



Le visage de mon peuple

Une œuvre en partage

Dossier de présentation pour les Centres
Paris Anim' Place des Fêtes et Solidarité
Angèle Mercier

Introduction

L'histoire de l'art telle qu'elle a été pensée et enseignée pendant des siècles est profondément **euro-centrée**. Le passage d'une époque à l'autre, de la Grèce antique aux avant-gardes modernes, est vu comme une évolution logique et linéaire de l'art qui exclue de nombreuses esthétiques.

L'histoire de l'art est une histoire de dynamiques de pouvoirs. Dans un contexte colonial, les Etats colonisateurs ont naturellement cherché à contrôler les productions artistiques des pays colonisés, en spoliant des biens patrimoniaux, créant des écoles d'art ou des manifestations comme les expositions coloniales. Les arts d'Asie, d'Afrique, d'Amérique centrale et du Sud fascinent mais sont souvent **réduits à des catégories réductrices** (par exemple, art indigène, art africain, art asiatique...) et présentés comme à part et inférieurs à l'art occidental.

L'idée même de l'art, comme une haute activité de l'esprit d'un génie créateur à préserver dans des musées, est occidentale car dans de nombreuses cultures les productions artistiques sont collectives et liées à des festivités ou rituels. Comme le souligne la chercheuse Marcelle Brune, spécialiste de l'Amérique latine, les colonisations ont diffusé mondialement une définition unique de l'art :

« Avec l'expansion du système-monde moderne, notamment par les colonisations, l'Art s'est répandu comme activité autonome jusqu'à être adopté par la grande majorité des sociétés de la planète qui ont fondé à leur tour des académies, des écoles, des musées, etc. La circulation des marchandises, des idées et des personnes dans le nouveau système-monde s'est reflétée dans la production artistique des différents pays et communautés qui ont adapté les normes esthétiques occidentales à leurs expériences et réalités locales¹. »

Décoloniser notre approche de l'histoire de l'art nécessite donc de **repenser notre définition de l'art et de s'ouvrir à d'autres sensibilités**. Les collections du Fonds d'art contemporain – Paris Collections contiennent des œuvres produites par des artistes non-occidentaux qui, bien que minoritaires, ont réussi à se faire un chemin jusqu'à cette instance de reconnaissance.

Le partenariat avec les Centres Paris Anim' Place des Fêtes et Solidarité Angèle Mercier, dans le cadre du programme *Une œuvre en partage*, permet de s'intéresser en profondeur au travail de 5 d'entre eux des années 1950 à nos jours : Ivan Peries (Sri-Lanka), Enrique Bryant (Mexique), Alberto Quintanilla (Pérou), Lennon Jno-Baptiste (République dominicaine) et Livia Melzi (Brésil). Les parcours singuliers de ces artistes montrent plusieurs stratégies de carrière et de positionnement entre l'histoire de l'art de leurs pays d'origine et l'histoire de l'art occidentale dominante.

Ces œuvres ont pour point commun d'accorder une grande importance à la figure humaine et au portrait, d'où le titre de l'accrochage « Le visage de mon peuple », traduction du nom de l'estampe d'Alberto Quintanilla (« La cara de mi pueblo »).

¹ Marcelle Brune, « Décolonialité depuis les arts : stratégies, initiatives, propositions » dans *Décoloniser ! Notions, enjeux et horizons politiques*, 2023, en ligne : <https://www.ritimo.org/Decolonialite-depuis-les-arts-strategies-initiatives-propositions> (consulté le 20 novembre 2025)

Centre Paris Anim' Angèle Mercier Solidarité

Alberto Quintanilla

Alberto Quintanilla est un peintre, graveur, sculpteur et poète péruvien né en 1934 à Cuzco. Enfant, il sculpte de petits animaux et objets qu'il vend dans la rue. Cette passion pour les arts plastiques le pousse à suivre des études à l'Ecole régionale des beaux-arts de Cuzco ainsi qu'à l'École nationale des beaux-arts du Pérou à Lima, d'où il ressort diplômé en 1959. À cette époque, il apprend également la restauration d'art qu'il pratiquera professionnellement jusqu'en 1958.

Entre 1963 et 1968, ayant obtenu une bourse, Alberto Quintanilla étudie en France à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris ainsi qu'à l'Académie de gravure Bill Hayter. Il collabore alors également en tant qu'apprenti à un atelier de restauration au Musée du Louvre. Il explique toutefois :

« J'éprouve une profonde admiration pour les grands artistes du monde "occidental" : Velázquez, Rembrandt, Bacon, Giacometti, et bien d'autres. Mais je sens que ma voix est différente, et que mon chemin l'est donc aussi.² ».

Bien que fin connaisseur de l'histoire de l'art occidental, l'artiste refuse toute influence qui ne viendrait pas de sa propre culture. Alberto Quintanilla poursuit ensuite sa carrière entre la France et le Pérou. Sa reconnaissance est importante dans son pays d'origine où il expose régulièrement et obtient la **Médaille d'Or** du congrès de la République du Pérou en 2010.

Artiste venant d'un pays empli de mixité, Alberto Quintanilla revendique toujours **ses racines précolombiennes** dans son travail, qu'il considère comme une expression d'un imaginaire collectif quechua, péruvien et andin. Son art est ainsi peuplé de créatures de légendes, d'êtres hybrides et de personnages fantastiques issus des traditions orales et des mythes populaires incas.



Alberto Quintanilla, *L'enchantement du flûtiste*, 1999, huile sur toile, 200 x 90 cm et *Disidentes (Dissidents)*, 2000, huile sur toile, 80 x 60 cm © Alberto Quintanilla

² Sur le site internet de l'artiste : <https://www.albertoquintanilla.com/about/>



Alberto Quintanilla peint des univers inspirés des **vestiges archéologiques** péruviens où se mêlent **fantastique et réalité**. *La cara de mi pueblo* (*Le visage de mon peuple*), estampe acquise par la Ville de Paris en 1973, trouve ainsi un écho dans les fresques murales en relief du **site de Vichama**³ dont les personnages faméliques, moitié de chair et d'os, se tiennent les jambes arquées et les bras levés vers le ciel. Il évoque aussi d'anciens **masques funéraires pré-incas** avec son rictus qui découvre les dents, ses grands yeux ronds, ses larges boucles d'oreilles sphériques et son visage en forme de vasque. Pour Alberto Quintanilla, ces vestiges sont un héritage riche, dépourvu de l'influence espagnole et d'une tradition euro-centrée, qu'il lui est important de préserver, de faire (re)connaître et de promouvoir par son travail.

Alberto Quintanilla, *La cara de mi pueblo*, s.d., Estampe : lithographie, 69,5 x 53,5 cm, Fonds d'art contemporain – Paris Collections © Alberto Quintanilla / Crédit photographique : Cécile Lasne



Masque Funéraire Lambayeque (Sicán), 900–1100, Or, alliage d'argent et de cuivre, peinture au cinabre, 29.2 x 49.5 x 10.2 cm, The MET, NY et Fresque murale en relief, Site archéologique de Vichama, Pérou © Zona Caral

Pour aller plus loin :

Un dossier pédagogique rédigé par Nausicaa Laverny dont s'est inspiré ce dossier :

<https://fondsartcontemporain.paris.fr/ressources/dossier-pedagogique-de-la-cara-de-mi-pueblo-d-alberto-quintanilla-del-mar> 23534

³ Le site archéologique de Vichama fait partie du complexe archéologique de Caral, l'une des premières civilisations péruviennes situées sur la côte Pacifique. Pour en apprendre davantage, voire : <https://terandes.com/fr/blog/lima/site-archeologique-de-vichama/> [en ligne], consulté le 19/09/2024.

Livia Melzi

Livia Melzi est une artiste brésilienne née en 1985. Après des études scientifiques en océanographie, elle se tourne vers la photographie et est diplômée d'un Master Photographie et Art Contemporain à l'Université Paris VIII. Elle travaille autour de l'histoire de son pays d'origine, en particulier les représentations du Brésil par les Européens pendant la colonisation et leurs répercussions sur nos imaginaires contemporains.

La photographie *Autoportrait II*, acquise en 2025 par le Fonds d'art contemporain, fait partie d'une large réflexion sur **la place d'objets appartenant à des peuples autochtones brésiliens dans des musées européens**. Pour cette série, l'artiste s'est intéressée au peuple Tupi, un peuple Amérindien qui vivait sur les côtes Sud du Brésil à partir du 5^e siècle. Le terme « Tupi » regroupe plusieurs tribus, dont les Tupinambà, qui partageaient une même langue le « tupi ». L'arrivée des Portugais au Brésil à partir du début du 16^e siècle marque le déclin de ces peuples à cause de maladies importées d'Europe et de guerres avec la puissance colonisatrice.

Les Tupis ont particulièrement fasciné les Européen.ne.s car le peuple guerrier pratiquait le cannibalisme en cas de victoire sur des ennemis pour s'approprier leurs forces. Les colons ont produit des récits précis de ces rituels qui ont rencontré un grand succès en Europe et ont également été interprétés en images notamment par le graveur Théodore de Bry. La circulation de ces images a participé à la création **du mythe du sauvage violent** que la colonisation et l'évangélisation avaient pour mission de canaliser.



Théodore de Bry, *Amérique. Peuple cannibale (Amérindiens)*, 1592, gravure taille douce, BnF

Livia Melzi propose de regarder les Tupinambà sous un autre angle à travers l'étude **des capes Tupinambá**, des manteaux réalisés en plume d'ibis rouges et utilisés dans les rituels anthropophages. Il n'existe plus que 8 de ces capes toutes conservées dans des musées européens, jusqu'en 2024, date à laquelle le Danemark a restitué l'une des capes au Brésil. Cette restitution est le fruit du travail d'activistes brésilien.e.s dont Glicerica Tupinamba, qui est représentée dans cette photographie. La leadeuse autochtone découvre l'existence de ces capes en 2006 et essaye de comprendre leurs techniques de fabrications pour pouvoir **en fabriquer de nouvelles et faire perdurer ce patrimoine**.

En observant les capes, elle remarque que les plumes sont tissées avec du « jeréré », des filets de pêche locaux. Le souhait de Glicerica est de réactiver les capes lors de cérémonies en lien avec les communautés descendantes des Tupinambà.



Livia Melzi, *Musée du Quai Branly*, 2020, © Livia Melzi, Crédit photo : Livia Melzi



Sur la photographie, Glicerica Tupinambá est représentée de plein pied et de face, le regard digne. La cape est portée dans un décor naturel, ce qui est très différent des photographies de musées où la cape est représentée sur fond blanc et en dehors de tout contexte. La modèle tient dans sa main le déclencheur de l'appareil photographique, elle est actrice de la mise en scène. Livia Melzi dénonce la fascination des Européen.ne.s pour la violence des peuples Tupi alors qu'à la même époque, la violence des colons contre les peuples autochtones était invisibilisée. La collecte et l'importation par les Européen.ne.s d'objets culturels et religieux, comme cela a été le cas pour les capes Tupinambá, peut être perçue comme **une forme de cannibalisme culturel**.

Autoportrait II de la série *Tupi or not Tupi*, 2022, 4/5 + 2 EA, 129 x 105 cm (avec cadre), Fonds d'art contemporain – Paris Collections, © Livia Melzi crédit photo : Hélène Mauri

Livia Melzi, brésilienne d'origine européenne, se place en **allié des communautés autochtones**. Consciente de ses privilèges d'artiste reconnue institutionnellement, elle a fait profiter Glicerica Tupinambá de ses rencontres avec les musées européens.

La photographie se place en médiatrice entre Gliceria et les institutions européennes car forte de son privilège académique et de blanchité, l'artiste a plus facilement accédé aux collections des musées pour ensuite en faire profiter Gliceria :

« C'est justement parce que j'ai un parcours académique que j'ai pu avoir accès aux réserves des grands musées. J'assume pleinement le rôle de médiatrice entre les institutions européennes et Gliceria. Sa rencontre m'a démontré la nécessité de faire circuler les images sur lesquelles je travaille, faire en sorte qu'elles changent de mains. Cette histoire, comme tant d'autres, a besoin d'alliés dans l'Académie, dans l'art, dans la politique. C'est depuis cet endroit et par ma position d'artiste que j'essaie d'agir.⁴ »

Dans le cadre de ce projet, Livia Melzi a photographié les capes conservées dans les collections européennes, notamment au musée du Quai Branly en France. Elle s'est également intéressée à des archives en lien avec Johan Maurits, un gouverneur hollandais du Brésil, qui a participé à l'exportation des vêtements en Europe. L'ensemble de ses recherches a été présenté en 2022 dans le cadre d'une exposition au Palais de Tokyo intitulé *Tupi or not Tupi* en référence au *Manifeste Anthropophage* d'Oswald de Andrade (1928). Ce texte fondateur du modernisme brésilien revendique une identité culturelle brésilienne, indépendante de l'Europe, notamment basée sur des métissages. L'auteur parodie la célèbre formule de Shakespeare (« to be or not to be ») en écrivant « Tupi or not Tupi, that is the question ».

L'exposition présentait aussi une vidéo *Plat de résistance* réalisée avec Joana Luz et João Camarero, dans laquelle on aperçoit une table de banquet « à la française ». Dans les assiettes, sont disposés des moulages du corps du directeur du Palais de Tokyo, Guillaume Désanges, dans l'espoir d'absorber son pouvoir et ses privilèges comme dans les rites Tupi.



Livia Melzi, *Qu'il était bon mon petit Français*, 2021 Tapisserie, photographie, moquette, service de vaisselle. Vue d'installation, 65e Salon de Montrouge Courtesy de l'artiste et galerie Ricardo Fernandes (Saint-Ouen). Crédit photo : Livia Melzi

⁴ <https://slash-paris.com/articles/interview-livia-melzi>

Pour aller plus loin :

Le site de l'artiste : <https://www.liviamelzi.com>

Interview de l'artiste par Eric Magion, 2022 : <https://slash-paris.com/articles/interview-livia-melzi>

Une interview vidéo de l'artiste pour Paris Photo, 2025 :

<https://www.youtube.com/watch?v=vZ4d1gcq-m4>

Centre Paris Anim' Place des Fêtes

Lennon Jno-Baptiste

L'artiste plasticien Lennon Jno-Baptiste est né en 1972 en République dominicaine, un pays des Caraïbes situé sur la même île que Haïti. Formé à l'Advertising Design et au Technical College de New-York, l'artiste a obtenu deux bourses de résidence en 2005 et 2006 à l'Atlantic Center for the Arts en Floride, avant de venir s'installer à Paris. Son œuvre est notamment marquée par l'histoire de l'esclavage et les légendes afro-américaines. Il convoque, dans ses dessins, **des personnalités historiques noires** comme Sarah Baartman, plus connue sous le nom de « Vénus Hottentote⁵ » ou le boxeur Mohammed Ali.

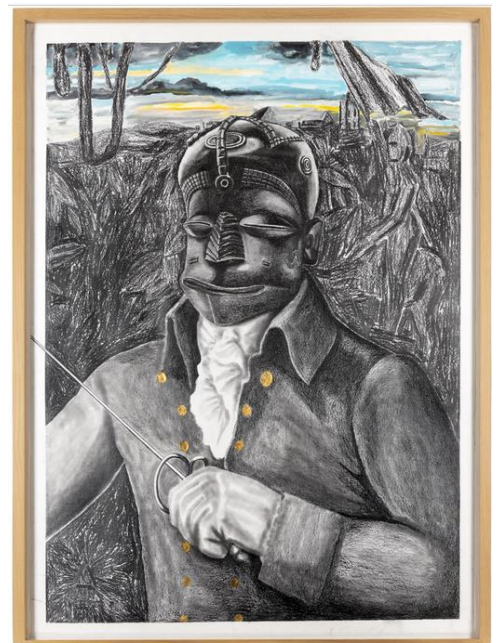


Dessin de l'artiste trouvé sur le site de Picto : <https://espacepicto.ch/residence-artistique-lennon-jno-baptiste/>

Seule œuvre de l'artiste acquise par une collection publique française, le diptyque *Sans titre (Chevalier - Démasqué/Masqué)* a été produit dans le cadre d'une résidence artistique à la Cité internationale des arts à Paris en 2008. Cette œuvre est caractéristique de l'association entre dessin et peinture appréciée par l'artiste.

⁵ Sarah Baartman (1788-1815) est une femme originaire d'Afrique du Sud, déportée en Europe pour être exhibée dans des foires. A sa mort, son corps fut disséqué et son squelette exposé dans des musées européens.

Les deux parties du diptyque représentent un seul et même personnage : le guadeloupéen **Joseph Bologne, dit le Chevalier de Saint-George**, escrimeur et violoniste virtuose du 18^e siècle. Fils d'un colon blanc et d'une esclave noire, Joseph Bologne a eu un destin incroyable. Son père l'envoie en France dès ses 3 ans pour recevoir une éducation dans des domaines réservés à la noblesse comme l'escrime. C'est une chance pour Joseph Bologne car l'esclavage est interdit en métropole à cette époque et il est donc considéré comme un homme libre. Membre des Gendarmes de la Garde du Roi, il excelle aussi dans la musique en tant que violoniste et compositeur. Protégé de Marie-Antoinette et Louis XVI, sa candidature aurait été proposée pour diriger l'Académie Royale de Musique avant d'être rejetée à cause de plaintes de chanteuses ne voulant pas « être soumises aux ordres d'un mulâtre » (un terme péjoratif pour désigner les personnes métisses).



A gauche : gravure de William Ward, 1788, BNF et Lennon Jno-Baptiste, Sans titre (Chevalier - Démasqué/Masqué), 2008, crédit photo : Hélène Mauri, © Lenon Jno-Baptiste

Dans son dyptique, Lennon Jno-Baptiste reprend une gravure du 18^e siècle du graveur anglais William Ward. Le Chevalier est représenté dans des habits de noble et avec une perruque, l'épée à la main. A la version « démasquée » proche de la gravure originelle fait face une version « masquée » où le chevalier dans une pose identique porte un masque semblable à un masque d'Afrique sub-saharienne à la place d'un masque d'escrime. A travers ce masque, Lennon Jno-Baptiste veut rappeler les origines métissées de ce personnage historique qui a réussi à se fondre tant bien que mal dans la noblesse française. Le double portrait joue de **l'identité métisse du personnage** : d'un côté, en blanc, les influences françaises, et de l'autre, en noir, les influences de la culture afro-guadeloupéenne. Au second plan, les dessins représentent une révolte avec un autre chevalier et un drapeau possiblement français. Lennon Jno-Baptiste évoque peut-être la Révolution française à laquelle le Chevalier Saint-Georges a participé ou des révoltes populaires contre l'esclavage en Guadeloupe à la même époque.

A travers cette œuvre, l'artiste rend hommage à une figure de l'histoire longtemps oubliée et au destin atypique.

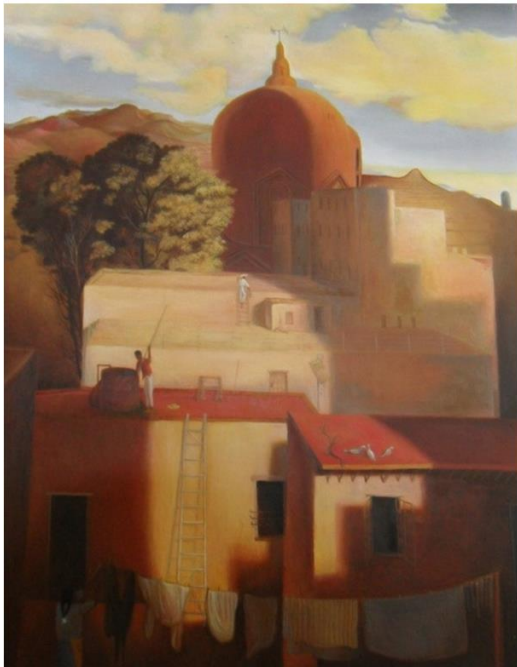
Pour aller plus loin :

Une émission de Radio France sur la vie du Chevalier Saint-Georges :

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/toute-une-vie/le-chevalier-de-saint-george-1745-1799-la-comete-noire-des-lumieres-5442024>

Enrique Bryant

Enrique Bryant est un artiste peintre et graveur d'origine mexicaine. Né à Milwaukee aux États-Unis en 1920, il est appelé à rejoindre l'armée américaine pendant la Seconde Guerre Mondiale en tant que dessinateur sur le front du Pacifique. A la fin de la guerre en 1946, il étudie les Beaux-Arts à l'Universidad Nacional de Mexico et il commence à exposer au Mexique dès 1949. Il fréquente de célèbres artistes muralistes du pays comme Diego Rivera ou José Clemente Orozco, engagés dans la réalisation de grandes fresques en l'honneur du peuple paysan et ouvrier. Enrique Bryant réalise lui aussi des commandes publiques pour les Jeux Olympiques à Mexico en 1968.



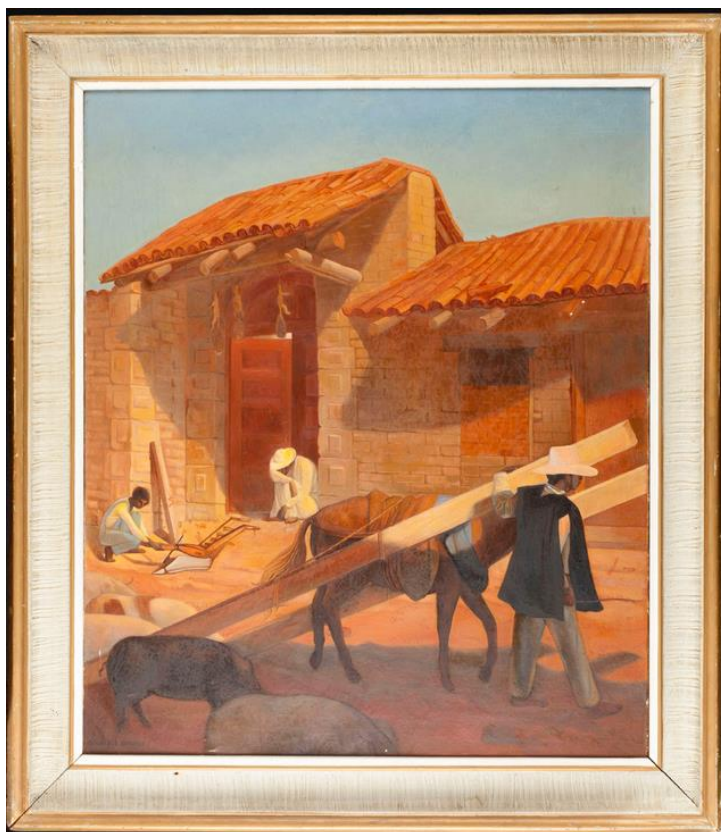
Après un premier voyage en Europe en 1950, il s'installe définitivement en France dans l'Hérault en 1973, où il réside jusqu'à son décès en 2010. Il expose dans de nombreux salons et galeries principalement dans le Sud de la France. Il a pu compter sur le soutien de personnalités de pouvoir comme le Duc de Castries, membre de l'Académie française, ou l'homme politique Jacques Chirac, pour lesquels il a réalisé des portraits.

Dans ses gravures et peintures, Enrique Bryant représente des scènes mythologiques, des allégories et des paysages souvent inspirés du Mexique. Cette dernière catégorie d'œuvres plait beaucoup aux critiques français, qui peuvent assouvir un certain goût pour l'exotisme sans s'empêcher de comparer l'artiste à des maîtres européens (Le Douanier Rousseau ou les peintres primitifs italiens).

Enrique Bryant, *La Coupole*, huile sur toile, 94 x 74 cm, Fonds d'art contemporain – Paris Collections, © Enrique Bryant

Enrique Bryant essaye de se faire reconnaître par les institutions et par ses pairs. En 1983, il fait don à la Ville de Paris de 6 toiles dont font parties *La Coupole* et *Cruz de Palo*. En 1987, il donne à nouveau un ensemble de gravures.

La palette de couleurs du peintre est toujours dans les tons chauds, ocres et oranges. Les scènes du Mexique représentent souvent des hommes et des femmes en train de travailler dans des scènes rurales, et rappellent les préoccupations des artistes muralistes pour **les scènes du peuple**. Il est difficile de dater ces représentations. La toile *La Cruz de Palo* (« La croix de bois ») fait partie de ce corpus. On y voit au premier plan des animaux et un homme avec un sombrero. Accompagné d'un cheval, il transporte des planches de bois, peut-être des morceaux de la croix. A l'arrière-plan, un autre homme accroupi construit ou répare un instrument de musique.



Enrique Bryant, *La Cruz de Palo*, huile sur toile, 106,8 x 93,2 cm (avec cadre), Fonds d'art contemporain – Paris Collections, © Enrique Bryant, crédit photo : Hélène Mauri

Le christianisme est arrivé au Mexique avec la colonisation espagnole au 16^e siècle. Le pays est alors composé de plusieurs peuples (Mayas, Aztèques, Olmèques...) qui avaient chacun leur religion et leur culture. Les colons forcent les populations à se baptiser et leur donnent des prénoms chrétiens. Certains rites préhispaniques ont fusionné avec le catholicisme comme le Dia de los Muertos qui est un mélange de la Toussaint chrétienne et rites funéraires autochtones. Enrique Bryant a sûrement voulu faire référence à cette histoire complexe avec ce choix de sujet.

Ivan Peries

Ivan Peries est un peintre sri-lankais né en 1921 près de Colombo. Depuis 1815, le Sri-Lanka est une colonie britannique nommée Ceylan. Issu d'un milieu aisé, son père est médecin, il étudie la peinture au collège St Peter de Colombo. C'est là qu'il rencontre Harry Peries, un peintre plus âgé. En 1943, il fonde avec cet artiste et d'autres compatriotes le **groupe 43**, du nom de l'année de création. Ces artistes n'ont pas de style commun mais s'opposent à la « Ceylon Society of Arts », institution artistique conservatrice et coloniale. Le groupe, dont le chef de file est le photographe Lionel Wendt, cherche **une forme de modernité sri-lankaise**, inspirée par les avant-gardes européennes mais aussi par les arts traditionnels locaux. Lors d'expositions, le groupe a par exemple organisé des représentations de danses kandyennes, une danse populaire sri-lankaise.

En 1946, Ivan Peries remporte une bourse d'études pour aller à Londres. Il rentre au Sri-Lanka de 1949 à 1953 avant de s'installer définitivement en Angleterre à Londres puis à Southend on Sea. Bien

que choisi, l'artiste vit son immigration comme un exil et peindra toute sa vie des paysages et des scènes du Sri-Lanka.



En 1953, le Petit Palais à Paris organise une exposition de peintres cinghalais, le groupe ethnique majoritaire au Sri-Lanka. La toile *Portrait*, acquise par la Ville en 1954, est exposée à cet événement. Représenté dans les collections britanniques comme celles de l'Université d'Oxford ou du Victoria & Albert Museum, cette œuvre est la seule de Ivan Peries présente dans une collection publique française de part cette exposition.

Non datée, c'est une toile de la première partie de la carrière de l'artiste. Elle représente le portrait d'une femme, probablement sri-lankaise dans une large robe à imprimée. Ce vêtement pourrait être teint avec la technique du batik, une technique de teinture à la cire, originaire d'Indonésie mais très populaire au Sri-Lanka depuis le début du XXe siècle. Les proportions du modèle sont étranges : ses bras et ses cheveux tressés semblent très longs par rapport à son visage. Ces proportions libres par rapport à la réalité sont un signe de modernité et donnent un côté fantastique au tableau.

Ivan Peries, *Portrait*, non daté, huile sur toile, 110,5 x 70 cm © Ivan Peries, crédit photo : Hélène Mauri

A partir des années 60, Ivan Peries trouve son style. Ces compositions mélancoliques sont toujours dans les tons bruns et beiges. Ils représentent des paysages, souvent de bords de mer, avec parfois des présences humaines sous forme de silhouettes. Ces paysages, parfois nommés, sont autant inspirés par le Sri-Lanka que la côte anglaise de l'Essex.



Ivan Peries, *Ambalama*, 1961, huile sur toile, 60,5 x 50,5 cm et *Cloud*, 1978, huile sur toile, 52 x 62 cm

Isolé du reste de son groupe, Ivan Peries a du mal à vivre de son art et occupe divers emplois jusqu'à son décès en 1988. En 1989, son travail fait partie d'une exposition importante *The Other Story: Asian, African and Caribbean Artists in Post-War Britain* commissariée par Rasheed Araeen à la Hayward Gallery.

Pour aller plus loin

D'autres œuvres de l'artiste sur le site de la galerie Grosvenor :

<https://www.grosvenorgallery.com/artists/121-ivan-peries/works/>

Une biographie en anglais de l'artiste : <https://www.buru.org.uk/contributor/ivan-peries>