, John Kelly et la revitalisation du savoir

Le canoë des Dunghutti (Australie) est plus qu'une simple pirogue en écorce. Il est l'expression d'une relation entre le fabricant et l'eucalyptus, dont l'écorce fibreuse a servi à sa création. Traditionnellement, ces canoës étaient utilisés pour la pêche, la chasse et la cueillette, sur le système fluvial Macleay. Ce canoë a probablement été fabriqué pour être vendu, car il ne présente pas de restes d'argile à l'intérieur. En effet, l'argile était utilisée pour protéger le canoë lorsqu'on y allumait un feu pour cuisiner. Le canoë du musée peut contribuer à la revitalisation de pratiques culturelles interrompues par la colonisation de l'Australie.

Albert Woodlands, qui a très probablement fabriqué le canoë, vivait dans la réserve de Burnt Bridge en Nouvelle-Galles du Sud, en Australie. Il était un leader reconnu qui continua à maintenir ses pratiques culturelles à une époque où les Dunghutti étaient opprimés par la colonisation. Durant cette période difficile, les traditions et les compétences des Dunghutti s'éteignirent peu à peu.

La recherche de Bradley Webb et le scan 3D (avec Brian Martin) et photographies de John Kelly se penchent sur la signification culturelle du canoë et sur le savoir qu'il renferme. Les dessins expriment le pouvoir d'action de la terre et des arbres.

- 252 Canoë | probablement Albert Woodlands | Dunghutti | Mc Leay River, Australie | 1930-1940 | écorce (eucalyptus) pliée et liée, bois | Lucas Staehlin, don 1940 | Va 638
- 253 Projection «Canoë : recherche et revitalisation» | Bradley Webb, John Kelly, Brian Martin : recherche, scan 3D, photographie | Bâle et Nouvelle-Galles du Sud | 2021-2025 | MPEG-4 | 4 min

4.2 La famille Kuiru et le cycle de fêtes Yadiko

Depuis 1968, la famille d'Augusto Kuiru a régulièrement accueilli l'ethnologue Jürg Gasché lors de ses séjours de recherche chez les Murui en Colombie. Ils fabriquèrent de nombreux

objets pour l'ethnologue, afin que des musées en Suisse puissent montrer plus tard comment vivaient les Murui. Augusto Kuiru était à l'époque le directeur du cycle de fêtes Yadiko, c'est pourquoi de nombreuses choses s'y rapportent. Le cycle du Yadiko est le rituel le plus important des Murui. Pendant plusieurs jours, on remercie les humains, les animaux, les plantes et les autres êtres et on renouvelle les relations vitales entre les différentes formes d'existence.

Depuis 2005, la famille Kuiru entretient un contact direct avec le musée. Il y a dix ans, la famille commença des recherches systématiques sur son histoire, dans les archives et les musées. En novembre 2024, une délégation de six personnes, composée des petits-enfants et arrière-petits-enfants d'Augusto Kuiru est venue à Bâle. Ce voyage s'inscrit dans le cadre des préparatifs du Yadiko suivant, au cours duquel Calixto Kuiru, l'actuel directeur de la fête, transmet ses fonctions à un successeur. Pour ce faire, les chercheurs documentèrent les modifications du rituel et les motifs qui ne sont plus utilisés. Dora Kuiru étudia les matériaux et les techniques, Maria et Miguel Angel Kuiru planifièrent l'organisation du rituel, Nelly Kuiru filma, Eliana Rivas rédigea un rapport et Carlos Sierra traduisit les documents de l'ethnologue. Dans les enregistrements, la famille partage ses souvenirs et se penche sur l'importance du Yadiko pour l'avenir.

Nelly et Maria Kuiru sont des leaders indigènes de la communauté Murui à La Chorrera, Amazonie, Colombie. Nelly Kuiru est la fondatrice et présidente de la Fundación Indígena Nimaira. Cette organisation de femmes indigènes de la région amazonienne colombienne est engagée en faveur des droits des femmes et de l'autonomie des communautés de la région. Nelly a étudié le cinéma et la gestion des médias audiovisuels à Buenos Aires, en Argentine, et la communication sociale dans le New Hampshire, aux États-Unis. Aujourd'hui, elle est aussi la secrétaire générale de l'organisation des cinéastes indigènes latino-américaines Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI).

- 254 Oiseau *zinuino* | Augusto Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1969-1971 | bois de balsa | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17122
- 255 Masque *lledo* | Porfirio Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1969-1971 | bois de balsa, fibres d'écorce | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17123
- 256 Papillon *fimona* | Augusto Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1969-1971 | bois | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17124
- 257-258 Deux costumes *jigafe* | Famille Kuirz | Murui (Witoto) | Colombie | 1969-1971 | fibres d'écorce | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17135, IVc 17137
- 259 Masque | Famille Kuiru | Colombie | 1969-1971 | 1969-1971 | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17136
- 260 Masque | Famille Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1970-1980 | fibres d'écorce, colorants naturels, ficelle en fibres végétales | Collection Jürg Gasché, don Stéphanie Guyard 2022 | IVc 27895
- 261 Masque | Famille Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1970-1980 | fibres d'écorce, colorants naturels | Collection Jürg Gasché, don Stéphanie Guyard 2022 | IVc 27897
- 262 Masque-costume | Famille Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1970-1980 | fibres d'écorce, colorants naturels | Collection Jürg Gasché, don Stéphanie Guyard 2022 | IVc 27896
- 263 Masque-costume | Famille Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1970-1980 | fibres d'écorce, colorants naturels | Collection Jürg Gasché, don Stéphanie Guyard 2022 | IVc 27898

- 264 Vidéo «La famille Kuiru et le cycle de fêtes Yadiko» | Bildsprung, Martin A. Jenny : réalisation, caméra, montage | Nelly et Maria Kuiru Castro, Dora Kuiru Sánchez, Miguel Kuiru Naforo : protagonistes | Bâle | 2025 | Vidéo | 13:30 min | ©Bildsprung, Martin A. Jenny, Museum der Kulturen Basel
- 265 Couronne de plumes *ellegi* | Luis Gonzaga | Murui (Witoto) | Colombie | 1969 | plumes collées, feuilles de palmier tissées, ficelle en fibres végétales | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17043
- 266 Couronne de plumes *ellegi* | Marcelo Buinaje | Murui (Witoto) | Colombie | 1970 | plumes collées, ficelle en fibres végétales, coton | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17044
- 267 Couronne de plumes *nuikirei* | Juan Muzukie | Murui (Witoto) | Colombie | 1969 | plumes, fibres synthétiques, coton tissé | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17048
- 268 Couronne de plumes *nuikirei* | Famille Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1969 | plumes, fibres d'écorce, ficelle en raphia | Collection Jürg Gasché, dépôt 1975, achat 2017 | IVc 26765
- 269 Couronne de plumes | Famille Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1970-1980 | plumes, fibres végétales, fibres d'écorce | Collection Jürg Gasché, don Stéphanie Guyard 2022 | IVc 27909.01
- 270 Couronne de plumes *nuikirei* | Famille Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | env. 1970 | plumes, fibres d'écorce, raphia | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17050
- 271 Couronne de plumes *nuikirei* | Aurelio Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1968 | plumes, coton tissé, raphia | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17045
- 272 Ornement d'épaule *etilli* | Famille Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | env. 1970 | plumes | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17049
- 273 Bracelet *kuemako* | Augusto Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1969-1971 | cuir | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17155
- 274 Bracelet *nekiko* | Aurelio Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1969-1971 | coquille de noix, perles de verre | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17152
- 275 Bracelet *nekiko* | Amelia Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1969-1971 | coquille de noix, perles de verre | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17153
- 276 Bandes de mollet *amegini* | Amelia Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1969-1971 | fibres végétales (palmier Tucamã) | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17168
- 277 Une paire de mollet *amegini* | Graciela Fairiratofe | Murui (Witoto) | Colombie | env. 1970 | nonuya, fibres végétales (palmier Tucamã) | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17169a–b
- 278 Une paire de mollet *amegini fekoni* | Famille Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | env. 1970 | fibres végétales (palmier Tucamã) | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17170a–b
- 279 Poutre de danse *yadiko* | Calisto, Abelina, Aurelio et Porfirio Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | env. 1970 | bois, sculpté | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17090a–b
- 280 Une paire tambours avec fente *juarai* | Augusto Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1969-1971 | bois, fil métallique | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17085, IVc 17086
- 281 Une paire Baguettes pour tambour *juaki* | Augusto Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1969-1971 | caoutchouc, bois | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17088, IVc 17089
- 282 Flûte *jiko taiziru* | Porfirio Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | vers 1970 | calebasse | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17080
- 283 Ocarina *tuviru* | Augusto Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | vers 1970 | argile | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17081
- 284 Flûte-appât pour tapir *jifuera* | Porfirio Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | vers 1970 | bois | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17079

- 285 Flûte *gagikai* | Calisto Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1970 | bambou, goudron | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17075
- 286 Flûte *gagikai* | Porfirio Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1970 | bambou, résine, feuille de cocotier | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17074
- 287 Flûte *quena* | Porfirio Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | 1970 | feuille de palmier | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17078
- 288 Grelot de genou *firizai* | Jacob | Murui (Witoto) | Colombie | vers 1970 | ficelle (*cumare*), fruits | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17082
- 289-290 Deux flûtes de Pan | Abelino Kuiru | Murui (Witoto) | Colombie | env. 1970 | bambou, résine, cire, fibres d'écorce, couleur | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17072, IVc 17073
- 291 Pipe double *gagikai* | fabricant*e inconnu*e | Murui (Witoto) | Colombie | vers 1970 | bambou, crâne de la grenouille zikango, goudron végétal, folioles de palmier | Collection Jürg Gasché 1969-1971 | IVc 17077

4.3 Les représentant*es des Aparai et leur art aujourd'hui

Quatre représentant*es de l'organisation Wayana-Aparai APIWA du Brésil expliquèrent en septembre 2024 à Bâle le changement de signification qu'ont connu les disques de plafond *maluwana*.

Yopi et Potú faisaient partie des premiers Aparai que l'ethnologue bâlois Felix Speiser et ses compagnons rencontrèrent en 1924 dans la ville de Belem au Brésil. Depuis Belem, le chef de famille, Yopi, et son frère Potú – le chamane local – conduisirent les chercheurs suisses dans leur village. Speiser trouva en Potú un interlocuteur intéressé, qui observa à plusieurs reprises l'ethnologue en train de dessiner des situations, des motifs, des animaux et des maisons au crayon de couleur et au crayon à papier. Parmi ces dessins se trouve une *maluwana*, conservée au Museum der Kulturen Basel.

Ce disque de plafond ronds en bois, dont les motifs ne sont plus utilisés aujourd'hui, déclencha une longue conversation avec les représentant*es d'APIWA au dépôt. Arira Aparai l'avait rapporté d'un village voisin à l'automne 1924 et l'avait transmis à Speiser. Ces *maluwana* sont fixés au plafond des maisons communautaires. Ils protègent la maison et ses habitants. Les motifs racontent des mythes de création des Aparai, au centre desquels se trouve l'être Maruanãime. Les pouvoirs attribués aux *maluwana* jouent un rôle dès la fabrication, qui a lieu en dehors du village et exclusivement par des hommes. Les enfants et les femmes ne doivent pas être présents lors de la confection, car ils pourraient subir des dommages. Dans les années 1990, les Wayana-Aparai décidèrent de fabriquer des *maluwana* également pour la vente. Les *maluwana* sont la manifestation de leur vision du monde et de leur langage visuel. Leur fabrication permet aux histoires de rester vivantes chez les Wayana-Aparai. Et grâce à leur circulation, d'autres personnes apprennent à apprécier la culture des Wayana-Aparai.

- 292 Disque de plafond *maluwana* | fabricant*e inconnu*e | Aparai | Kapoko, Rio Paru, Brésil | vers 1923 | Intermédiaire Arira Aparai, rapporté par Felix Speiser-Merian, dépôt 1926 | IVc 4232
- 293 Disque de bois *maluwana* | Pauricio Apalai | Wayana-Aparai | Pará, Brésil | 2024 | bois peint, couleur | Alexander Brust, achat sur commande du musée 2024 | IVc 27955
- 294 Disque de bois *maluwana* | Kutanan Waiapi Waiana | Wayana-Aparai | Pará, Brésil | 2024 | bois peint, couleur | Alexander Brust, achat sur commande du musée 2024 | IVc 27954

Vidéo «Les représentant*es des Aparai et leur art aujourd'hui» | Bildsprung, Martin A. Jenny : réalisation, caméra, montage | Représentants d'APIWA : protagonistes | Bâle | 2025 | Vidéo | 06:00 min | ©Bildsprung, Martin A. Jenny, Museum der Kulturen Basel

4.4 Des Waurá et leurs points de vue sur des photographies historiques

En 2024, Daikir Waurá demanda au Museum der Kulturen Basel de l'aider à organiser des ateliers avec des jeunes sur l'histoire des Waurá. Les Waurá proposèrent de produire leur propre vidéo pour partager leur point de vue et leurs connaissances avec les visiteuses et visiteurs de Bâle. Pour discuter leur patrimoine culturel, les Waurá utilisèrent des photographies datant de 1964, que le Museum der Kulturen Basel mit à leur disposition à partir de ses archives.

L'ethnologue brésilien Harald Schultz avait pris ces photos entre juillet et septembre 1964 chez les Waurá, dans le village de Piyulagá. Après sa mort, sa femme Vilma Chiara vendit une série d'environ un millier de diapositives 35 mm à différentes institutions. Pour les Waurá, elles sont importantes car elles font partie des premières prises de vue de la génération de leurs arrière-grands-parents et grands-parents.

Depuis 2001, le Museum der Kulturen est en contact avec les Waurá et échange des informations sur l'importance des archives. À l'époque, l'enseignant indigène Hukai Waurá s'était adressé au Museum der Kulturen Basel pour lui demander de renoncer à une collection que l'ethnologue brésilienne Vera Penteadó Coelho lui avait léguée, une partie de la collection étant un héritage culturel important pour les Waurá. Le musée chercha avec la famille de l'ethnologue, des représentant*es de musées et des Waurá une solution acceptable pour toutes les parties. Les négociations aboutirent finalement au maintien de la collection au Musée d'archéologie et d'ethnologie de l'Université de São Paulo.

Piratá Waurá est photographe, cinéaste et historien de la communauté Waurá dans le territoire indigène de Xingu. Depuis 2006, il enseigne à l'école primaire de Piyulagá. Il est titulaire d'un diplôme d'études interculturelles de l'université du Mato Grosso. Piratá est membre de l'Associação Indígena Tulukai, qui se consacre à la préservation de leur culture, de leur territoire et de leur relation avec les animaux et les plantes. Une préoccupation centrale est la protection de leur lieu d'origine mythique Kamukuwaká, situé en dehors du territoire.

Vidéo «Mes ancêtres» | Piratá Waurá | Piyulagá, Mato Grosso, Brésil | 2025 | Projet de coopération 2025 | 14:13 min

4.5 Glicéria Tupinambá : l'histoire en mouvement

En 2023, l'activiste, pédagogue, artiste et scientifique Glicéria Tupinambá s'est rendue à Bâle pour analyser une cape en plumes des Tupinambá. Il existe encore onze capes en plumes dans le monde, fabriquées par les Tupinambá au Brésil aux 16^e et 17^e siècles. Glicéria Tupinambá commença à faire des recherches sur les capes de plumes en 2006. Elle travaille avec des photographies historiques, des peintures et des documents d'archives. Pour créer de nouveaux manteaux de plumes, elle s'appuie sur les rêves, le savoir des ancêtres, les techniques ancestrales de fabrication de filets de pêche et le soutien des animaux, des plantes et des esprits de son territoire de Serra do Padeiro, dans l'État de Bahia au Brésil. Les résultats de ses recherches ont été intégrés dans un manteau de plumes qu'elle a présenté à la Biennale de Venise en 2024. Ses œuvres reflètent le passé colonial, le rôle des femmes et leur lutte pour les droits territoriaux. Les capes en plume ont le pouvoir de mettre les gens en réseau, de tisser de nouvelles relations et de continuer à écrire l'histoire

des Tupinambá. Le nouveau manteau de plumes parcourt actuellement l'Europe et visitera également le Museum der Kulturen Basel en 2025.

297 Manteau de plumes | fabricant*e inconnu*e | Tupinambá | Brésil | 16^e/17^e s. | plumes (ibis rouge), coton | Mittelschweizerische Geographisch-Commercielle Gesellschaft, achat 1918 | IVc 657

Plume par plume : le manteau en mouvement

Cette vidéo collaborative, mettant en scène Glicéria Tupinambá et les capes qu'elle a confectionnées à la main, est l'œuvre de l'artiste Fernanda Liberti. Elle marque les débuts du manteau Tupinambá en mouvement, capturé dans son environnement naturel, le territoire Tupinambá. Filmée à vol d'oiseau, la pièce dépeint la danse de la cape alors qu'elle se déplace et protège la terre et ses habitants, soulignant l'importance du pouvoir féminin dans sa création et sa conservation. La conception sonore, enregistrée par Glicéria et montée par l'artiste Hanna Weibe, intègre des enregistrements d'oiseaux dont les plumes sont utilisées dans la construction du manteau. L'ombre omniprésente du drone rappelle de manière frappante la surveillance permanente à laquelle sont confrontées les communautés indigènes dans la société actuelle.

Fernanda Liberti (*1994) est une artiste et investigatrice brésilienne qui travaille avec la photographie, la vidéo et d'autres médias visuels. Le contraste entre le monde naturel et le monde créé par l'être humain est un thème récurrent qu'elle explore dans son travail. Ses œuvres invitent les spectatrices et spectateurs à s'immerger dans les réalités qu'elles offrent. Sa pratique artistique est une reconnaissance et une exploration des expériences postcoloniales et de l'importance des souvenirs des People of Color, des diasporas, des femmes et des personnes LGBTQ+ au 21^e siècle. Elle a obtenu son master en photographie au Royal College of Art en 2022 avec ses recherches en collaboration avec la communauté indigène Tupinambá de Serra do Paderio, Bahia, Brésil. Elle a été sélectionnée en 2022 comme l'une des lauréates Dior à Luma Arles lors des Rencontres d'Arles et a remporté le British Journal of Photography International Photo Award <Portrait of Humanity>. En 2023, elle a remporté la bourse Deloitte Photo Grant.

298 Plume par plume : le manteau en mouvement | Fernanda Liberti, réalisation, caméra, drone, montage; Glicéria Tupinambá, réalisation, protagoniste et prise de son ; Hanna Weibe, montage sonore | Serra do Padeiro, Bahia, Brésil | 2021 | 4096 × 2160, MPEG-4 AAC, H.264, audio stéréo | 8.57 min. | ©Fernanda Liberti

299 Photographies <Manteau de plumes Tupinambá> | photographe inconnu*e | Bâle | 1920–1950 | scan à partir de négatifs sur plaque de verre et de négatifs N/B | archive photographique du Museum der Kulturen Basel | IVc 657 Neg. 01-04

Veillez replacer le texte. Merci.