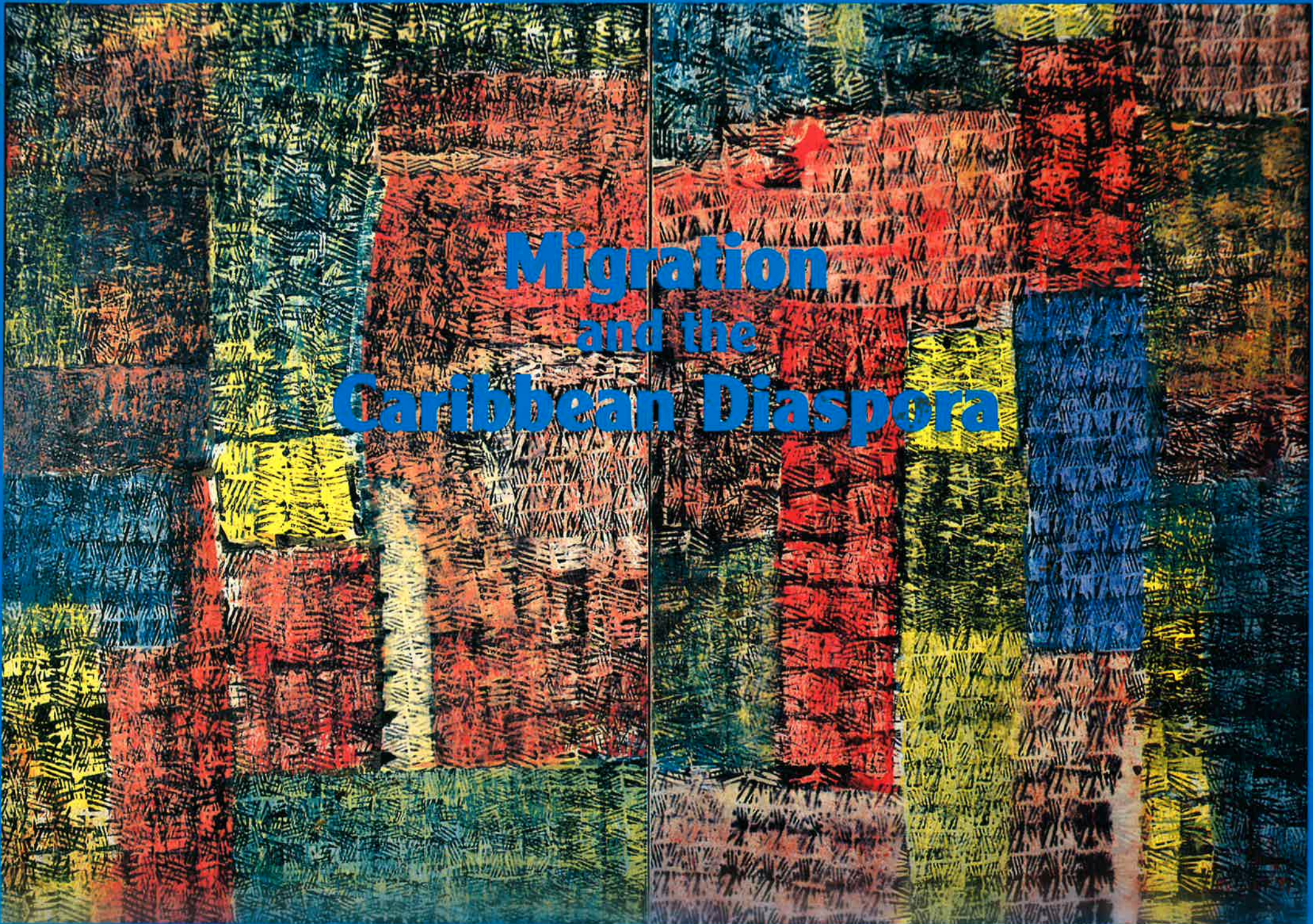


An abstract painting by Baseman Robinot titled 'Gran paysaj kon wove'. The artwork is composed of numerous small, overlapping, textured strokes in a variety of colors including red, yellow, blue, green, and black. These strokes are arranged in vertical bands and horizontal layers, creating a complex, woven visual effect that resembles a landscape or a dense fabric. The overall composition is dense and layered, with a central vertical axis of lighter colors (yellow and white) flanked by darker, more saturated colors (red and blue). The texture is highly tactile, with visible brushwork and a sense of depth.

Migration and the Caribbean Diaspora

Baseman Robinot: Gran paysaj kon wove, 130 x 194 cm



Untitled: Ras Ishi Butcher; 60" x 60"

Migration

Caribbean culture is inseparable from the concept of migration and manifestations of this historic condition are nearly always an immanent factor in the visual arts of the region. An explicit focus on this topic has therefore not been a criterion for the present selection of paintings from the southern, English-speaking Caribbean—while 'migration' is a theme in some works, it functions as a premise in others.

Although the term 'migration' in the Caribbean primarily recalls the African Diaspora—the forced relocation of people from the African continent to territories in the new world—it has also come to signify the current wave of re-migration of people from the former colonies to the metropolises of Europe and North America. As a region, which has been closely associated with the ethnic regrouping of the world from the beginning of the colonial project in the 15th century till today, the Caribbean is therefore paradigmatic in respect of cultural hybridization.

La migration

La culture caribéenne est inséparable du concept de la migration et les manifestations de ce phénomène historique sont presque toujours un facteur immanent dans les arts visuels de la région. Le traitement spécifique de ce thème n'a donc pas été un critère pour la sélection des peintures de la Caraïbe anglophone du Sud car tandis que la «migration» est un thème dans certaines œuvres, elle se sert de prémisses dans d'autres.

Bien que le terme «migration» évoque la Diaspora Africaine, à savoir la réinstallation forcée dans les territoires du Nouveau Monde de peuples du continent africain, il fait aussi référence à la migration de personnes d'anciennes colonies aux métropoles de l'Europe et de l'Amérique du Nord. En tant que région qui a été étroitement liée avec le regroupement ethnique du monde depuis le début du projet colonial au XV^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui, la Caraïbe est donc paradigmatique en matière d'hybridation culturelle.

Cependant, l'influence de la migration sur cette région ne se sent que sur le plan international : la Caraïbe même connaît un procédé d'urbanisation en ce sens que les territoires plus développés accueillent de nombreux migrants des îles moins développées. Simultanément, la région accueille une vague constante de «returnees» (les caribéens domiciliés à l'étranger qui se réinstallent à la Caraïbe) aussi bien que des immigrants riches. Ceux-ci ne sont pas nombreux mais se remarquent tout de même.

La migration a de multiples manifestations dans les arts. Elle peut s'exprimer sous forme de réinterprétation technique, stylistique ou thématique de pratiques ancestrales appliquées dans des terres lointaines. Elle peut s'exprimer aussi sous forme d'une imagination de telles origines comme un métissage délibéré de traditions différentes, ou comme une documentation sur une présence ethnique en particulier dans un territoire donné, ou bien comme un traitement explicite de la migration elle-même, qu'elle soit historique ou contemporaine et se transforme ainsi en quelque sorte en un polémique affectant le 3^{ème} monde. Toutes ces pratiques que les artistes cherchent pour se reconnecter à un patrimoine discontinué ou à se réconcilier avec les préconditions de leur existence font de la complexité de l'identité culturelle de monde d'aujourd'hui.

Dans l'art barbadien, on trouvera difficilement une interprétation plus impressionnante du Passage du Milieu que celle dans le diptyque monumental de Ras Ishi *400 Years New World Order* [400 ans *Nouvel Ordre Mondial*] (1994). Posé sur un fond composé de

La migración

La cultura caribeña no puede ser aislada del concepto de la migración y, por lo tanto, las manifestaciones de esta condición histórica forman parte inmanente, casi siempre, de las artes visuales de nuestra región. Debido a tal integración, un enfoque explícito sobre este tópico no ha sido un criterio para la presente selección de pintura del Caribe del sur de habla inglesa; mientras que la migración es el tema principal en ciertas obras, sirve como premisa en otras.

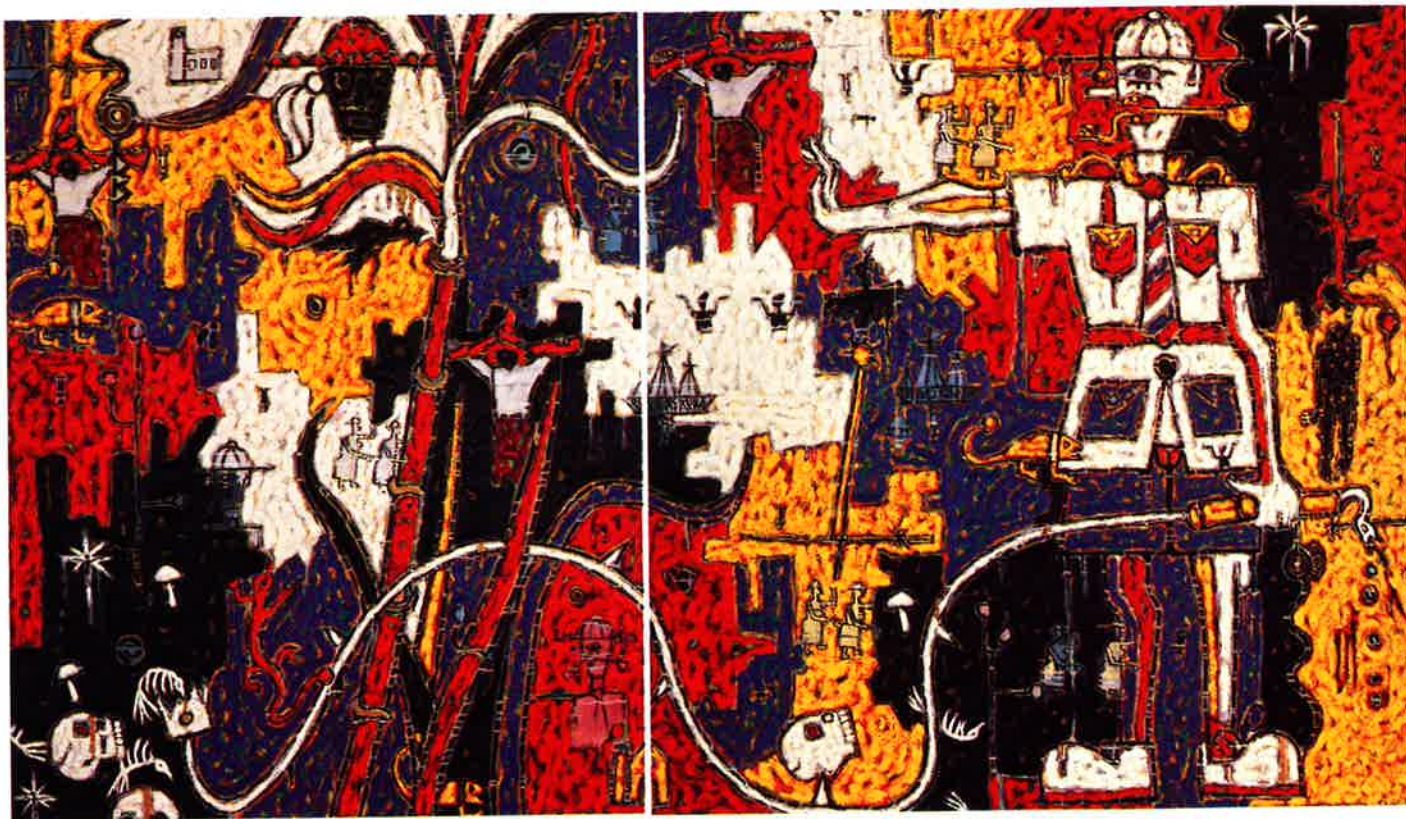
Aunque el término 'migración' en el Caribe evoca la Diáspora Africana, a saber el movimiento forzado de gentilicios del continente africano a los territorios en el nuevo mundo, ahora refiere también a la migración 'inversa' de los habitantes de las anteriores colonias a las metrópolis de Europa y Norteamérica. Como una región que ha sido estrechamente asociada con la reagrupación étnica del mundo, iniciada en el siglo XV al principio de la experiencia colonial y que continúa hasta hoy en día, el Caribe es, por consiguiente, paradigmático en el respeto de la hibridación cultural.

Sin embargo la influencia de la migración sobre esta región no se evidencia sólo al nivel interregional, el propio Caribe también experimenta un proceso de urbanización, en el sentido de que los territorios más grandes y desarrollados reciben a numerosos trabajadores migratorios de las islas más pequeñas. Concurrentemente, la región acoge un influjo constante de 'returnees' (los caribeños residentes en otros países que regresan al Caribe) así como unos inmigrantes adinerados quienes aportan un aspecto relativamente selecto pero muy visible a la vida social de las islas.

La migración tiene múltiples manifestaciones en las artes. Puede expresarse en forma de una reinterpretación técnica, estilística o temática de las costumbres de los antepasados, tal vez de regiones muy remotas; a veces este tratamiento de los orígenes ancestrales no es una reinterpretación sino una pura imaginación, otras veces es más bien un mestizaje intencionado de tradiciones diversas, o puede ser la documentación de una etnia en un territorio particular, adicionalmente existe la posibilidad que sea como un estudio explícito del tema de la migración, que sea en el contexto histórico o contemporáneo, el cual tiende a convertirse en una especie de polémica tercermundista.

Todos estos métodos y técnicas son usados por los artistas para reconectar con una herencia discontinuada o igualmente para reconciliarse con las precondiciones de su existencia; dan testimonio a la complejidad de lo que es la identidad cultural en el mundo actual.

En cuanto el arte de Barbados, es poco probable que exista una interpretación más impresionante del Middle Passage¹ que este



Ras Ishi Butcher: 400 Years New World Order; left panel, 60" x 48"; right panel, 60" x 60"

The influence of migration on this region, however, does not only apply at a macro-level: the Caribbean itself also experiences a process of urbanization, in the sense that larger territories are absorbing numerous migrants from smaller islands. Concurrently, the region receives a steady stream of 'returnees' (people returning to the Caribbean) as well as affluent immigrants, who add a small but conspicuous dimension to the social make-up of the islands.

Migration has many possible manifestations in the arts. It may take the shape of a technical, stylistic or thematic reinterpretation of (geographically distant) ancestral practices; of an outright imagination of such origins; as a deliberate crossbreeding of different traditions, as the documentation of a particular ethnic presence in a given territory or as an explicit focus on the theme of migration itself, whether historic or contemporary, thus often evolving into somewhat of a 3rd world polemic. All of these practices, through which artists seek to reconnect with a discontinued heritage or to come to terms with the preconditions for their existence, testify to the complexity of cultural identity in today's world.

In Barbadian art there is hardly a more epic rendition of the Middle-Passage than Ras Ishi's monumental diptych *400 Years New World Order* (1994). On a background of red, blue, yellow, black

champs de couleur : rouge, bleu, jaune, noir et blanc sont des signes de la brutalité et du souffrement infligés par le projet colonial. Une silhouette blanche et gigantesque— le contremaître de la plantation dans son «bush-jacket»— domine le panneau à droite. La duplicité de ce personnage se laisse entendre par une pipe qui reste collée entre ses lèvres d'un côté de sa bouche tandis qu'une langue de serpent sort de l'autre côté. Il a une main levée comme celle d'un agent de police qui empêche qu'on s'approche plus de lui, tandis que l'autre main tient serré un fouet qui s'étire à travers toute la largeur de la peinture. Ce symbole de terreur sert tout seul à unir ces continents. On voit sur le panneau à gauche son adversaire : un coupeur de canne prototype au visage noir, un chapeau rouge sur la tête. Pour rappeler la fragmentation, le déracinement et même le démembrement, ce qui était le sort de ceux qui ont été capturés et vendus comme des esclaves, le reste du corps de la silhouette n'est pas montré. D'ailleurs, éparpillés à travers les deux panneaux sont des silhouettes et des symboles minoritaires évoquant et détaillant le narratif : des navires, des crucifixions, encore des travailleurs agricoles, des crânes, des serpents, et des mille-pattes. Un détail plein d'esprit est le manche du fouet du contremaître représenté comme un serpent qui cra-

díptico monumental de Ras Ishi *400 Years New World Order* [400 años Nueva Orden del Mundo] (1994). Puesto sobre un fondo de espacios rojos, azules, amarillos, negros y blancos, se destacan indicios de la brutalidad y el sufrimiento, la herencia de la experiencia colonial. Una figura blanca y gigantesca— el capataz de la plantación vestido en su "bush-jacket"²— domina la tabla derecha. La duplicidad de este personaje se infiere de la pipa que se asoma inocentemente de la boca por un lado mientras por el otro lado sale una lengua de serpiente. Tiene una mano alzada al estilo de un policía para impedir a que se acerquen otros mientras que la otra mano agarra un látigo/azote el cual se despliega a través de toda la anchura del cuadro: este símbolo de terror sirve para reunir los continentes! Su adversario, que aparece en la tabla izquierda, es el prototípico cortador de cañas, representado como un rostro que lleva sombrero rojo sobre una silueta negra. Para evocar el proceso de fragmentación, la discontinuación de la vigencia africana y hasta el acto de descuartizar, todos infligidos a éstos que se encontraron capturados y vendidos como esclavos, no se muestra el resto del cuerpo. Adicionalmente, se encuentran desparramados por todas partes de las dos tablas unos objetos y símbolos minoritarios que confirman y dan pruebas de la experiencia: barcos, crucifijos, aún más peones agrícolas, calaveras, serpientes y ciempiéses. Un detalle ingenioso es la representación del mango del azote del capataz como una serpiente que escupe monedas— ¡un testimonio deprimente que revela el verdadero propósito de la colonización!

Aunque se puede considerar *400 Years New World Order* como una pintura que trata el tema de la historia contemporánea, se puede interpretarla también como un intento a localizar el momento de la concepción: En las obras de Ishi, no hay ninguna especulación en cuanto a lo que precedía La Travesía Atlántica— el Caribe de hoy día es el producto de este viaje transatlántico.

En la pintura *Untitled* [Sin título] (1996), Ishi hace alusiones a la Santería que llegó a conocer el artista durante sus estudios en Cuba en el período 1995-97. Como las otras religiones sincréticas de la región (por ejemplo el Vodun (vudú), el Chango o el Obeah), esta secta fusiona la cristiandad con los vestigios de los ancianos rituales y creencias africanas para crear una religión hibridizada que es particular al Caribe. Aunque la elaboración de esta obra no surge directamente de ninguna actividad religiosa, el artista considera todavía que esta pintura tiene algo de magia: por la representación de ciertas señas y códigos particulares, se convierte en un estudio de la manipulación simbólica de la gente y los eventos, es decir un acto de resistencia y defensa. A causa de esta tendencia al misticismo, que no tiene ningún equivalente en su patria de Barbados, esta pintura con trasfondos de Santería producida por Ishi es testimonio a la diversidad de influencias que pueden inspirar a los artistas caribeños.

Hay una diferencia notable entre *400 Years New World Order* con sus condenaciones ideológicas y el aspecto espiritual e introspectivo de la pieza *Untitled*. Sin embargo, las dos obras evidencian una ansia de mejor comprender y definir el Caribe, que



Isaiah James Boodhoo: Kartik; 18" x 21"

and white color-fields are indications of the brutality and suffering afflicted by the colonial project. A gigantic white figure— the plantation-overseer in his 'bush-jacket'— dominates the right panel. The duplicity of this character is suggested by a pipe disarmingly sticking out of his mouth in one direction, and a snake-like tongue in the other. His one hand is stretched out like that of a policeman prohibiting anyone from coming closer, while the other is clutched around a whip spanning the entire width of the painting: by this symbol of terror alone are these continents united! As his adversary, on the left panel, is the prototypical cane-cutter depicted as the face of a black figure with a red hat. As a reminder of the fragmentation, the severing of roots and even physical dismembering, which was the plight of those captured and sold as slaves, the rest of this figure's body is not shown. Strewn across the two panels are, besides, minor figures and symbols echoing and detailing the narrative: ships, crucifixions, more field-workers, skulls, serpents and centipedes. A witty detail is the handle of the overseers' whip rendered as a snake spitting out coins— a glum indication of what the colonial project was really all about!

Although *400 Years New World Order* can be understood as a modern history-painting, it may also be perceived as an attempt at

che des pièces d'argent— une indication morne de la signification du projet colonial !

Bien qu'on puisse considérer *400 Years New World Order* comme une peinture qui traite l'histoire contemporaine, on peut également l'interpréter comme une tentative de localiser un moment de la conception : dans l'œuvre d'Ishi, il n'y a aucune spéculation quant à ce qui a précédé le Passage du Milieu— la Caraïbe de nos jours est née de cette voyage transatlantique.

Dans la peinture *Untitled* [Sans titre] (1996), Ishi fait allusion à la *Santería*, qu'il a connu lors de ses études à Cuba de 1995 à 1997. Comme d'autres pratiques syncrétiques dans la région, tels *le Vaudou*, *le Shangoo*, et *l'Obeah*, ce culte marie le christianisme et des éléments de rituels et de croyances africaines anciens et représente donc une religion hybridée, qui est propre à la Caraïbe. Bien que l'exécution de cette œuvre ne fasse pas partie d'une religion, pour l'artiste elle représente bien un élément magique: par le moyen de la représentation de signes et de codes privés, elle se transforme en étude de la manipulation symbolique des gens et des événements— un acte de résistance et d'autoprotection. Orienté vers un mysticisme pour lequel il n'y a aucune tradition importante dans sa patrie, la Barbade, la peinture d'Ishi qui la *Santería*

et reflète la diversité des influences qui peuvent inspirer les artistes caribéens.

Il y a une différence notable entre l'aspect idéologique chargée de *400 Years New World Order* et la spiritualité et l'introspection de l'œuvre *Untitled*. Toutefois, ceux-ci reflètent toutes deux une quête pour comprendre et définir la Caraïbe. Elles correspondent largement au concept de la «négritude», mouvement né de l'idée qu'une dichotomie noir-blanc historique plutôt que biologique est à l'origine de l'ordre social prévalant. 1) La Négritude— dont le Rastafarianisme peut être vu comme un variant— cherche à combattre la négativité trop souvent associé avec «être noir» en cultivant une culture et un esthétisme noirs. Dans la culture caribéenne, il y a une tendance qui alternative, mais également importante. C'est la célébration de la «créolisation» et de la diversité culturelle

De même que Ras Ishi, le peintre trinitarien, James Boodhoo, traite explicitement certains aspects du thème de la migration. Mais, tandis que les peintures d'Ishi évoquent la fragmentation et la perte de l'identité culturelle résultant de la Diaspora Africaine, la documentation de Boodhoo sur la culture indienne à Trinidad montre une continuité qui contraste fortement avec l'expérience afro-caribéenne. Les Indiens asiatiques sont venus à la Caraïbe comme

corresponde mucho al concepto de la negritud, una filosofía que se arraiga en la noción de que la dicotomía negro/blanco que está a la raíz de la presente orden social es el resultado de factores históricos y no biológicos³. La Negritud— que tiene como variante el Rastafarianismo, se puede postular— intenta eliminar, por vía de fomentar una cultura y estética afronegroide, toda connotación negativa asociada al ser negro. Una alternativa igualmente válida en la cultura caribeña es el loar de la 'creolization [mestizaje]' y la diversidad cultural que la acompaña.

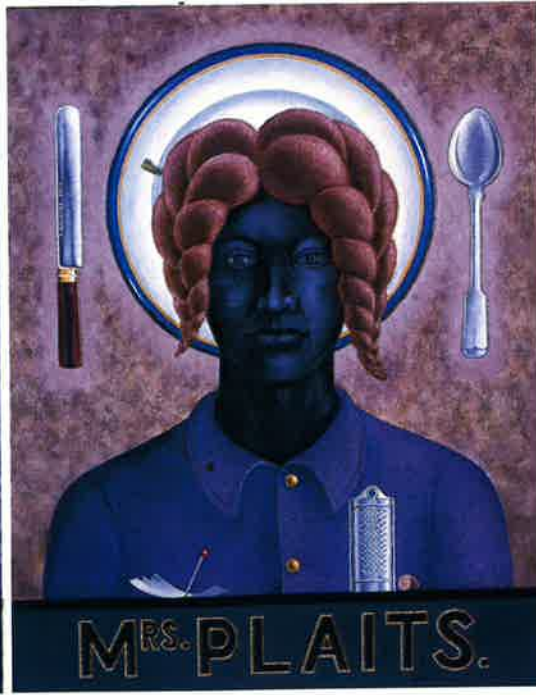
Igual que Ras Ishi, el pintor de Trinidad, James Boodhoo, trata de manera directa el tema de la migración. Sin embargo, mientras que los cuadros de Ishi evocan sentimientos irresistibles de la fragmentación y la pérdida de la identidad cultural que resultaban de la diáspora africana, la documentación de Boodhoo de la cultura india en Trinidad muestra una continuidad que contrasta mucho con la experiencia afro-caribeña. Los indios asiáticos vinieron al Caribe como peones bajo contrato y no como esclavos, así no fueron aislados de su cultura original. Al contrario, este nuevo ambiente social les permitían extraer sus tradiciones religiosas de la estructura feudal de India, pues lograban avanzar en la sociedad sin comprometer su identidad cultural.

Se presta muy poca atención a la contribución de los indios a los artes visuales de Trinidad, tales artes son dominados por los partidarios de los movimientos africanistas y Black Power, que se arraigaron y florecían en Trinidad desde los años setenta. Una excepción notable es la obra de James Boodhoo, que se dedica casi exclusivamente al paisaje trinitario y los Indios que lo poblan. A diferencia de varios novelistas⁴, quienes se han concentrado sobre el carácter tenaz y pragmático así como ciertos aspectos opresivos de este gentilicio exiliado, la interpretación de Boodhoo es, sin pedir disculpa, bastante romántica. No obstante, es importante notar que el tratamiento de Boodhoo se limita siempre a "la India en Trinidad", y, por lo tanto, no es una glorificación de la cultura original en sí.

The Call of the Flute [El Toque de la Flauta] (1991) es una ilustración lírica del personaje mitológico de Krishna en el acto de encantar a unas vírgenes con su flauta— un tema que prácticamente necesita la interpretación llena de la sensibilidad poética y de los colores llamativos que son característicos de Boodhoo. *Kartik II* (1999), que representa un rito tradicional de purificación de los hindúes tiene un efecto casi hipnótico. La escena tiene una atmósfera casi de alucinógeno alentada por el fuerte contraste entre el amarillo del banco de arena y la turquesa de la laguna. Allí la gente vestida de blanco tiene una cierta ligereza efímera al estar purificada, ellos acaban de cumplir la ceremonia ritual de bañarse en el mar, y junto con la figura estrambótica que recuerda a un oficial naval del siglo XVII y que apenas se ve bajo uno de los árboles, todos estos elementos se combinan para dar un efecto enteramente surrealista a este cuadro— como figuras en el espacio donde el tiempo se ha agrandado para posibilitar la confluencia de la historia, la geografía y la cultura.



Stanley Greaves: *Mr. Fixxe*; 24" x 18.5"



Mrs. Plaits; 24" x 18.5"

locating a moment of conception: in Ishi's work there is no speculation as to what preceded the Middle-Passage— the present-day Caribbean was born out of this transatlantic journey.

In the *Untitled* (1996) painting, Ishi makes reference to Santería, which he encountered while studying in Cuba from 1995-97. Like other syncretistic practices in the region (such as Vodun, Shango or Obeah), this cult merges Christianity with remnants of ancient African rituals and beliefs and thus represents a hybridized religion, which is uniquely Caribbean. Although the execution of this piece is not part of the cult-practice, the painting does represent an object of magic to the artist: through the depiction of private signs and codes, it becomes a domain of symbolic manipulation with people and events—an act of resistance and self-protection. Thus leaning towards a mysticism, for which there is no significant tradition in his native Barbados, Ishi's Santería-painting testifies to the diversity of influences available to Caribbean artists.

There is a remarkable difference between the ideologically charged *400 Years New World Order* and the spiritual and introspective nature of the *Untitled* piece. However, they both reflect a quest for understanding and defining the Caribbean, and they both largely correspond with the concept of 'negritude', which emerged from the idea that a historical (rather than a biological) black/white dichotomy lies at the root of the prevailing social order. Negritude—of which Rastafarianism may be seen as a variant—sets out to reverse the negative charge of 'blackness' through the cultivation of a black culture and aesthetic. An alternative, but equally impor-

ciers, 2) qui se sont concentrés sur la ténacité plutôt pragmatique de cette culture exilée et sur ces aspects plus oppressifs, Boodhoo en donne une interprétation romantique impénitente. Il est, toutefois, très significatif que la représentation de cette culture est toujours celle de «L'Inde à Trinidad» et non une glorification de la culture originelle en tant que telle.

The Call of the Flute [L'Appel de la Flûte] (1991) est une illustration lyrique du personnage mythologique de Krishna qui enchante les vierges avec sa flûte— un thème qui demande quasiment qu'on combine la couleur forte et la sensibilité poétique de Boodhoo. D'autre part, l'immersion cérémoniale en mer selon *Kartik* (1995), décrit la culture indoue comme elle se pratique réellement à Trinidad. Malgré cette vraisemblance, on voit encore le même surréalisme dans cette représentation de Karting : Ce tableau nous présente une ambiance surnaturelle et transcendente grâce à cette étrange lumière verte et les delimitations obscures entre la terre et les figures éphémères vêtues en blanc, une telle ambiance étant l'opposé catégorie des images de la fragmentation de Ras Ishi

Les portraits de la famille caribéenne réalisés par l'artiste guyanais Stanley Greaves présentent un reflet de, et non une réflexion sur le thème de la migration. Détachés, comme des mannequins, *Mrs. Plaits* [Madame Tresses] et *Mr. Fixxe* [Monsieur Qui Répare] et leurs enfants *Bro' Boy* et *Miss Girl* (toutes ces peintures datent de 2001) sont tous entourés par d'objets divers certifiant qu'ils sont des caribéens par excellence. Ces derniers sont par circonstance et

des travailleurs agricoles sous contrat et non comme des esclaves. Ils n'ont donc pas été isolés de leur culture originelle. Au contraire, dans ce nouveau milieu ils parvenaient à séparer leur tradition religieuse de la structure féodale de l'Inde. Cela permettrait de monter dans l'échelle sociale sans compromettre leur identité culturelle.

On a fait très peu d'attention à la présence indienne dans les arts visuels de Trinidad, lesquels ont été dominés par les adeptes des mouvements africanistes et Black Power qui ont pris racine dès le début des années soixante-dix. Une exception notable est l'œuvre de James Boodhoo. Ce dernier est presque entièrement dévoué au paysage trinitadien et à sa population indienne. A la différence de beaucoup de roman-

Los retratos de la familia caribeña producidos por el artista guyanés Stanley Greaves representan más bien una reflexión y no tanto un interrogatorio sobre el tema de la migración. Distantes e indiferentes como maniquíes, *Mrs. Plaits* [La Señora de Trenzas] y *Mr. Fixxe* [El Señor que arregla] y sus hijos *Bro' Boy* y *Miss Girl* (todas estas cuadros datan de 2001) están cada uno rodeados de parafernalia que les designan como verdadera gente caribeña: usuarios de estos artefactos a causa de circunstancias arbitrarias más bien que cualquier relación natural o hereditaria, la pura antítesis de los Indios de Boodhoo, envueltos en la tradición.

Mr. Fixxe es, como lo es indicado por la presencia de brotes de caña de azúcar y varios tipos de hojas bajo su sombrero, un peón, sin embargo es muy independiente y creativo, equipado de sus herramientas que lo rodean como objetos mágicos. *Mrs. Plaits*, por su parte, juega el papel de madre, esposa y ángel custodio que sostiene la familia y tal vez la sociedad entera. Embellecida por sus trenzas espesas y santificada por la presencia detrás de su cabeza de un plato que sirve como una aureola, (¡Es de notar que el plato es de la misma marca que la taza enfrente de *Mr. Fixxe*!), se convierte en una Madonna caribeña. Un aspecto notable de las obras de Greaves es la persistente inferencia de que no hay una mitología indígena del Caribe, que sea en la vida real o en los artes. Ahora bien, aunque este ícono de *Mrs. Plaits* rinde homenaje a la tradición matriarcal del Caribe, es bien difícil averiguar si estas figuras deben representar el heroísmo de los pueblos caribeños o bien si el artista intenta poner en duda nuestros conceptos del heroísmo.

Mientras tanto, *Bro' Boy* y *Miss Girl* son de una generación distinta y está claro que tienen más posibilidades y menos obligaciones que sus padres. La actitud relajada y traviesa de *Bro' Boy*, evidenciada por su corbata floja y el reloj sin cifras en su gorra, puede ser resultado de que no tiene que pagar su educación. La maqueta del barco y la radio son otras indicaciones de su libertad que se contrasta con la penuria de las generaciones anteriores: mientras la caña de azúcar, para *Mr. Fixxe*, era algo asociado con el trabajo penoso, es más bien un dulce para *Bro' Boy*! *Miss Girl* se encuentra en una encrucijada del pasado y la actualidad, la realidad cercana contra el contorno global. Flanqueada por un disco compacto (que reduce a algo trivial la aureola-plato de su madre) y una concha (que infiere un vínculo intrínseco con el mar que es el derecho de nacimiento de todos los pueblos caribeños, (acuérdesse de la noción de Ishi que el nacimiento del Caribe data de La Travesía Atlántica), así se desafía a *Miss Girl* de forjarse su destino, lista a explorar sus numerosas posibilidades pero consciente de ciertas limitaciones impuestas por su cultura. Su reacción inmediata es, tal vez, la rebelión, indicada por su peinado de trenzas de habichuelas. Sin embargo, la pluma y la tinta enfrente de ella parecen revelar una actitud más tradicional en cuanto a la educación y la prosperidad. Adicionalmente, se nota en estos retratos unas referencias a la evolución artística de Europa; la cracker (galleta) en el sombrero de *Mr. Fixxe* es el equivalente del símbolo-vanitas-symbol de la pintura holandesa del Renacimiento— un recordatorio

tant trend in Caribbean culture is the celebration of 'creolization' and cultural diversity.

Like Ras Ishi, the Trinidadian painter James Boodhoo engages directly with aspects of migration. But where Ishi's paintings invoke the all-absorbing sense of fragmentation and loss of cultural identity resulting from the African Diaspora, Boodhoo's documentation of the east-Indian culture in Trinidad reflects a continuity, which strongly contrasts the Afro-Caribbean experience. The east-Indians in Trinidad came to the Caribbean as indentured laborers, not as slaves, and were therefore not disbanded from their original culture. On the contrary, as this new environment enabled them to separate their religious tradition from the feudal structure of India, they were able to combine a gradually achieved social mobility with a strong cultural profile.

Very little attention has been given to the Indian presence in the visual arts of Trinidad, which have been dominated by exponents for the African revival and Black Power movements, which took root in Trinidad from the early 1970s. An outstanding exception is James Boodhoo's oeuvre, which is almost entirely dedicated to the Trinidadian landscape and its east-Indian population. Unlike a number of novelists, who have focused on the rather pragmatic tenacity of this exiled culture and on its more oppressive facets, Boodhoo's approach is unapologetically romantic. It is, however, very significant, that Boodhoo's portrayal of this culture always is one of 'India in Trinidad', and not a glorification of the original culture as such.

The Call of the Flute (1991) is a lyrical illustration of the mythological Krishna enchanting the maidens with his flute— a theme, which virtually begs for the combination of Boodhoo's strong color and poetic sensibility. The ceremonial sea-bath described in *Kartik* (1995), on the other hand, is a scene from the Hindu culture as actually practiced in Trinidad. It is however, no less surreal: infused by the strange, green light of the sky, and the blurry boundaries between the ground and the ephemeral, white-clad figures, the scene has an unworldly and transcendent ambience, which seems worlds apart from Ras Ishi's imagery of fragmentation.

The Guyanese artist Stanley Greaves' portraits of the Caribbean family reflects, rather than ponders on the theme of migration. Detached, like mannequins, *Mrs. Plaits* and *Mr. Fixxe* and their children *Bro' Boy* and *Miss Girl* (all 2001) are each surrounded by a set of attributes, which qualify them as quintessential Caribbean people: bearers by circumstance, rather than by nature, of paraphernalia, with which they have no intrinsic or hereditary relation— the very anti-thesis to the Boodhoo's east-Indians, stooped in tradition.

Mr. Fixxe is, as suggested by the sugarcane and the leaves under his hat, a working-class man, but is also self-reliant and inventive, empowered by the tools, which surround him like magic objects. *Mrs. Plaits* in turn is mother, wife, guardian spirit— the one on whom the rest of the family, maybe even society on the whole, depends. Graced by her bread-like plaits and haloed by the dinner-

non par nature à ces objets divers avec lesquels ils n'ont aucune relation intrinsèque ou héréditaire— l'antithèse même des indiens asiatiques fort traditionnels de Boodhoo. *Mr. Fixxe* est, comme indique la présence de la canne à sucre et des feuilles sous son chapeau, un homme du prolétariat ; un homme indépendant mais inventif. Les outils qui l'entourent lui donnent du pouvoir comme s'ils étaient des objets magiques. *Mrs. Plaits*, à son tour, est mère, épouse, esprit gardien ; celle sur qui les autres membres de la famille et peut-être la société générale comptent. Avec ses tresses représentées comme des baguettes et l'assiette (qui a la même marque que la tasse devant *Mr. Fixxe*) derrière sa tête qui symbolise une auréole, elle devient une Madonne

Caribéenne. Un aspect important de l'œuvre de Greaves est l'implication persistante de l'absence d'une mythologie caribéenne indigène dans la vie ainsi que dans la mort. Et pourtant, quoiqu'il soit clair que le personnage iconique qu'est *Mrs. Plaits* rend hommage à la tendance matriarcale dans la Caraïbe, il est difficile de déterminer si ces personnages reflètent l'héroïsme du peuple caribéen ou s'ils s'interrogent sur la nature de l'héroïsme.

Entretiens, *Bro' Boy* et *Miss Girl* sont d'une génération différente et il est clair qu'ils ont plus de choix et moins d'obligations que leurs parents. L'attitude décontractée et badine de *Bro' Boy*, intimée par la cravate d'école relâchée et la pendule sans numéro sur la casquette indique sa scolarisation garantie. La maquette de bateau et la radio sont des indications supplémentaires de la liberté, qui a remplacé la situation difficile des générations précédentes. Tandis que *Mr. Fixxe* la canne à sucre était associé eau travail dur, pour *Bro' Boy*, elle est associée c'est une surette. Sa sœur aînée *Miss Girl* se trouve au carrefour de l'histoire et du présent, du local et de l'universel. Flanquée par un CD (l'auréole de la mère réduite à une icône triviale !) et par un coquillage, suggérant la connection inhérente avec l'océan qui est le droit de naissance du peuple caribéen (ccf la perception du Passage du Milieu selon Ishi comme un moment de la naissance), *Miss Girl* est appelé à façonner sa propre identité d'une multitude d'opinions et de sa culture antérieure. Une réponse immédiate peut être les cheveux sous forme de haricots verts, qui couronnent sa tête. La plume et l'encre devant elle, font allusion, toutefois à ces notions conven-



Stanley Greaves: *Bro' Boy*; 24' x 18.5"



Miss Girl; 24' x 18.5"

de nuestra flaqueza y fugacidad. Como ya confirmamos, *Mrs. Plaits* es indudablemente una figura evocadora de la Madonna; la concha de mar puede crear una asociación entre *Miss Girl* y el cuadro de Botticelli que representa el Venus que sale del mar, mientras la corona verde de habichuelas es una evocación muy ingeniosa de la Medusa. Es decir que Greaves investiga la composición de la psiquis caribeña y también, con un poco de ironía, propone una versión caribeña de las clásicas de la mitología y del arte. Hay, adicionalmente, un sentimiento más profundo y personal en cuanto a esta fascinación que se ve en estos cuadros con relación a los objetos materiales. Para Greaves, hay cierto orgullo en hacerse experto en la artesanía y la idea de "fabricar cosas" es un acto del amor propio y establece, en la ausencia de ningún antecedente, un sistema de valores.

Una parte importante de la obra del artista barbadiense Ras Akyem representa la migración como una condición perpetua del Caribe— desde la época de La Travesía Atlántica hasta la Diáspora de hoy en día, desde las islas hasta las grandes metrópolis del primer mundo. La implicación es que la segunda migración es el resultado a largo plazo de la primera: el congestionamiento de las metrópolis hoy en día es consecuencia directa de la colonización — una contradicción sórdida del pretexto de que la colonización fue motivada por el deseo de civilizar cuando el verdadero motivo era la avaricia, la cual se manifiesta en ciertas señas en este cuadro. La ciudad-selva de *Peligroso* (1996) es la civilización a la inversa: los "negociantes vestidos en trajes grises de marca Armani" reinan en



Ras Akyem Ramsay: *Peligroso*; 48" x 72"

plate behind her head (same make as the cup in front of *Mr. Fixxe*!), she becomes a Caribbean Madonna. An important aspect of Greaves' work is the persistent implication of the absence of an indigenous Caribbean mythology— in life as well as in the arts. Yet, although the iconic *Mrs. Plaits* clearly pays tribute to the matriarchal tendency in the Caribbean, it is hard to determine whether these figures propose the heroism of Caribbean people, or query the nature of heroism per se.

Meanwhile, *Bro' Boy* and *Miss Girl* are of a different generation and clearly have more choices and fewer obligations than their parents. *Bro' Boy's* laid-back and playful attitude, which is intimated by the loosened school-tie and the numberless clock in his cap, may have to do with the fact that his education is provided for. The model-boat and the radio are further indications of the liberty, which has replaced the tight predicament of former generations: where the sugar-cane for *Mr. Fixxe* was associated with hard labor, it has become a 'sweetie' to *Bro' Boy*! His older sister, *Miss Girl*,

tionnelles de l'enseignement et de la prospérité. Dans ces portraits, il y a, en outre, un nombre de références à l'art et à l'histoire européens : le diabolon dans le chapeau de *Mr. Fixxe* correspond à un symbole *vanitas* dans une peinture réalisée pendant la Renaissance en Hollande— un rappel de la fragilité et de la nature passagère des choses. Comme nous l'avons vu, *Mrs. Plaits* symbolise sans aucun doute une Madonna ; le coquillage peut associer *Miss Girl* au Venus de Boticelli qui émerge de la mer, tandis que la couronne verte de haricots verts la compare à Méduse. En d'autres termes, Greaves s'interroge sur la construction du psychisme caribéen en même temps qu'il propose quelque peu ironiquement une version caribéenne des classiques dans l'art et la mythologie. Toutefois la fascination avec les objets matériels dans ces peintures ont une importance personnelle supplémentaire. Pour Greaves, la fierté qui résulte d'avoir certaines aptitudes et l'idée de «faire des objets» est une manière de s'affirmer et d'établir des valeurs qui n'ont pas été transmises.

estas calles peligrosas— aquí, todo se vende (¡incluso el mismo cuadro con precio de \$10.000!), y cuando el dinero no consigue, se recurre a la violencia. El tipo de índole gángster que se encuentra en el ángulo inferior izquierda del cuadro se define sólo por su sombrero y su erección luminosa, mientras "su novia", un ícono de la frivolidad, está representada como un mamboretá: la satisfacción instantánea a cualquier precio— la vida es tan transitorio como una dosis de drogas— el placer y la muerte son copartidarios. Sin embargo, la aureola de alambre de púas sobre su cabeza la designa como una María Magdalena contemporánea: los héroes de Akyem son siempre víctimas y mártires sin pretensiones de las circunstancias.

Si *Peligroso* es una alegoría de la civilización moderna, *Migration* (1996) pone de relieve la relación entre la sociedad y el individuo, con énfasis en los peligros que acechan a los inmigrantes. Como implica el título, la sola permanencia que hay por este pobrecito frenético quien pedalea su bicicleta con toda prisa es la permanencia de su fuga perpetua: el forastero de veras, desdénado y rechazado aún por la jerarquía de la cloaca. Tal es el destino triste de muchos inmigrantes ilícitos del Caribe en el primer mundo: como "inmigrantes de la pobreza", no son elegibles para ninguna subvención ni asistencia social que el estado benefactor extiende a los refugiados y a los inmigrantes legítimos. Y aunque muchos inmigrantes hoy día tienen una mejor formación que sus homólogos del siglo XIX, muchos se encuentran todavía en empleos que no son dignos de sus calificaciones o que pagan sueldos inadecuados: tal es su inmenso sacrificio para conseguir sólo la posibilidad de tener una oportunidad. No obstante, los inmigrantes legítimos de hoy, como nos informa Nancy Foner, disfrutaban de un mejor estilo de vida de que se imagina, y están frenados mayormente por sus propios mitos de inadaptación⁵. Ras Akyem creó su *Migration* en 1996 en Cuba, así que sus alusiones marítimas (un barco pequeño hacia el lado izquierdo del cuadro y un otro junto al borde superior) pueden ser una referencia explícita a los refugiados del mar cubanos que intentan buscar abrigo en los Estados Unidos, pero hay una asociación innegable con el La Travesía Atlántica, y así rinde homenaje a los inmigrantes caribeños de todas las épocas.

Se nota la evolución de una perspectiva enteramente diferente sobre el concepto de la migración con la llegada de una generación de artistas que llegan a la adultez y que viven en la realidad diaria de este multiculturalismo que fue previsto por MacLuhan quien introdujo la noción de una aldea mundial global. Ewan Atkinson, un joven artista barbadiense, recibió su formación en los Estados Unidos. Un tema recurrente (tal vez sin ser evidente) de su obra es la relación ambigua entre cosas opuestas— entre el interior y el exterior, lo indígena y lo extranjero, el pasado y el presente. Uno de los temas esenciales de las imágenes de Atkinson es una mirada crítica que pone en duda los ideales vacíos de la cultura occidental, sobre todo los estereotipos de la supuesta familia nuclear. Las sillas vacías, las camas bien arregladas, el tapiz de empapelar muy fino y los postes de demarcación propietaria bien plantados en la tierra

finds herself at the crossroads of history and the present, the local and the universal. Flanked by a CD (the mothers halo reduced to an icon of triviality!) and a seashell, suggesting the inherent connection with the ocean, which is the birthright of all Caribbean people (cf. Ishi's perception of the Middle-Passage as a moment of birth), *Miss Girl* is challenged to shape her own identity out of a multitude of options and cultural baggage. An immediate response may be the 'stringbean-dreadlocks' crowning her head. The pen and ink in front of her, however, allude to more conventional notions of education and prosperity.

In these portraits there are, besides, a number of references to European art-history: the cracker in *Mr. Fixxe's* hat equates a vanitas-symbol in Dutch renaissance-painting—a reminder of frailty and transience. As we have seen, *Mrs. Plaits* is unmistakably a Madonna-figure; the seashell may associate *Miss Girl* with Botticelli's Venus emerging out of the sea, while the green crown of string-beans wittily compares her to Medusa. Greaves in other words investigates the construction of the Caribbean psyche, but also, half-ironically, proposes a Caribbean version of the classics in art and mythology. There is, however, a further and more personal significance to the fascination with material objects reflected in these paintings. For Greaves, the pride in skill and the idea of 'making things' is a matter of self-affirmation and of establishing value, where none was handed down.

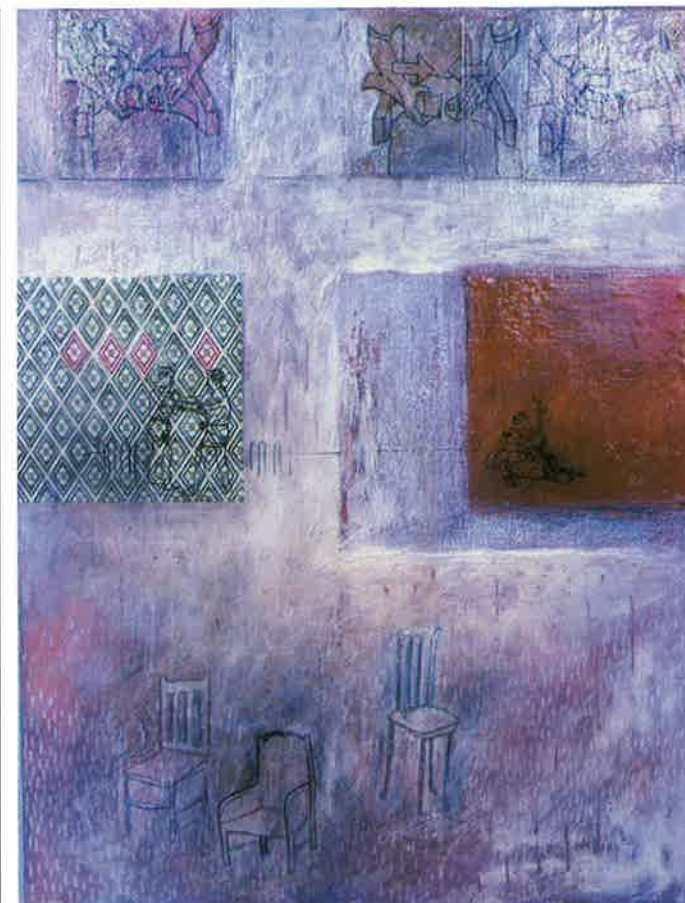
A substantial part of the Barbadian artist Ras Akyem's work describes migration as an eternal condition of the Caribbean—from the Middle-Passage to the present-day Diaspora from the islands to the big cities of the 1st world. The latter is implicitly regarded as the long-term result of the former: the overcrowding of today's metropolises is a consequence of the colonial project—a mockery of the civilizing mission with which it legitimized itself and an echo of the greed, which was its real agenda. The city-jungle of *Peligroso* (1996) is the reverse of civilization: these mean streets are ruled by "business-men in gray Armani-suits"—here, everything is for sale (including the painting itself at \$10.000!), and when money falls short, brute force takes over. The gangster-like character in the painting's lower left corner is characterized by his hat and glowing erection only, while "his woman", an icon of frivolity, is rendered like a praying mantis: instant satisfaction at any cost—life is as transitory as a quick fix—pleasure closely connected with death. Yet, the barbed wire halo over her head defines her as a contemporary Mary Magdalene: Akyem's heroes are invariably unglorified victims and martyrs of circumstance.

If *Peligroso* is an allegory of modern civilization, *Migration* (1996) focuses on the relation between society and the individual and on the hazards to immigrants in particular. As suggested by the title, the only permanence of sorts bestowed on the frenzied creature hastily pedaling away on his bicycle, is that of his recurring flight: the ultimate outsider, rejected, even in the hierarchy of the gutter. This, sadly, has been the fate of many illegal Caribbean immigrants to the 1st world: as 'poverty-migrants', they are not

Une partie importante de l'œuvre de l'artiste barbadien Ras Akyem interprète la migration comme une condition perpétuelle de la Caraïbe—qui commence par le Passage du Milieu à la Diaspora de nos jours et qui continue avec la migration des îles aux grandes villes du 1^{er} monde. Cette migration-ci est vue implicitement comme le résultat à long terme de la première : le surpeuplement des métropoles d'aujourd'hui est une conséquence du projet colonial—Ras Akyem tourne en dérision la mission civilisatrice avec laquelle le projet s'est légitimisé et il fait écho de l'avarice qui en était son véritable but. La cité-jungle de *Peligroso* (1996) est l'inverse de la civilisation: les hommes d'affaires vêtus en complets gris d'Armani font la loi dans ces rues dangereuses où tout est à vendre (même la peinture en vente pour \$10.000 !), et quand l'argent manque, on a recours à la force brute. Le personnage de caractère gangster dans le coin en bas à gauche porte un chapeau et a une érection lumineuse, tandis que «sa femme», figure emblématique de la frivolité, est représentée comme une mante religieuse : satisfaction instantanée à tout prix—la vie est aussi éphémère qu'une solution rapide mais temporaire—le plaisir lié étroitement avec la mort. Pourtant, l'auréole de fer barbelé en-dessus de sa tête la définit comme une Marie Magdalène : les héros d'Akyem sont toujours des victimes non-glorifiés et des martyrs de circonstance.

Si *Peligroso* est une allégorie de la civilisation moderne, *Migration* (1996) met en relief la relation entre la société et l'individu et les hasards aux immigrés en particulier. Comme suggère le titre, le seul type de permanence accordé à la créature sauvage qui s'en va à toute vitesse à son vélo, est celui de sa fuite perpétuelle : l'étranger ultime, rejeté, même dans la hiérarchie du caniveau. Tristement, cela a été le sort de beaucoup d'immigrés caribéens clandestins au 1^{er} monde : en tant que «migrants de la pauvreté» ils n'ont pas droit à l'aide financière ou sociale que l'Etat accorde aux immigrants en situation régulière. Et bien que bien des immigrants sont beaucoup plus instruits que leurs homologues du XIX^{ème} siècle, il y en a beaucoup qui occupent des postes pour lesquels ils sont surqualifiés et souspayés : le prix que l'on paie pour pouvoir avoir la possibilité de s'avancer est très élevé. Néanmoins, comme signale Nancy Foner, en réalité, aujourd'hui les immigrants en situation régulière font mieux qu'on ne le pense, et ont comme leur plus grand obstacle la mythologie incarnée de leur mauvaise réadaptation 3). *Migration* de Ras Akyem a été réalisé en 1996 et ses références maritimes (un petit navire près de la l'extrémité gauche de la peinture et un autre juste en-dessous du haut) peuvent se référer spécifiquement aux réfugiés cubains qui essaient de gagner les U.S.A., mais elle font aussi manifestamment écho du Passage du Milieu et rend donc hommage au migrants cubains de tous les temps.

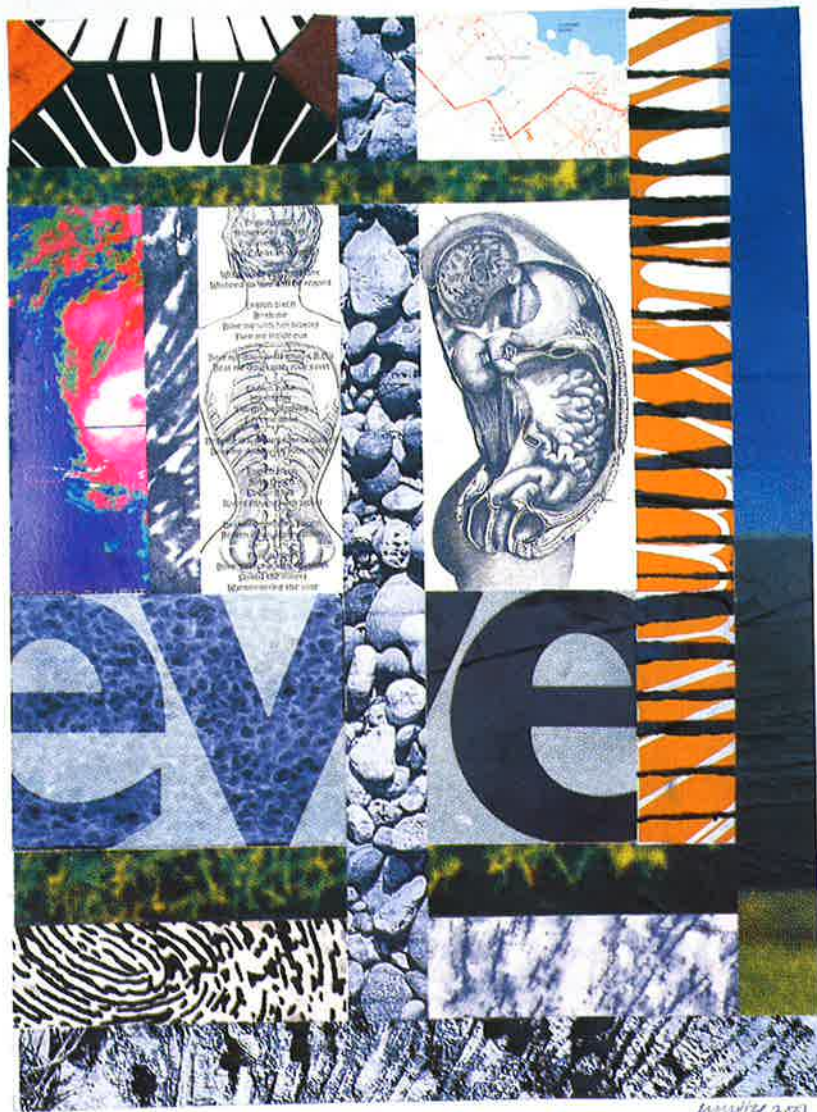
Une perspective tout à fait différente du concept de la migration prend naissance avec l'apparition d'une génération d'artiste, qui ont mûri pendant l'évolution du multiculturalisme—depuis la prévision de MacLuhan du village global jusqu'à l'aspect terre à



Ewan Atkinson: *Safe*; 24" x 18"

son todos sinónimos con una sociedad que está bien ordenada pero farisaica y temerosa y que quiere esconder su frivolidad con mucha decoración y orden. En *Tilling [El Cultivo]* (2001) Atkinson representa a sí mismo a punto de tirar una cuerda que tiene un extremo aparentemente un poco enredado entre tres sillas vacías. También se encuentra bloqueado por una estructura parecida a un muro—como si vacila en su tentativa para conectarse con algo tradicional o familiar en el contorno social (simbolizado aquí por los espacios convencionales al interior) que, a la vez, parece distanciarse de él.

Safe [Seguridad] (2001) es un cuadro que se divide en tres secciones bien distintas: en la sección inferior se ve una zona gris donde reaparecen tres sillas vacías, en la sección central hay dos cuadrados de tapiz de empapelar anticuado con imágenes mimeografiadas con cierto aspecto esquemático, muestran dos chicos en combate de lucha y dos hombres en combate de boxeo. Por arriba, hay una imagen que se repita, tirada de estos manuales de seguridad de los aviones (para mostrar como abrocharse el



Nick Whittle: *Caliban's Memory*; 28" x 20"

eligible for any financial or social assistance granted to refugees and legal immigrants by the receiving state. And although many immigrants today are far better educated than their 19th century counterparts, many find themselves in jobs for which they are over-qualified or underpaid: the price paid for the mere possibility of opportunity, is immense. Nevertheless, as Nancy Foner points out, legal immigrants today actually do better than often assumed, and

duite (les chaises). Le papier peint et l'ameublement si démodés peuvent intimiser l'obsolescence de certaines perceptions.

Dans *Filter [Filtre]* (2001) Atkinson traite explicitement la nature de ces mécanismes qui conditionnent nos perceptions. L'imagerie établit une opposition entre le réactionnaire et le local (représenté par la femme en costume traditionnel créole) et ce qui libre et qui est orienté extérieurement. La femme tient à la main

terre de la vie quotidienne. Ewan Atkinson est une jeune artiste barbadien, formé aux U.S.A. Un thème qui réapparaît (mais qui n'est pas évident) dans son œuvre est la relation ambiguë entre les choses opposées—l'intérieure et l'extérieure, le passé et le présent, le local et l'étranger. Au cœur de l'imagerie d'Atkinson est une exposition critique des idéals vacants de la culture occidentale, surtout les stéréotypes de la famille nucléaire. Les chaises vides at les lits bien faits, le papier peint et les poteaux bien enfoncés dans le sol sont tous synonymes d'une société à la fois disciplinée et craintive et moralisatrice, qui cherche à cacher son vide avec le décor et l'ordre. Dans *Tilling [Cultiver]* (2001) Atkinson se montre sur le point de jeter une ligne dont une extrémité semble être prise lâchement autour de trois chaises vides. Il est isoler par une structure de mur—comme si on l'avait pris à s'étendre les mains en quête de tout ce que pourrait représenter le milieu d'intérieures conventionnelles en matière de traditions et de valeurs familiales.

Safe [Sécurité] (2001) est une peinture qui est divisée en trois zones distinctives : en bas une zone grise où apparaît encore une fois trois chaises vides, au centre, deux carreaux de papier peint démodé, aux images, quelque peu schématiques dessinées peintes au poncif, de deux garçons qui catchent et deux hommes qui se battent à coup de poings. En haut une image répétée tirée d'une notice de sécurité d'un avion (qui montre comment attacher une ceinture). La surface a (comme dans toutes les peintures d'Atkinson) une texture qui arbore une combinaison de la peinture, du dessin au poncif, et de l'application d'images découpées. Les images et matériels produits en masse sont, sur le plan culturel, des choses qui nous réunissent. Pourtant le but de l'œuvre est de provoquer le spectateur à s'interroger sur son propre décodage : quels liens faisons-nous entre les gens et ces images et qu'est-ce qui détermine de telles assomptions ? La composition suggère elle-même que l'interprétation que nous avons choisie est nichée entre une obsession avec la «sécurité» (les ceintures de sécurité) et la conformité imposée des modèles de conduite (les chaises). Le papier peint et l'ameublement si démodés

cinturón). La superficie tiene— como en todas las pinturas de Atkinson— una textura muy rica que ostenta una combinación de la pintura, el dibujo a lápiz, los mimeógrafos y la aplicación de materiales recortados. Estos materiales e imágenes producidos en masa pretenden ser los factores comunes de la cultura popular que nos reúne. Sin embargo, parece que la intención de este estudio es provocar al espectador de re-examinar su reacción e interpretación espontánea al ver este cuadro: ¿Qué asociaciones suponemos que existan entre la gente representada en estas imágenes y cómo llegamos a tales suposiciones? La misma composición insinúa que nuestra primera interpretación será en toda probabilidad algo que obedece esta obsesión con la 'seguridad' (los cinturones) y el conformismo impuesto por los modelos de conducta (las sillas). La vergüenza del tapiz de empapelar y los muebles tan anticuados pueden indicar la obsolescencia de ciertos puntos de vista.

En *Filter [Filtro]* (2001) Atkinson centra su atención en la análisis de esos mecanismos que tienen influencia sobre nuestras percepciones. Las imágenes contraponen los elementos indígenas y reaccionarios (representados por una mujer vestida al estilo criollo), y los elementos libertadores con orientación global (el avión). La mujer agarra una cuerda (que simboliza el linaje y la tradición) que serpentea y se pierde dentro del 'filtro' gris que está encima de ella (este filtro que conserva e intensifica nuestras percepciones tan endogámicas por ser limitadas a nuestra propia cultura); mientras tanto, el avión se alarga por la presencia de una línea de color azul brillante que se ve claramente a través del 'filtro' rosado: ahora bien, hay un filtro que oculta la línea y la desvía mientras el otro la deja intacta. Esta dicotomía parece ofrecernos diferentes perspectivas de la vida, quizás basadas en la generación a que pertenecemos. Para Atkinson, pues, la migración es un proceso mental así como físico y tiene un porvenir optimista que es más importante que el trauma del pasado.

Nick Whittle, un artista de origen británico, vive en Barbados desde 1979 y ha dedicado gran parte de su obra a la crítica de la colonización y, al mismo tiempo, a la investigación del concepto de lo que es la identidad, desde un punto de vista personal y también a un nivel más filosófico. Como la de Ewan Atkinson, la obra de Whittle se infunde de nociones de la dualidad, representadas típicamente como relaciones entre el colonizador y el colonizado, entre el macho y la hembra, entre el mar y la tierra, el exterior y el interior, el negro y el blanco, entre Barbados e Inglaterra (además, hay ciertos símbolos que se convierten en metáforas uno para el otro, por ejemplo, el colonizador que se asocia siempre con el macho). Aunque una de las características predominantes de la obra de Whittle ha sido la crítica de la conquista europea del Caribe, sus proyectos más recientes parecen iniciar una investigación metafísica, que refina el tema de la obra anterior. En *Caliban's memory [La memoria de Caliban]* 1- 4 (2001), la serie de piezas que ostentan materiales heterogéneos, Whittle yuxtapone la fisiología humana con el medio ambiente natural para examinar

are mainly up against the ingrown mythology of their poor adjustment³. Ras Akyem's *Migration* was executed in 1996 in Cuba, and its maritime references (a little ship towards the left boundary of the painting and another one just below its upper edge) may refer specifically to the Cuban boat-refugees trying to enter the U.S., but evidently carries with it echoes of the Middle-passage as well, and thus pays homage to Caribbean migrants of all times.

An altogether different perspective on the concept of migration occurs with the emergence of a generation of artists, who have come of age alongside the evolution of multiculturalism from MacLuhan's prediction of the global village to a matter-of-fact aspect of daily life. Ewan Atkinson is a young Barbadian artist, who was trained in the U.S. A reoccurring (but perhaps not so obvious) theme in his work is the ambiguous relation between opposites—between inside and outside, past and present, local and foreign. At the core of Atkinson's imagery is also a critical exposure of the vacant ideals of western culture, in particular the stereotypes of the nuclear family. The empty chairs and neatly made-up beds, the delicate wallpapers and the boundary-posts firmly driven into the ground are all synonymous with an orderly, yet fearful and self-righteous society, which seeks to conceal its emptiness with ornament and order. In *Tilling* (2001) Atkinson depicts himself about to throw a line, of which one end seems loosely entangled around three empty chairs. He is isolated by a wall-like structure—as if caught in an ambivalent attempt at reaching out for, but feeling separated from, whatever (traditions and family-values) the surrounding environment of conventional interiors represents.

Safe (2001) is divided into three distinctive areas: at the bottom a gray zone once again presenting three empty chairs, in the middle, two squares of 'dated' wallpaper with stenciled, somewhat schematic images of two wrestling boys and of two men in a fist-fight. At the top a repeated image from an airline's safety-manual (demonstrating how to fasten a seatbelt). The surface is—as in all of Atkinson's paintings—richly textured with a combination of painting, drawing, stenciling and application of cut-out materials. The mass-produced images and materials seem to propose, that culturally these are, supposedly, common ground. Yet, the gist of the work is to provoke the spectator to question his own spontaneous de-coding: which connection do we make between the people in these images, and what determines such assumptions? The composition itself suggests, that our chosen interpretation very likely is cushioned between an obsession with 'safety' (the seatbelts) and the imposed conformity of role models (the chairs). The dated wallpaper and furnishings may intimate the obsolescence of certain perceptions.

In *Filter* (2001) Atkinson focuses directly on the nature of those mechanisms, which shape our perceptions. The imagery establishes an opposition between the reactionary and local (represented by the woman in traditional Creole garb), and the liberating and outward-oriented (the aircraft). The woman is holding on to a string (suggesting lineage and tradition) which runs, unseen, through

une ficelle (suggérant la famille et la tradition). Cette ficelle traverse, invisible, un «filtre» gris au-dessus d'elle (l'appareil qui soustient nos perceptions innées culturellement), tandis que l'avion est tracé en un bleu qui reste visible à travers le filtre «rose»: un filtre obscurcit la ligne et modifie son cours, l'autre le laisse intacte. Cette dichotomie peut suggérer des perspectives alternatives et peut-être générationnelles de la vie. Pour Atkinson, l'idée de la migration est donc un procédé mental aussi bien que physique et semble associée heureusement à l'avenir plutôt qu'au traumatisme du passé.

Né en Grande-Bretagne, l'artiste Nick Whittle, qui depuis 1979 demeure à la Barbade, a dévoué une grande partie de son œuvre à la critique du projet colonial et à une interrogation sur le concept de l'identité, d'une perspective personnelle aussi bien que philosophique. Comme celle d'Atkinson, l'œuvre de Whittle est infusée de notions de dualité, représentées typiquement sous forme de relations colonisateur-colonisé, mâle-femelle, terre-mer, intérieur-extérieur, noir-blanc, Angleterre-Barbade. Quelques-uns de ces symboles s'emploient d'ailleurs comme métaphore les uns pour les autres, par exemple: colonisateur-mâle. Bien qu'un des caractéristiques prédominants a été la critique de la conquête européenne de la Caraïbe, semble initier une interrogation métaphysique qui affine son œuvre précédent. Dans *Caliban's memory* [*La mémoire de Caliban*] 1–4 (2001), la série d'œuvres qui emploient des matériels hétérogènes, Whittle juxtapose la physiologie humaine avec l'environnement naturel et examine deux notions de la vie (ou de la nature) et leur interdépendance, en même temps qu'il explore chaque concept en soi sous forme d'une variété de présentations: le corps apparaît comme un dessin anatomique détaillé, une radiographie, une squelette, des parties du corps (organes sensoriels, vitales ou bien reproductives). Ces parties du corps sont invariablement surimposées sur un paysage, qui, à son tour, apparaît sous beaucoup de formes différentes: des prés verts de l'Angleterre, des champs ou des plages vues de près, des bords de mer, des tâches de bleu océanique caribéen ou, inversement, des cartes, où la vue horizontale, panoramique a été remplacée par la vue schématique et non-discriminatoire d'en haut.

Bien que la présence humaine dans l'œuvre de Whittle semble s'imposer sur un milieu qui l'a précédé (souvent sous forme de la colonisation, que Whittle associe avec la subjugation sexuelle), les organes humains apparaissent comme des débris accidentels parmi des cailloux sur la plage et semblent refléter une perception plus fataliste de l'être humain qu'avant. Au lieu de reprocher le désir humain du pouvoir, Whittle va au fond de ce que c'est d'être humain: le squelette et la carte sont réduits en diagrammes analytiques—nous ne savons pas où se trouve l'essence de l'un ou de l'autre et nous ne pouvons jamais pénétrer les différentes formes de représentation. Toutefois, la qualité de plus en plus sensuelle de l'œuvre de Whittle laisse entendre que notre intuition et nos sens nous permettront à comprendre ce que notre intellect nous cache. Outre ces implications, l'œuvre de Whittle fait aussi référence à

dos nociones: lo que es la "vida" en contraposición a la naturaleza y su interdependencia, además explora cada concepto por separado, mediante una variedad de interpretaciones—el cuerpo se presenta como un dibujo anatómico con mucho detalle, otra vez como una radiografía, o bien un esqueleto, tal vez como miembros corporales (los órganos sensoriales, vitales o reproductivos). Estos miembros corporales están siempre superpuestos en un paisaje que tiene múltiples manifestaciones—a veces como los prados verdeantes de Inglaterra, o bien como vistas de primeros planos de campos o de playas, como una costa, como un pedazo de azul del mar caribeño y por fin, mediante un estilo enteramente contrario, como mapas donde se reemplaza el panorama de perspectiva horizontal por una vista esquemática y objetiva desde arriba.

Aunque las alusiones de Whittle a la presencia humana insinúan frecuentemente que tal presencia es una imposición penosa en el medio ambiente preexistente (muchas veces en la forma de la colonización, la cual asocia Whittle con la subyugación sexual), los órganos humanos aparecen en estos cuadros como unos restos echados de manera arbitraria entre las piedritas en la ribera, una presentación que da a entender una percepción más fatalista de la humanidad que tenía antes. En vez de condenar el deseo humano para hacerse más poderoso, Whittle emprende una investigación profunda de la condición humana: el esqueleto y el mapa reducen la humanidad y la naturaleza a unos diagramas analíticos—no sabemos donde se halla la esencia de ni uno ni otro y no podemos penetrar la faz del cuadro. Sin embargo, la sugerencia que la solución yace en el uso de nuestra intuición y nuestros sentidos que nos permitirán comprender lo que no se capta por medio del intelecto. Esta noción intuitiva parece ser la fuerza alentadora al base de esa calidad cada vez más sensual de la obra de Whittle. Aparte de estas implicaciones, las composiciones de Whittle hacen alusión a las experiencias personales del artista, es decir las experiencias de un inglés blanco instalado en el Caribe quien trata de reconciliar las dos nociones de integrarse y al mismo tiempo conservar la identidad individual.

En la obra del artista guyanés Philip Moore, quien es autodidacta, la migración no se muestra tanto enfrente de la lente de la cámara sino detrás de ella. En vez de ser cuestión de hacer frente al pasado, se trata más bien de su percepción de lo que es la fuerza creativa. Según la visión profundamente espiritual de Moore, el individuo es capaz de minar de su subconsciente la pericia y los conocimientos y canalizarlos para crear una fuente de energía creativa hasta que llegue a ser el co-creador del mundo junto con Dios. Para realizar su potencial, el individuo debe "hallar esta energía dentro de tu ser, que has llevado desde el mundo espiritual, y que forma parte de Dios"⁶.

La Migración, junto con la amalgamación de experiencias colectivas provocada por aquella, se puede ser considerada como un depósito para estos conocimientos subconscientes. El arte, pues, debe ser tanto el producto final como el estímulo inicial para despertar dentro del espectador el proceso de auto-descubrimiento.

the gray 'filter' above her (the device, which sustains our culturally inbred perceptions), while the aircraft is extended with a bright blue line, that remains visible right through the pink 'filter': one filter obscures the line and alters its course, the other one leaves it intact. This dichotomy may suggest alternative, perhaps generational, outlooks on life. For Atkinson, the idea of migration is therefore a mental process as well as a physical one and seems optimistically related to the future rather than to the trauma of the past.

The British-born artist Nick Whittle, who has resided in Barbados since 1979 has dedicated a substantial part of his oeuvre to a critique of the colonial project and to an investigation of the concept of identity, from a personal as well as from a philosophical perspective.

Like that of Ewan Atkinson, Whittle's work is infused with notions of duality, typically as relations between colonizer/colonized, male/female, land/sea, inside/outside, black/white, England/Barbados (some of these symbols are furthermore used as metaphors for each other, for example colonizer-male). Though one of the most predominant traits of Whittle's work has been a critique of the European conquest of the Caribbean, his most recent work seems to pursue the cognitive inquiry, which was a more subtle aspect of the previous oeuvre. In the mixed media-series *Caliban's memory 1-4* (2001) Whittle juxtaposes human physiology with the natural environment and thus examines two notions of "life" (or nature) and their interdependence, yet he also explores each concept in its own right in the form of a variety of presentations— the body appears as a detailed anatomic drawing, as an x-ray, as a skeleton, as body-parts (sensory, vital or reproductive organs). These body-parts are invariably superimposed on a landscape, which also appears in many different forms— as the green meadows of England, as close-up vistas of fields or beaches, as a shoreline, as a patch of Caribbean ocean-blue or, conversely, as maps, where the horizontal, panoramic view is replaced by a schematic and indiscriminating view from above.

Although Whittle's references to human presence often suggest a forceful imposition on an existing environment (often as colonization, which Whittle links to sexual subjugation), the human organs in these works appear like accidental debris amongst pebbles on the shore and seem to reflect a more fatalistic perception of mankind than previously. Instead of reproaching man's desire for power, Whittle burrows into the meaning of being human: the skeleton and the map dissolve both man and nature into analytical diagrams— we do not know where the essence of either is to be found and can never reach behind various forms of representation. However, the idea, that our intuition and senses may gain us insights, which cannot be obtained via the intellect, seems to lie beneath the increasingly sensuous quality of Whittle's work. Apart from these implications, Whittle's work also refers to the artist's experiences at a more personal level, as a white Englishman settling in the Caribbean and trying to reconcile two notions of belonging and identity.



Philip Moore: *The Bridge of the Diaspora*; 49" x 55"

ses expériences personnelles comme un anglais blanc qui s'installe à la Caraïbe et qui tente de réconcilier deux notions de l'appartenance et de l'identité.

Dans l'œuvre de l'artiste autodidacte Philip Moore, qui est né au Guyana, la migration apparaît derrière l'objectif photographique plutôt que devant. Dans son œuvre, il est plutôt question d'affronter le passé, tel qu'il est associé à sa compréhension de l'impulsion créative. Dans la vision profondément spirituelle de Moore, l'individu est capable de retrouver des connaissances et des aptitudes de son subconscient et de les canaliser en un courant d'énergie

En la obras de Moore, que se realizan en forma de pinturas y tallas de madera, se destaca una profusión de colores, la forma, la moción, así como una proliferación del simbolismo. *The Bridge of the Diaspora* [El puente de la Diáspora] (1996) visualiza perfectamente la percepción de Moore de lo que es la migración: la imagen se arraiga en una figura central – la madre África– ostentando dos cabezas (una se halla en el estómago– tal vez un símbolo del subconsciente). Esta figura reúne en la mano un gran número de 'cadenas', éstas forman una composición elaborada y rítmica que conecta cuatro filas de barcos llenos de carga humana.

In the works of the self-taught Guyanese artist Philip Moore, migration does not so much appear to be in front of the camera-lens as it is behind it. Rather than a matter of confronting the past, as it is associated with his understanding of the creative impulse. In Moore's deeply spiritual vision, the individual is capable of retrieving knowledge and skills from his subconscious and of channeling it into a stream of creative energy, so that he may become a co-creator of the world with God. In order to fully realize himself, man has to "find that something within you, which you have brought with you from the spirit world, and which is part of God".

Migration, with the amalgamation of collective experience it implies, may thus be considered a repository for this subconscious knowledge. The artwork is thought of both as a stimulant, which will help activate a process of self-discovery in the spectator and as a creative result of such self-realization. Along with the sheer exhilaration of form, color and movement, there is a profusion of symbolic meaning in Moore's works, which are realized as paintings and woodcarvings. *The Bridge of the Diaspora* (1996) perfectly visualizes Moore's perception of migration: The image is anchored in a central figure—mother Africa—with two heads (one of which is in its belly—the subconscious mind, perhaps). This figure holds together a multitude of 'chains', which in an ornate and rhythmic composition connect four rows of ships full of human cargo. Each row—from left to right and from top to bottom—is connected with other rows and with the central body, through a number of 'bridges'—it is, in other words, a universe where everything is connected and rendered meaningful in relation to each other. Moore's perception of migration thus redeems the disruption and fragmentation with a utopian vision of unity and accumulated spiritual powers.

Bat and Ball Fantasy (1992) is a painted version of Moore's earlier woodcarving of the same name, and in a sense translates a vision similar to that of *The Bridge of the Diaspora* into practice: unity and togetherness applied. This dancing figure with many arms looks like an Indian deity, but is actually the omnipotent epitome of the West-Indian cricketer—batsman, bowler and captain in one incarnation, neither black, Indian or European, but all in one. In Moore's interpretation, cricket in the West-Indies has to do with the ability to summon an inner strength in order to symbolically defeat an oppressive power. And if the cricketers in the field have achieved a sense of new beginnings where all previous, negative forces are transformed into strength, determination and moments of glory—this is precisely what Philip Moore has done in his work.

No gap could be wider than that which exists between Boodhoo's east-Indians and Akyem's bicycle-refugee, yet these people could well have been born in the same village in the Caribbean—it is above all the diversity of experience, which is the common denominator for the region as well as for its artists.

Migration is, as we have seen, in varying degrees an element in all the present works, whether as the Middle-Passage or today's

créative de sorte qu'il devienne co-créateur avec Dieu du monde. Pour qu'il réalise pleinement son potentiel, l'homme doit «trouver cette chose à l'intérieur de vous, que vous avez apporté du monde des esprits, et qui fait partie de Dieu».

La migration, avec la réunion d'expériences collectives qu'elle impose, peut donc être considérée comme un répertoire pour ses connaissances subconscients. L'œuvre d'art est considérée et comme un stimulant, qui aidera à activer un procédé de la découverte de soi chez le spectateur, et comme un résultat créatif de la réalisation de son potentiel. Avec la gaieté de cœur dans la forme, la couleur et le mouvement, il y a une profusion de significations symboliques dans l'œuvre de Moore, qui sont réalisés comme des peintures ou des sculptures sur bois. *The Bridge of the Diaspora* [*Le pont de la Diaspora*] (1996) est la représentation parfaite de la migration, telle que Moore le perçoit. L'image est ancrée en un personnage central—la mère Afrique—avec deux têtes (dont une se trouve dans son ventre—peut-être, c'est l'esprit subconscient). Ce personnage tient à la main une multitude de «chaînes», qui dans une composition ornée et rythmique connectent quatre rangs de navires tous transportant une cargaison humaine. Un nombre de «ponts» connectent chaque rang—de gauche à droite et de haut en bas—à d'autres rangs et au corps central. C'est en d'autres termes, un univers où tout est connecté et où toute chose a un sens relatif à une autre. La migration, telle que Moore le perçoit, remplace la perturbation et la fragmentation avec une vision utopique de l'unité et des pouvoirs spirituels accumulés.

Bat and Ball Fantasy [*Fantaisie de bat et balle*] (1992) est une peinture qui correspond à une sculpture sur bois du même titre et, d'une certaine façon, elle a une vision pareille à celle de *The Bridge of the Diaspora* mais elle va plus loin et transforme cette vision en réalité: une application de l'unité et de la solidarité. Cette danseuse de ballet avec de multiples bras fait penser à une déité indienne, mais en réalité c'est la personification toute puissante du cricketeur caribéen—le batteur, le bôleur et le capitaine, tous manifestés dans une seule incarnation qui et ni noir, ni indien, ni européen mais tous en un seul. Dans l'interprétation de Moore, le cricket tel qu'il est pratiqué par les caribéens exige que les joueurs unissent leurs forces innées pour avoir une victoire symbolique contre un adversaire oppressif. Et si les cricketeurs dans leur lutte ont atteint quelque chose de réussi, s'ils parviennent à transformer les forces négatives en forces morales, la détermination et enfin la gloire de vaincre—tels sont les buts de Philip Moore dans son œuvre.

Aucun écart ne pourrait être si large que celle entre les Indiens asiatiques de Boodhoo et le réfugié à vélo d'Akyem. Ces personnages auraient pu très bien être né dans le même village caribéen. C'est surtout la diversité d'expériences que la région et ses artistes ont comme dénominateur commun.

La migration est, comme nous l'avons vue, présente dans tous les œuvres en question à des degrés divers. Qu'il soit le Passage du Milieu ou la globalisation d'aujourd'hui un signe quelconque de

Cada fila—de la izquierda a la derecha y desde arriba hacia abajo—se conecta con otras filas y con el cuerpo central por vía de unos 'puentes'—todo esto quiere señalar un universo donde todo está conectado con valor importante uno para el otro. Así la perspectiva de Moore sobre la migración substituye la disrupción y la fragmentación con una visión utópica de la solidaridad y el poder espiritual colectivo.

Bat and Ball Fantasy [*Fantasia de bate y pelota*] (1992) es una pintura que corresponde a una talla en madera del mismo título y, de cierta manera, tiene una visión parecida a ella de *The Bridge of the Diaspora* pero va más allá y la implementa: una aplicación de la unidad y la solidaridad. Esta bailarina figura con brazos múltiples recuerda a una deidad india, pero en realidad es la personificación todopoderosa del criquetero caribeño—el bateador, el lanzador y el capitán, todos manifestados en una sola incarnación que no es negro, ni indio ni europeo sino todos combinados. En la interpretación de Moore, el críquet como es practicado por los caribeños exige que sus practicantes reúnan fuerzas innatas para conseguir una victoria simbólica contra un oponente opresivo. Y si los criqueteros en su lucha han logrado el comienzo de algo exitoso, si consiguen transformar las fuerzas negativas en la fortaleza moral, la determinación y por fin la gloria de vencer—tales son los logros de Philip Moore en su obra.

No se puede imaginar entidades más opuestas que los indios de Boodhoo y el refugiado en bicicleta de Akyem, sin embargo es muy posible que estas dos personas nacieran en la misma aldea del Caribe; después de todo, es esta misma diversidad de experiencias que es común a todas partes de la región y sus artistas.

La migración es, como ya constatamos, un elemento presente a diferentes niveles en todas las obras que reciben nuestra atención. Que sea cuestión del Middle Pasaje o de la globalización actual, es evidente que algún aspecto de este concepto se integra en lo más recóndito de la identidad de todos estos artistas. Es sorprendente que no se interesan mucho en las orígenes 'primarias'—al nivel pragmático, la mayoría de estos artistas parecen concentrarse en el análisis de esos factores que influyen en su existencia actual (Ishi, Akyem). Prestan atención más bien a todo lo que se conserva o que se crea y no tanto a lo que ya fue perdido (Boodhoo), también examinan esta misma calidad híbrida del Caribe (Greaves). Mientras algunos ponen énfasis en la memoria—y otros investigan el colectivo (Moore) o el individuo (Whittle)—hay ciertos que tratan el concepto de la migración como algo con mucho potencial para el porvenir (Atkinson).

Aunque se proclama que la migración ha sido una condición perpetua del Caribe, es necesario señalar la enorme diferencia entre la migración de hoy y la Diáspora original. Primero hay la oposición, por supuesto, entre el traslado forzado y voluntario. En segundo lugar, debe tenerse en cuenta el ritmo de la migración moderna, el cual casi invalida toda tentativa de prever los efectos a largo plazo de la migración actual—la sola predicción posible es la certeza de que, para los jóvenes de las épocas venideras, la

globalization, some reflection of this concept evidently lies at the core of the self-perception of all these artists. There is a surprising lack of interest in 'primary' origins—pragmatically, most artists seem to be focused on those factors conditioning their present existence (Ishi, Akyem). They tend to dwell on what is preserved or created rather than on what is lost (Boodhoo), and on the very hybridity of the Caribbean (Greaves). While memory is given prominence by some—the collective (Moore) or the individual (Whittle), others link the concept of migration to the promise of the future (Atkinson).

Although migration has been proclaimed an eternal condition of the Caribbean, the huge difference between the current migration and that of the original Diaspora should not be slighted. Above all, of course, there is the opposition between forced and voluntary movement. Secondly, there is the pace of migration, which makes it practically impossible to predict the long-term effects of today's migration—except to say, that for tomorrow's youth, the experience of 'rooting' will be a historical legacy, and the notion of cultural heritage necessarily diluted to little more than a culinary experience.

Whereas the imperialistic expansion and the colonial project served to reaffirm existing power structures, today's migration may in fact undermine them. The concentration of poverty within western metropolises imposes the urgency of problems, which were once far and away, on political and financial empires, which can not in the long run afford to look the other way. However, perhaps too much emphasis is put on the development of the 1st world. It should be at least as interesting to see how the so-called 3rd world countries develop—experienced in integration as they are—while the west is coping with the ghost of the past.

NOTES:

- 1 James Arnold: *Modernism and Negritude*, Harvard University Press, 1981.
- 2 Most prominent amongst these is V.S. Naipaul, but James Boodhoo himself has also written a novel about the east-Indians in Trinidad *Between two Seasons*, Longman, 1994.
- 3 Nancy Foner: *From Ellis Island to JFK: New York's Two Great Waves of Immigration*, Yale University Press, 2000.
- 4 Dr. Rupert Roopnaraine: *It Takes a Village...*, BWIA Caribbean Beat, November/December 1996.

Therese Hadchity

ce concept affecte profondément la façon dont chacun des artistes se voient. Il est surprenant de noter que l'on s'intéresse peu aux origines «primaires»—de façon pragmatique la plupart d'artistes semblent concentrer sur les facteurs qui conditionne leur existence actuelle (Ishi, Akyem). Ils ont tendance à insister sur ce qui est préservé plutôt que sur ce qui est perdu (Boodhoo) et à insister sur l'hybridité même de la Caraïbe. Tandis que certains accordent une importance à la mémoire qu'elle soit collective dans le cas de Moore ou individuel dans le cas de Whittle, d'autres artistes lient le concept de la migration à la promesse du futur (Atkinson).

Bien que la migration a été proclamée comme une condition perpétuelle dans la Caraïbe, la grande différence entre la migration actuelle et celle de la Diaspora ne devrait pas priser à la légère. Surtout, bien sûr, il y a une opposition entre les mouvements forcés et volontaires. Deuxièmement, le rythme de l'immigration rend quasiment impossible la prévision à long terme les effets de la migration de nos jours—sauf pour dire, que pour les jeunes de demain, l'expérience d'«enracinement» sera un legs historiques, et la notion d'une patrimoine culturelle sera forcément réduite plus ou moins à une expérience culturelle.

La concentration de la pauvreté dans les métropoles occidentales obligent les empires politiques et financières à reconnaître qu'ils n'ont pas intérêt à fermer les yeux sur ces problèmes qu'ils croyaient lointains et qui exigent une solution urgente. Toutefois, on insiste peut-être trop sur le développement du 1^{er} monde. Il serait au moins intéressant de voir comment se développent les pays soi-disant du 3^{ème} monde—qui ont déjà une expérience dans l'intégration—pendant que l'Ouest tente de se débrouiller avec le fantôme du passé.

NOTES:

- 1 James Arnold: *Le Modernisme et La Négritude*, Harvard University Press, 1981.
- 2 Le plus réputé parmi ceux-ci est V. S. Naipaul, mais James Boodhoo a lui-même écrit un roman traitant les Indiens asiatiques à Trinidad avec comme titre *Between Two Seasons* [Entre deux saisons].
- 3 Nancy Foner: *De Ellis Island à JFK : Les Deux Grands Courants D'Immigration*, Yale University Press, 2000.
- 4 Dr. Rupert Roopnaraine: *Ça prend un village...*, BWIA Caribbean Beat, novembre/décembre 1996.

Therese Hadchity

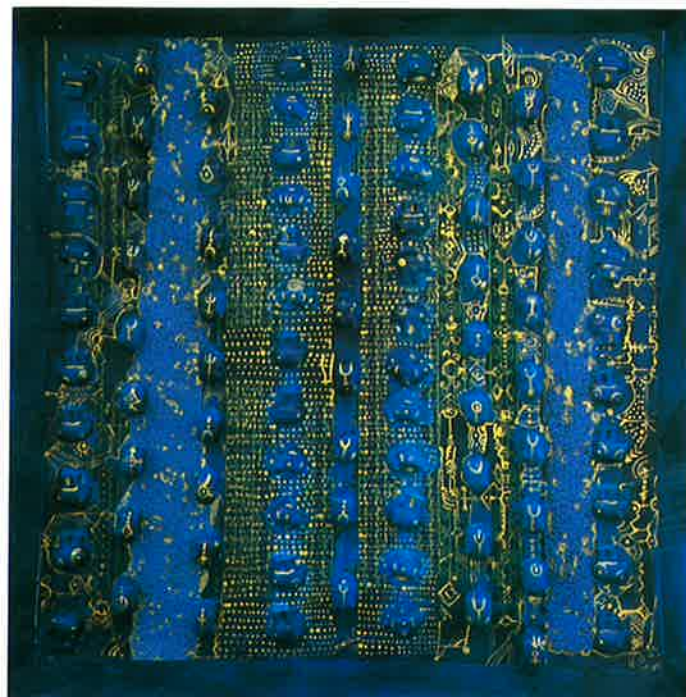
experiencia de 'conectarse con las raíces' no será mucho más que un artefacto histórico, y la noción de una herencia y patrimonio cultural será reducida más o menos a una experiencia culinaria.

Mientras que la expansión imperialista y la colonización servían para reforzar el statu quo, la migración de hoy en día puede ejercer un efecto inverso. La concentración de pobreza dentro de las metrópolis occidentales crean problemas urgentes, que solían estar muy remotos, para conglomerados políticos y financieros que no pueden hacerles caso omiso. Sin embargo, quizás se preocupa demasiado de la condición del primer mundo; será, por lo menos, de igual interés observar el progreso de los países del llamado tercer mundo—con su experiencia considerable en asuntos de integración—mientras el Occidente enfrenta los demonios del pasado colonial.

NOTAS:

- 1 El *Middle Passage* (que se traduce en este artículo como *La Travesía Atlántica*) es la segunda parte de este viaje triangular de la Trata de Esclavos; en la cultura caribeña de habla inglesa, la travesía atlántica de los barcos negreros rumbo al Caribe con su cargamento de esclavos es un símbolo potente del sufrimiento y el aislamiento de la raza negra en el nuevo mundo.
- 2 Un tipo de chaqueta hecho de algodón, durable pero fresco, muy usados por los europeos en climas tropicales durante la época colonial.
- 3 James Arnold: *El Modernismo y la Negritud* [Modernism and Negritude], Edición Harvard University Press, 1981.
- 4 El más famoso entre ellos es V.S. Naipaul, pero el mismo James Boodhoo también ha escrito una novela acerca de la condición de los indios asiáticos en la isla de Trinidad con título de *Between two Seasons* [Entre Dos Estaciones], Edición Longman, 1994.
- 5 Nancy Foner: *Desde Ellis Island Hasta El Aeropuerto de JFK: Las dos grandes oleadas de Inmigración Hacia Nueva York* [From Ellis Island to JFK: New York's Two Great Waves of Immigration], Edición Yale University Press, 2000.
- 6 Dr. Rupert Roopnaraine: *Carece todo un Pueblo...* [It Takes a Village...], BWIA Caribbean Beat, noviembre/diciembre de 1996.

Therese Hadchity



Victor Anicer: *Restitution*; 120 x 120 cm

Moving Signs (Signes en drive¹)

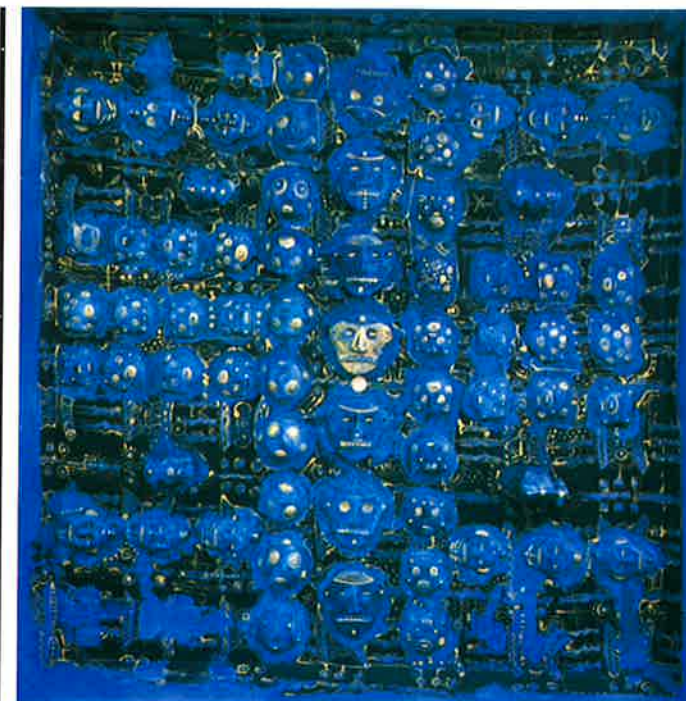
If we subscribe to the philosophy of writer Pura Emerito, then "The Caribbean historical dynamic has made migration a survival mechanism". Indeed, it would appear that emigration and immigration have left an indelible imprint on the history of the Lesser Antilles. Whether they originated from Central or South America, Europe, Africa or Asia, exodus and deportation were the means of populating this region which has, in turn, been the source of several migration waves to neighbouring islands, to Panama and to the capital cities of the colonisers themselves. Thus, in the period from the third millennium BC to the arrival of Europeans in the 17th century, successive waves of Venezuelan and Guyanese Amerindians— that is Arawaks and then Caribs— populated the Greater and Lesser Antilles. After Columbus' discovery of the Caribbean archipelago and the subsequent European settlement, the Caribs felt obliged to withdraw from what was turning out to be an unhappy cohabitation. The ensuing triangular trade saw the importation of black African slaves, namely the Wolofs, Toucouleurs, Peuls, Bambaras and Ibos from the Gold Coast and the Congos. After 1848, the year when slavery was abolished in the French ter-

Signes en drive¹

Si l'on en croit l'écrivain Pura Emerito «La dynamique historique caribéenne a imposé l'errance comme façon de survivre». En effet émigration et immigration semblent inscrites dans l'histoire des Petites Antilles. Parties d'Amérique Centrale ou du Sud, d'Europe, d'Afrique ou d'Asie, l'exode et la déportation sont à l'origine du peuplement de ces régions qui ont également connu plusieurs flux migratoires en direction de la métropole, du Panama ou des îles voisines. Ainsi, entre le troisième millénaire avant Jésus-Christ et l'arrivée des Européens au XVII^e siècle, des amérindiens, Arawaks puis Caraïbes, venus du Venezuela ou de Guyane, ont peuplé les grandes et petites Antilles par vagues successives. A la suite de la découverte des îles de l'arc antillais par Christophe Colomb et de l'installation des Européens, les caraïbes durent fuir la cohabitation. Le commerce triangulaire importa alors d'Afrique des esclaves noirs, des Ouolofs, des Toucouleurs, des Peuls, des Bambaras, des Ibos de la Côte d'or et des Congos. Après 1848, date de l'abolition de l'esclavage en France, la solution de l'immigration fut de nouveau retenue afin de résoudre le problème de la main d'œuvre pour les travaux agricoles. Dans un premier temps quelques centaines de noirs libres furent introduits puis l'immigration asiatique fut encouragée. Une grande partie des chinois emmenés à la Martinique dans les années dix huit cent cinquante furent rapatriés à l'exception de quelques uns qui s'y établirent et firent souche. Enfin dans la seconde moitié du XIX^e siècle, entre 1854 et 1885, la venue des indiens fut organisée en provenance de Madras, du Bihar et de l'Oudh.

Parallèlement les Antilles ont connu des vagues de départs vers la France ou vers des régions voisines de la Caraïbe. Bon nombre de familles quittèrent Saint-Pierre pour se réfugier à Sainte-Lucie avant l'éruption de la Montagne Pelée en 1902. Plusieurs milliers de Martiniquais et de Guadeloupéens partirent en direction du Panama afin de participer aux travaux du Canal. Puis les Antilles françaises approvisionnèrent aussi en main d'œuvre non qualifiée, à partir de 1950, l'expansion économique française pendant les *Trente Glorieuses*. Cette politique d'expatriation fut organisée par le gouvernement français avec l'aide du Bureau des migrations des départements d'Outre-mer (BUMIDOM) dans l'objectif de diminuer la tension sociale causée par le chômage consécutif à l'effondrement de l'économie de plantation. Quatre plans successifs de 1961 à 1981, favorisèrent un flux migratoire de cinq mille personnes par an et par département, ce qui représentait environ 60% du flux total.

Encore aujourd'hui, les plasticiens contemporains de la Caraïbe se posent la question de l'exil comme le fait l'artiste Tony Capellan de République Dominicaine, dans son triptyque *Interrogantes febriles en el dilemma del Caribe*, qui résume les interrogations essentielles de l'art actuel des Antilles.



Victor Anicer: *Restitution*; 120 x 120 cm

Símbolos en Estado Constante de Evolución (Signes en drive¹)

Si se comparte la opinión de la escritora Pura Emerito, entonces hay que afirmar que "La dinámica histórica caribeña hizo de la errancia una forma de sobrevivencia en la región". Por cierto, la emigración y la inmigración parecen estar inscritas en la historia de las Antillas menores. Procedentes de Centroamérica y sudamérica, Europa, Africa o Asia, el éxodo y la deportación era la manera de poblar esta región que, a su vez, ha sido la fuente de varias oleadas migratorias hacia las islas vecinas, hacia Panamá y en dirección a las capitales de los mismos países colonizadores. Así, en el período del tercer milenio a.c hasta la llegada de los europeos en el siglo XVII, había oleadas consecutivas de amerindios venezolanos y guyaneses— es decir los aruacos seguidos por los caribes— poblaron las Antillas Mayores y Menores. Después del descubrimiento de Colón del archipiélago caribeño y la siguiente colonización europea, los caribes se vieron obligados de retirarse de una cohabitación infeliz con los blancos. La trata triangular resultó en la importación de esclavos negros de Africa, a saber los jolofes, Toucouleurs, Peuls, los bambaras, los ibos de la Costa de Oro y los congos. Después de 1848, el año en que se abolió la

ritories, immigration was once again used as the cure-all for the resultant labour shortages in the agricultural sector. Initially the services of hundreds of free blacks were sought and this was followed by a policy of encouraging Asian immigration. A large number of those Chinese labourers brought to Martinique during the 1850s were repatriated except for a few who chose to settle here and raise families. The second half of the 19th century, between 1854 and 1885, witnessed the large-scale organised immigration of Indians coming mainly from Madras, Bihar and Oudh.

Concurrent with the abovementioned immigration, the islands also witnessed emigration to the wider Caribbean area and to France. Quite a few families left Saint-Pierre to take refuge in St. Lucia before the eruption of the Mont Pelée volcano in 1902. Several thousand Martiniquans and Guadeloupians tried their fortunes in Panama building the Canal. Shortly afterwards, the French West Indies provided, from 1950 onwards, the unskilled labour which fuelled the French economy during the 'Glorious Thirties' (*Trente Glorieuses*) era. This mass relocation policy was sponsored by the French central government's BUMIDOM² in an effort to ease the social malaise caused by elevated unemployment levels occasioned by the collapse of the plantation economy. Four successive immigration plans during the 1961 to 1981 period saw the movement of 5000 persons annually from each of the departments, accounting for 60% of France's total immigrant intake during that time.

Even up to the present day, contemporary practitioners of the plastic arts still contemplate this question of exile, as evidenced in the triptych *Feverish Questions About the Caribbean Dilemma* (*Interrogantes febriles en el dilema del Caribe*), by Dominican Republic artiste Tony Capellan where he encapsulates the basic themes of modern Caribbean art with a question:

"The Caribbean artist in his quest for fulfilment, should he stay in his homeland or emigrate?"

Several of these artists, in a bid to establish themselves in the international art circuit, have opted to live in the artistic capitals of the world such as New York, Paris or London. To this end, Thierry Alet and Marc Latamie have taken up residence in New York while Alex Burke, Vicente Pimentel and Kenneth Alfred now call Paris their home. Others have decided to give vent to their creativity in their home territories, resolutely convinced that this supposed conflict between Periphery and Centre is a thing of the past. As Paul Ardenne put it: "Globalisation (the frontier-abolishing effect of online communication coupled with increasing network interconnectivity) has helped to validate the concept of a global epicentre: at any given moment, an area on the periphery could become an epicentre; there is really no periphery anymore, or only so in a transitory sense. This symmetric concept of a global epicentre finds its counterpoint in the idea of integral peripheralism: if everything is circulating, there can no longer be a [permanent] epicentre."³

From all accounts, is there any group of artists more adept at appropriation, quoting, borrowing, and adapting? There is a cer-

"L'artiste caribéen, pour plaire, doit-il survivre sur place ou émigrer?"

Certains d'entre eux, afin de mieux intégrer le circuit international de diffusion de l'art choisissent de vivre dans une des capitales artistiques comme New-York, Paris ou Londres. Ainsi Thierry Alet et Marc Latamie se sont installés à New-York tandis que Alex Burke, Vicente Pimentel, Kenneth Alfred demeurent à Paris. D'autres continuent de créer dans leur région d'origine, convaincus sans doute que l'opposition entre Centre et Périphérie est aujourd'hui dépassée. Comme le dit Paul Ardenne : «la mondialisation (l'information on line, la multiplication des réseaux et ses effets de déterritorialisation) contribue à valider le concept de centre global : à tout instant une périphérie peut devenir un centre ; il n'y a plus de périphérie sauf de manière transitoire. Ce concept de centre global, de manière symétrique, trouve son équivalence dans celui de périphérisme intégral : si tout est en circulation, il n'y a plus de centre»².

Qui plus est, à l'évidence, l'appropriation, la citation, le détournement, l'emprunt, l'interprétation sont vivaces dans la création plastique contemporaine caribéenne. N'est ce pas aussi une forme de «migration» des signes plastiques ?

Ces transmutations des signes peuvent être temporelles lorsque des artistes comme Victor Anicet, Bertin Nivor, Roseman Robinot, Thierry Tian Sio Po réinvestissent des formes, des graphismes amérindiens dans leurs œuvres contemporaines. Elle peuvent être aussi spatiales quand Valérie John s'inspire du pagne africain. Pour ce qui concerne Bruno Pédurand la circulation des signes s'accompagne d'un glissement sémantique né de la conjugaison avec d'autres éléments.

A son retour de Paris en 1967, Victor Anicet renoue avec une Martinique où la *Négritude*³ connaît son apogée avec Césaire, Damas, Senghor. C'est aussi l'essor du mouvement des *Black Panthers* aux Etats-Unis. Cependant si le grand public concentre toute son attention sur l'héritage africain, il néglige ou oublie les premiers habitants de l'île, les amérindiens. Pour Victor Anicet, s'intéresser à l'art amérindien et en restituer des éléments dans sa peinture et sa céramique est donc un cheminement volontaire, qu'il faut resituer dans le contexte de la recherche d'une esthétique caribéenne par le groupe *Fwomajé*⁴. La rencontre avec une personnalité d'exception, le Père Pinchon, qui l'a initié aux fouilles archéologiques sur le site de Vivé au Lorrain, alors qu'il était encore enfant, a été également déterminante. Deux séries distinctes naîtront de ce patient travail de découverte, d'appropriation et de restitution : *Invocations amérindiennes*, suite de tableaux sur bois ou sur toile réalisés entre 1975 et 1989, puis *Restitution*, à partir de 1989, où dialoguent outre les graphismes arawaks ou caraïbes, des adorns⁵ amérindiens, des tissus africains, des produits échangés lors du troc comme les fèves de cacao, le roucou, le café, les épices, la verroterie, réunis dans le tray traditionnel, détourné ici de son usage premier. A l'origine, objet du culte indou, le tray⁶ a été utilisé pour transporter la canne ou les pierres, ranger le linge

esclavitud en los territorios franceses, se recurrió a la inmigración para solucionar el problema de la escasez de mano de obra en el sector agrícola. Al principio, se introdujo unos centenares de negros libres, pues se fomentó la inmigración asiática. Una gran cantidad de los peones chinos importados en Martinica durante los años 1850 fueron repatriados con excepción de unos pocos que optaron por quedarse y criar hijos. La Segunda mitad del siglo XIX, entre 1854 y 1885, vio la inmigración organizada de indios procedentes en su mayoría de Madras, de Bihar y de Oudh.

Simultáneamente con estas inmigraciones ya mencionadas, las islas conocieron unas emigraciones importantes hacia las regiones vecinas del Caribe y Francia. Gran número de familias salieron de Saint-Pierre para refugiarse en la isla de Santa Lucía antes de la erupción del volcán Mont Pelée en 1902. Unos miles de martiniquenses y de guadalupanos viajaron a Panamá para participar en la construcción del Canal. Seguidamente, las Antillas francesas proporcionaron, a partir de 1950, la mano de obra no calificada que fortalecía la economía francesa durante la época de los Treinta Gloriosos (*Trente Glorieuses*). Esta política de expatriación fue organizada por el gobierno francés con la ayuda del Departamento de Migraciones de los Territorios Franceses de Ultramar (BUMIDOM) con el objeto de aliviar la depresión social provocada por el desempleo que surgió de la quiebra de la economía de plantación. Cuatro planes consecutivos durante el período de 1961 a 1981 facilitaron la migración anual de 5000 personas de cada territorio, alcanzando el 60 por ciento del flujo total de inmigrantes rumbo a Francia.

Aún hoy en día, los caribeños que practican las artes plásticas contemporáneas piensan todavía en esta cuestión del exilio, como se manifiesta en el tríptico *Interrogantes febriles en el dilema del Caribe* del artista dominicano Tony Capellan, donde él resume los temas esenciales del arte actual antillano con la pregunta:-

«Si quiere alcanzar su potencial y complacer a sus copartidarios ¿Es qué el artista caribeño debe quedarse en su patria o bien emigrar?»

Hay ciertos entre ellos, con el propósito de mejor integrarse en el circuito internacional de la difusión de arte, optan por vivir en las capitales artísticas como Nueva York, París o Londres. Por eso, Thierry Alet y Marc Latamie se han instalado en Nueva York mientras que Alex Burke, Vicente Pimentel and Kenneth Alfred residen en París. Hay otros que siguen obrando en su región natal, sin duda convencidos que este presunto conflicto entre el Centro y la Periferia es algo del pasado. Como lo expresa Paul Ardenne: «La globalización (la información en línea, la multiplicación y expansión de redes electrónicas y su efecto de hacer anticuada la noción de fronteras) contribuye a la validación del concepto de un centro global: en cualquier momento una parte en la periferia puede hacerse el centro; no existe más una. Este concepto simétrico de un centro global implica la existencia de una periferia integral: si todo está circulando, no admite que exista un centro fijo»².

Según las pruebas ¿Quién tiene más talento en cuanto a la

tain vivacity of interpretation in Caribbean contemporary plastic arts. Is this not a form of plastic arts/symbols 'migration' in terms of style? This transmigration of prints and symbols take place through time as shown by the manner in which artists such as Victor Anicet, Bertin Nivor, Roseman Robinot and Thierry Tian Sio Po are—in their contemporary works—constantly reinventing forms and styles, Amerindian graphic prints and images. The transmigration can also be seen as acting across space considering how Valérie John draws her inspiration from the African loincloth. As far as Bruno Pédurand is concerned this movement of graphical symbols is accompanied by a certain semantic shift born of a conjugation / interaction with other elements.

Upon his return from Paris in 1967, Victor Anicet rediscovered a Martinique where *Négritude*⁴ was at its zenith nurtured by Césaire, Damas, and Senghor. This was also the time when the *Black Panther* movement was in full bloom in the United States. Unfortunately, the public perception about this movement centred around its Africanity, ignoring or forgetting the legacy of the island's first inhabitants, the Amerindians. As far as Victor Anicet was concerned, his self-imposed vocation was all about Amerindian art and reviving this art's characteristic signature in his painting and ceramic creations; the artist's owes much of his inspiration to *Fwomajé*'s research into the Caribbean aesthetic⁵ and a childhood encounter with a memorable character by the name of Father Pinchon who introduced him to the wonders of archaeological digs at the Vivé site in Lorrain. Two distinct series emerged from this patient voyage of discovery, one of appropriation and the other restoration: *Amerindian Invocations* [*Invocations amérindiennes*], a collection of wood cuts and canvases produced between 1975 and 1989; these were followed by *Restitution*, starting from 1989, where there is a strong dialogue between Arawak and Carib graphical symbols, Amerindian adornos⁶, African cloths, items of barter such as cocoa beans, annatto, coffee, spices, glassware objects, all together in the traditional huckster's tray which has been diverted from its primary role. Originally a Hindu religious object, the tray⁷ was used to transport sugar cane and stones, lay out freshly pressed linen, shade sleepy babies from the sun, play serbi⁸, and finally assuming the role of a more conventional piece of furniture, an elegant tray adorning the living rooms of creole families, the equal of any Chippendale dumbwaiter.

For Victor Anicet, it was not about copying, rather it was a matter of taking these graphic symbols and redesigning them, reproducing them with the help of different tools, amplifying them, purifying them, substituting their original purpose so as to better restore them. This is not surprising in view of his early training in pottery and ceramics, which would have groomed him for painstaking observation, particularly of Amerindian pottery with its curves, rings and volutes. One observes, in his *Amerindian Invocation* canvases, his techniques for reinterpreting the Amerindian geometrical décor style, the etched or cut-out patterns and diamond-shaped latticework. These notchings—characteristic of the



Victor Anicet: *Invocation amérindienne*; 210 x 80 cm

repassé, isoler du sol un bébé endormi, jouer au serbi⁷, avant de devenir une pièce de mobilier traditionnel, élégant plateau des salons créoles, équivalent du serviteur muet de Chippendale.

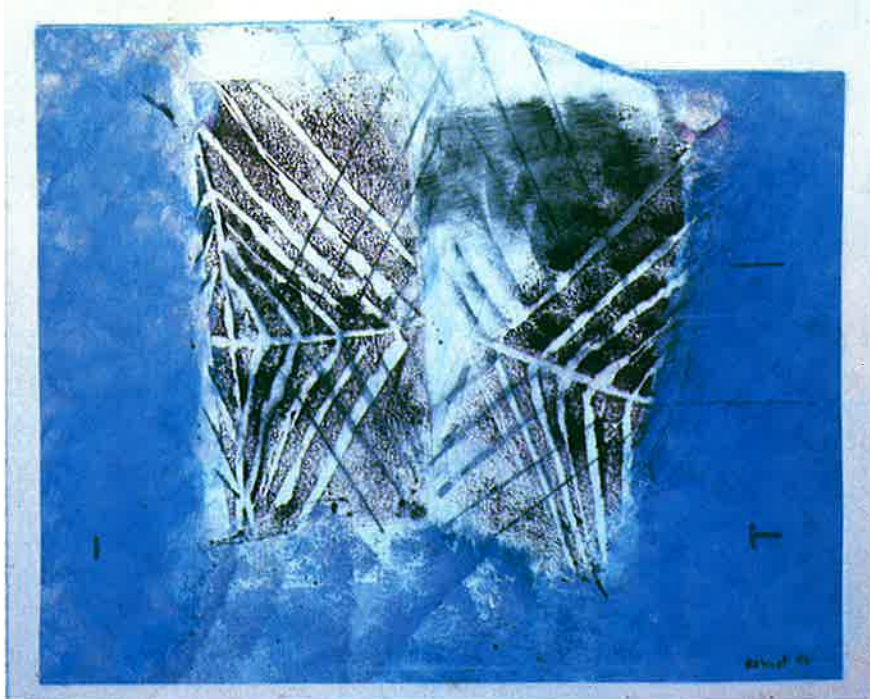
Pour Victor Anicet, il ne s'agit pas de copier mais de s'approprier les signes en les redessinant, les reproduisant à l'aide d'outils différents, en les agrandissant, en les épurant, en les détournant pour mieux les restituer. Rien d'étonnant à ce que sa formation initiale à la poterie et à la céramique le prédispose à la patiente observation des poteries amérindiennes dont les ornements—courbes, anneaux et volutes—, les décors géométriques, aux traits gravés ou incisés en treillis losangés sont réinterprétés dans les toiles d'*Invocations Amérindiennes*. Ces entailles caractéristiques de la période saladoïde insulaire⁸ réalisées sur la pâte séchée avant cuisson, au moyen d'un éclat coupant, sont retranscrites à la peinture acrylique sur les toiles. Victor Anicet expérimente de petites touches serrées dans l'esprit impressionniste, de larges touches plus libres, plus gestuelles dans des tonalités diverses, à dominan-

apropriación, la cita, el desvío, el préstamo, la interpretación, las cuales son muy vivaces en la creación plástica contemporánea del Caribe. Todo esto ¿No es también una forma de «migración» de símbolos plásticos?

Estas transmigraciones de símbolos pueden ser manifestadas a través del tiempo cuando los artistas como Victor Anicet, Bertin Nivor, Roseman Robinot, Thierry Tian Sio Po recrean ciertas formas y grafismos amerindios en sus obras contemporáneas. Estos símbolos pueden ser espaciales también como en el caso de Valérie John quien se inspira en el taparrabos africano. En cuanto a Bruno Pédurand, la circulación de símbolos va acompañada de un deslizamiento semántico que surge de la combinación con otros elementos.

Al regresar de París en 1967, Victor Anicet redescubrió una Martinica donde la *Négritude*³ experimentaba su apogeo alentado por partidarios como Césaire, Damas y Senghor. Era también la época dorada del movimiento *Black Panthers* en los Estados Unidos. Es un poco triste que el público se concentra mayormente en la herencia africana mientras ignora o olvida los primeros habitantes de la isla, los amerindios. Así para Victor Anicet, el interés en el arte amerindio y la restitución de ciertos elementos de éste en su pintura y su cerámica es un compromiso voluntario que debe algo a los esfuerzos del grupo *Fwomajé*⁴ y su fomento de una estética caribeña. Otro factor que le inspiraba desde su niñez fue el encuentro con un personaje excepcional, Padre Pinchon (Père Pinchon), quien lo inició a la excavación arqueológica en el emplazamiento de Vivé en la región de Lorrain. Dos series distintas, de apropiación y de restitución, nacerían de este trabajo paciente de descubrimiento: *Invocations amérindiennes* [*Invocations Amérindiennes*], una colección de grabados en madera y cuadros hechos entre 1975 y 1989; ésta fue seguida por *Restauración*, a partir de 1989, donde se nota la interacción entre los grafismos aruacos o caribes, y la presencia de los adornos⁵ amerindios, las telas africanas, los productos para trocar como los granos de cacao, le roucou, el café, las especias, la cristalería, juntados en el tray (la bandeja) tradicional, desviado en esta ocasión de su uso primario. De origen religioso de la secta hindú, el tray⁶ servía para transportar las cañas o las piedras, arreglar la ropa planchada, proteger del sol a un bebé adormecido, jugar al serbi⁷, y finalmente para convertirse en un mueble tradicional, en bandeja elegante de los salones criollos, igual que cualquier mesita rodante de Chippendale.

Para Victor Anicet, no era cuestión de copiar sino de apropiarse de los símbolos con la intención de redibujarlos, de reproducirlos mediante herramientas diferentes, de ampliarlos, de purificarlos, de desviarlos para mejor restaurarlos. Éste no es nada inesperado, visto que su formación inicial en los artes de cerámica lo predispone para la observación paciente de los artefactos cerámicos amerindios, más preciso los ornamentos con sus curvas, anillos y volutas, las decoraciones geométricas, los diseños grabados o cortados en modelos de forma diamantada que se reinterpretan



Roseman Robinot: *La Dechirure*; 120 x 120 cm

saladoid insular period⁹ – are made by a cutting stone and done on a paste which is dried prior to firing and then re-transcribed onto the canvas in acrylic paints. Victor Anicet experiments with impressionist-style short dabbing brush strokes, sometimes he uses more expressive strokes which are longer, freer and more diverse in colour tone with ocre and green dominating accompanied by red and green and sometimes yellow and parma. Progressively, the Arawak pottery becomes merely the source of inspiration. In the *Restitution* series, earth is used as part of the medium, first as part of the structure¹⁰, then actually inside the tray itself. What Victor Anicet does is incorporate adornos– decorative mouldings, nine in all, in the saladoid and trumassoid style¹¹; the artist includes with these, in order to balance the composition, three mouldings of his own original design, (although there is the remote possibility that some of these adornos are in fact authentic with their original colours). Similarly, in the trays, these symbols are superimposed on one another, the Amerindian graphics “cannibalise each other”, to quote the artist himself; the African weaves create new lines and mix with local culture to form new contours.

tes ocre et vert, rouge et vert ou encore parme et jaune. Progressivement la poterie arawak cesse de n’être simplement qu’un sujet d’inspiration. Dans la série *Restitution* la matière– terre entre dans la composition de l’œuvre, comme cadre dans un premier temps⁹ puis à l’intérieur même du tray. Victor Anicet y intègre en effet des adornos. Ce sont des moulages de décors des périodes saladoides et troumassoides¹⁰, au nombre de neuf; l’artiste y associe, pour équilibrer la composition, trois adornos qu’il a conçus. Il peut s’agir très exceptionnellement d’un adorno authentique qui conserve alors sa teinte d’origine. Ainsi dans les trays, les signes se superposent, les graphismes amérindiens venant «cannibaliser», pour reprendre l’expression de l’artiste, les tissages africains créant de nouvelles lignes et contours métisses.

Si le souffle créateur de Victor Anicet se nourrit de la céramique précolombienne, ce sont les pétroglyphes antillais qui inspirent les créations plastiques de Bertin Nivor et de Roseman Robinot. Les pétroglyphes sont des roches gravées de dessins en creux, obtenus par piquetage de la surface de la pierre avec un percuteur. L’art rupestre est répandu dans la Caraïbe insulaire comme dans la Caraïbe continentale. Plus d’une cinquantaine de sites ont été répertoriés par les archéologues Cornelis Dulebaar et Alain Gilbert dans une quinzaine d’îles, Martinique, Sainte-Lucie, Dominique, Barbade, Saint Vincent, Grenade, Canouan, Saint Kitts, Trinidad, Iles Vierges, Guadeloupe, Saint-Martin, Anguilla, Bahamas. Il en existe aussi dans

les Grandes Antilles : ceux de Porto Rico et de la République Dominicaine sont célèbres. De même ceux de Guyane et du Venezuela. Il est difficile de les dater avec précision dans les Petites Antilles. Les fresques rupestres sont généralement attribuées aux Saladoides c’est à dire que leur réalisation est approximativement fixée à 600 ans après Jésus-Christ. Un classement selon une typologie qui repose sur le style de représentation distingue des motifs géométriques abstraits ou des motifs anthropo-zoomorphes. Il existe des gravures très schématiques, se limitant aux traits essentiels du visage, yeux et bouche et des motifs simples qui consistent en une superposition verticale des visages. Un troisième groupe représente des corps schématiques allongés, sans membres, aux têtes simples qui évoquent des corps emmaillottés. On trouve encore des têtes complexes associées à des corps géométriques. Enfin certaines têtes sont plus élaborées, très figuratives avec des oreilles, des dessins sur le visage et une coiffe comme celle gravée sur la roche dite du «sorcier» en Guadeloupe.

Un semis de graphismes amérindiens, comme doucement “ramenés au jour”¹¹ émergent d’abysses colorées, évocatrices des stra-

en los cuadros de *Invocaciones amerindias*. Estos grabados y cortes característicos del período saladoid insular⁸ se elaboran, mediante un pedazo de piedra para cortar, en una goma de arcilla secada antes de ser cocida al horno. Después, se los transcriben de nuevo en la tela con pinturas de acrílico. Victor Anicet experimenta con el uso de pinceladas cortas y cerradas al estilo impresionista, y también se sirve de pinceladas más largas y sueltas, más expresivas en cuanto a las matices diversas, sobre todo las combinaciones predominantes de parma y verde, rojo y verde u otra vez este ocre y amarillo. Progresivamente la cerámica aruaca se convierte en mera fuente de inspiración. En la serie *Restauración* se nota el uso de la tierra como material integral de la obra, inicialmente en el marco⁹ y entonces en la parte interior del mismo tray. En efecto, Victor Anicet inserta unos adornos, es decir moldes decorativos de los períodos saladoides y troumassoides¹⁰, en la obra figuran nueve en todos; el artista inserta, para dar equilibrio a la composición, tres adornos de su concepción. Hay una posibilidad remota que son adornos auténticos que conservan sus colores originales. En los trays, pues, los símbolos se se sobrepone uno en el otro, los grafismos amerindios van «canibalizándose [integrándose uno en otro]», como lo expresa el artista, donde las telas africanas crean nuevas líneas y contornos que muestran su herencia mestiza.

Si la fuerza creativa de Victor Anicet se alimenta de la cerámica precolombiana, son los petroglifos antillanos que inspiran las creaciones plásticas de Bertin Nivor y de Roseman Robinot. Esos petroglifos son rocas con dibujos grabados en la superficie, obtenidos por el punzar de la faz de la piedra con un percutor. El arte rupestre es un fenómeno común en el Caribe insular así como en el Caribe continental. Más de una cincuentena de sitios han sido registrados por los arqueólogos Cornelis Dulebaar y Alain Gilbert en una quincena de islas, a saber la Martinica, Santa-Lucía, Dominica, Barbados, San Vicente, Grenada, la isla Canouan¹¹, Saint Kitts, Trinidad, las islas Vírgenes, Guadalupe, Saint-Martin, Anguilla, las islas Bahamas. Hay sitios también en las Antillas Mayores: los más célebres siendo éstos de Puerto Rico, de la República Dominicana, de Venezuela y de Guayana; en las Antillas Menores, es bastante difícil determinar con precisión su antigüedad. Por lo general, se atribuye los frescos rupestres a los Saladoides: es decir que se fija su realización acerca de 600 dC, mediante una clasificación conforme a una tipología que radica en el estilo de representación que diferencia entre los motivos geométricos y abstractos en contraposición a los motivos antropo-zoomórficos. Se observa que estos grabados son muy esquemáticos y representan nada más que los rasgos esenciales del rostro, sólo los ojos y la boca con unos motivos sencillos que consisten de una superposición vertical de rostros. Existe un tercer grupo que representa cuerpos esquemáticos y tendidos, sin miembros, con cabezas sencillas que evocan cadáveres momificados. Se encuentra otra vez esas cabezas complejas asociadas con los cuerpos geométricos. En efecto, ciertas cabezas son más elaboradas, es decir muy figurativas con orejas y dibujos en la figura y un corte de pelo al mismo estilo como la

While Victor Anicet's creative energies draw sustenance from Pre-Columbian pottery, Bertin Nivor and Roseman Robinot are inspired instead by Caribbean petroglyphs. Petroglyphs rocks featuring carved-designs that are the result of chiselling action of an adze or similar instrument on the rock's surface. Rupestral art is quite common in the insular and continental Caribbean. More than 50 sites in about fifteen islands— including Martinique, St. Lucia, Dominica, Barbados, St. Vincent, Grenada, Canouan¹², St. Kitts, Trinidad, the Virgin Islands, Guadeloupe, St. Martin, Anguilla and the Bahamas— have been documented by archaeologists Conelius Dulebaar and Alain Gilbert. There are also some in the Greater Antilles with those of Puerto Rico, Guyana, Venezuela and the Dominican Republic being well known. It is difficult to precisely determine the age of those found in the Lesser Antilles. Rupestral frescos are generally attributed to the Saladoid group, meaning that their creation must date from around 600AD. This typological classification is based on the distinction between abstract geometric and anthropo-zoomorphic rendition of motifs. One finds, for example, very schematic carvings only portraying basic facial features such as eyes and mouth, there are also simple motifs which consist of a vertical superimposition of faces. Additionally, there exists a third group schematically depicting outstretched bodies limbless bodies with simply drawn heads, reminiscent of mummified bodies. Yet again, one encounters other representations featuring more intricately drawn heads on geometric bodies; some of these heads are more elaborate and figurative than others with ears, facial markings and hair stylings like the carving on what is known as the "witchdoctor [sorcier]" rock found in Guadeloupe.

A liberal sprinkling of Amerindian graphics, almost as if they were softly "brought from the darkness to the light of day"¹³ emerge from the coloured depths, a metaphor for layers of memory, hidden creases of the soul slowly revealed by a probing and patient introspection or perhaps we may liken it to the archaeological slicing away of cross-sections of soil sections to reveal a new discovery. They blossom on the smooth tranquil surface, reflecting the light, shining and translucent: such are the lacquered paintings of Bertin Nivor. The effect is achieved by a recently developed technique of superimposing of successive layers one over the other (pumicing each polyurethane laqueur layer that hardens when exposed to heat) and then applying coloured varnishes; this combination produces a very similar result to a traditional Chinese laqueur painting. The illusion of depth is due to the material's transparency as opposed to any use of perspective. One notices— via a subtle cinematic-like hide and seek interplay of images— graphic symbols borrowed from pre-Columbian Rupestral art, symbols carved in the rocks at Wingfield Estate (St. Kitts), one also sees the 'cacique' and 'witchdoctor' from the Trois- Rivières archaeological park in Guadeloupe, the 'Woman Frog' stone next to the Capa ball game ground in Puerto Rico and there is some evocation of the Brazilian Amerindian art of body tattooing. Moreover, certain Amerindian ceramic decorative techniques from the insular Car-

tes de la mémoire, des replis secrets de l'âme progressivement révélés par une patiente introspection ou des stratifications de fouilles archéologiques. Ils affleurent à la surface lisse, réfléchissante, brillante et translucide de panneaux laqués de Bertin Nivor. L'effet obtenu au moyen de cette très moderne technique de superposition puis de ponçage de couches successives de laque polyuréthane therm durcissable et de vernis colorés pourrait laisser croire qu'il s'agit d'un laque traditionnel chinois. L'illusion de la profondeur est donnée ici par la transparence de la matière et non par la perspective. On reconnaît, comme dans un subtil jeu de cache-cache cinétique, des citations de signes empruntés à l'art rupestre précolombien, les symboles de roches gravées à Wingfield Estate (Saint Kitts), dans le parc archéologique de Trois- Rivières (Guadeloupe) comme « le cacique » ou « le sorcier », auprès du terrain du jeu de balle de Capa (Porto Rico) comme « la femme grenouille » ainsi qu'un tatouage corporel des indiens du Brésil. Par ailleurs, certains décors des céramiques amérindiennes de la Caraïbe insulaire sont transfigurés par une interprétation géométrique et une inscription dans un carré qui leur donne des allures de mandalas. Les consonances amérindiennes des titres, *tapulopo- ruku*, *alakulesi- tapulopo*, *oritulu*, *indigo-ruku* évoquent les couleurs des cultures des anciennes civilisations aztèque, inca ou maya, des tribus amazoniennes et des peuplades caraïbes réunifiées en diaspora par la magie de l'art. Si les pétroglyphes sont fidèlement reproduits, il y a appropriation et recréation des ornements des poteries métamorphosées en frises et figures géométriques.

L'art rupestre est très dispersé en Guyane. Depuis 1988, Roseman Robinot s'est intéressée à la Roche de Kaw, au serpent de Pascaud, aux roches de Kourou mais l'empreinte la plus présente dans ses tableaux est celle de la crique pavée de Remire-Monjoly. C'est un motif abstrait en losange, partie centrale du symbole anthropo-zoomorphe de la femme-grenouille. Les diverses modalités du prélèvement des empreintes définissent le degré d'appropriation : monotype direct sur le site marouflé sur toile par la suite, confection en atelier de matrice sur du polystyrène gravé qui autorise une impression plus créative par rapport au tracé précolombien, puis aujourd'hui miniaturisation de l'empreinte initiale sur tampon pour animer des surfaces qui rappellent les empreintes de cachets d'Arman réalisées dans les années cinquante.

Le dessein commun d'Anicet, Nivor et Robinot est de renouer avec les origines.

En revanche c'est à l'Afrique qu'emprunte Valérie John qui s'inspire librement de la composition du pagne tissé du Sénégal Oriental pour ses créations *Rapiècement- Dépaysement*. Si le pagne est à la source de ses créations, tout le travail de l'artiste est dans la distanciation d'où la notion de dépaysement; En premier lieu parce que le matériau utilisé, des papiers récupérés, juxtaposés, superposés, amalgamés par de la colle impose un nouvel équilibre à la composition même si cette dernière interprète la structure géométrique abstraite du pagne avec son élément central, bordé de deux éléments périphériques similaires. Dans les deux cas, la fa-



Roseman Robinot: La rose de la mariee; 160 x 150 cm

cabeza grabada en la roca llamada «el brujo [sorcier]» que está en Guadalupe.

Un espacimientio de grafismos amerindios, como si fueran suavemente "traídos otra vez a la luz del día"¹² salen de los abismos coloreados, evocando los estratos de la memoria, unos repliegues secretos del alma paulatinamente revelados por una introspección paciente o tal vez por sus descubrimientos estrato a estrato en las excavaciones arqueológicas. Esos grafismos florecen a la superficie lisa, reflejando la luz, brillantes y traslúcidos, así son los cuadros laqueados de Bertin Nivor. El efecto obtenido mediante esta técnica muy moderna que consiste de la superposición sucesiva de estratos compuestos de barnices coloreados y de laca lijada por pómez y hecha de un poliuretano que se endurece al estar expuesto al calor, el resultado es algo muy semejante a las lacas tradicionales al estilo chino. La ilusión de la profundidad no se efectúa en este caso por el uso de la perspectiva sino por la transparencia del material mismo. Se notan, como si fuera un juego sutil de prestidigitación cinemática, unas reproducciones de símbolos tomados del arte rupestre precolombino, los iconos grabados en las rocas que se

ibbean are transfigured via a geometric square-motif interpretation and inscription giving a mandala-like appearance. The titles of these works, *tapulopo- ruku*, *alakulesi-tapulopo*, *oritulu*, *indigo-ruku* have an Amerindian resonance about them and evoke the colours of ancient Aztec, Inca and Maya civilisations, of Amazon tribes and the indigenous Caribbean peoples all reunited in diaspora by the magic of art. Even if the artist faithfully reproduces the petroglyphs, one notes an appropriation and recreation of pottery decorations which have undergone a metamorphosis to become friezes and geometric figures.

Rupestal art is very widespread in Guyana. Since 1988, Roseman Robinot has shown much interest in the Kaw Rock, the Pascaud snake and the Kourou rocks but the most obvious presence in her paintings is that of the Remire-Monjoly stony creek. This is an abstract diamond-shaped motif, the centrepiece of the anthropo-zoomorph woman-frog symbol. The various cut-away techniques used for creating the prints define the level of appropriation: a monotype set directly in the area which has afterwards been reinforced on the canvas, a matrix working on carved polystyrene that gives rise to a more creative expression vis-à-vis its pre-Columbian lines, the original card print has subsequently been miniaturised to give a sense of surface movement reminiscent of the Arman card prints produced during the fifties.

The intention shared by Anicet, Nivor and Robinot is to rediscover these [pre-Columbian] roots. Conversely, Valérie John draws much inspiration from Africa in her Eastern Senegal derived loincloth compositions créations *Patchwork- Expatriation* [*Rapiècement- Dépaysement*]. If the loincloth is at the heart of her creations, the artist's entire work centres around defining the concept of remoteness and the sense of alienation that accompanies it; firstly, the types of material used— odd ends of paper placed together, on top of one another and glued together gives the composition an unusual equilibrium even if this composition implements the loincloth's abstract geometric structure as its central element, bordered by two elements of similar construction. In both cases, the object's construction initially followed no formulaic procedure but was instead influenced by the motifs and, when there is repetition of structure, the final outcome shows an alloy-like mix and the symmetry is imperfect. The second borrowed element, re-directed and reworked in Valérie John's work is text in Arabic. Initially, in the *Naïve Confusion (Désordre ingénu)* series — which is an illustration of a collection of poems by Roger Parsemain— some Arabic letters have been integrated into a French poem and skilfully highlighted; it can be read and understood or at least its general meaning can be deduced from context, that is from its shape and its relationship with the rest of the text. Progressively, the impulsive quick-fire brush strokes are used to produce the letters transforms these Arabic letters in such a manner that their shape becomes more important than their meaning so that they become the equivalent, in today's world, of a signature that is assimilated into the work since it was etched in during the making. Since it



Valérie John: *Pas un instant n'est figé. pas un mot n'est précis*; 10 pieces de 230 x 48 cm, longueur totale 680 cm

brication de l'objet, non établie au départ, est guidée par les motifs et s'il y a répétition, l'aléatoire intervient aussi dans le résultat final. La symétrie est imparfaite. Le second élément emprunté, détourné et réinvesti dans le travail plastique de Valérie John est la calligraphie arabe. Initialement, dans la série *Désordre ingénu*, illustration d'un recueil de poèmes de Roger Parsemain, la lettre arabe intégrée dans un poème français était mise en abyme ; elle pouvait être lue et comprise, sinon son sens global pouvait être déduit du contexte, c'est à dire de sa forme et du dialogue établi avec le reste du texte. Progressivement, une écriture automatique rapide l'a transformée en signe dont la forme compte plus que le sens avant qu'elle ne devienne, aujourd'hui, l'équivalent d'une signature, qui fait corps avec l'œuvre parce que gravée pendant le processus de fabrication. Perceptible par transparence, elle tonifie et renforce la structure géométrique de la pièce.

Quel que soit le point de vue que l'on adopte, le concept de déplacement-dépaysement apparaît comme primordial à plus d'un titre, dans l'œuvre de Valérie John. Pour commencer, il y a le voyage réel, expérience initiatique à la découverte de l'Afrique mais dans le même temps, s'effectue aussi un voyage imaginaire et un voyage en soi-même. Comment ne pas évoquer, en second lieu, le voyage-dépaysement du pagne qui circule du passé africain à la contemporanéité antillaise, du tissage traditionnel à sa transposition en papiers récupérés, mais aussi les pérégrinations des composants de l'œuvre à l'intérieur de l'atelier, lieu de l'hybridation, du métissage, du syncrétisme, de la transfiguration, de la métamorphose, lieu où tout passe pour être déplacé. De surcroît, l'atelier est le centre autour duquel se tisse un réseau d'autres espaces. Car, partant de là, des déplacements continus mènent aux différents sites où sont récupérés les fragments qui fusionneront dans

encuentran en Wingfield Estate (en la isla de Saint Kitts), o bien en el parque arqueológico de Trois-Rivières (Guadalupe) donde hay «el cacique» o «el brujo [le sorcier]», y también ésos que aparecen en el terreno de juego de pelota con nombre de Capa (Puerto Rico), y no olvidemos la «mujer-sapo [femme-grenouille]» y el tatuaje del cuerpo practicado por los indios brasileños. Además, ciertos elementos decorativos de la cerámica amerindia del Caribe insular se ven transfigurados por una interpretación geométrica y una inscripción en forma cuadrada que les da un aspecto de mandala. Los consonantes amerindios de los títulos, *tapulopo-ruku*, *alakulesi-tapulopo*, *oritulu*, *indigo-ruku* recuerdan los colores de las culturas de las antiguas civilizaciones de los aztecas, de los incas o bien los mayas, también evocan la presencia de las etnias amazónicas, de los gentilicios caribeños reunidos en su diáspora por la magia del arte. Aunque los petroglifos son reproducidos sin modificación, se observa la apropiación y la recreación de los ornamentos de la cerámica y que se metamorfosean en frisos y en figuras geométricas.

El arte rupestre está muy disperso en la República de Guayana. Desde 1988, Roseman Robinot se interesa en la Roca de Kaw [Roche de Kaw], en la serpiente de Pascaud, en las rocas de Kourou, sin embargo el grafismo más ubicuo en sus cuadros es aquél del arroyo pedregoso de Remire-Monjoly. Es un motivo abstracto y diamantado, la parte central del símbolo antropo-zoomófico de la mujer-sapo. Las diferentes modalidades de seccionar los grafismos definen el ámbito de la apropiación: consiste en monotipo puesto directamente en el lugar que está fortalecido posteriormente en la tela, una matriz confeccionada en poliestireno grabado, la cual permite dar una impresión más creativa en cuanto a los diseños precolombinos, actualmente se manifiesta como miniaturización



Bruno Pedurand: Serie ogun; 120 x 80 cm

can be seen through the transparency of the material, it tones and reinforces the piece's geometric structure.

Regardless of which school of thought one subscribes to, the Uprooting–Expatriation concept seems to be fundamental to many examples of Valérie John's work. To begin with, there is the actual voyage, the initiatory experience of discovering Africa but, concurrent with that, there is also an imaginary voyage and a voyage within the self. Secondly, it is difficult not to note the evocation of the idea of a long journey– the exile of the loincloth moving from its African past to a more modern Caribbean reality, the evolution from the traditional woven fabric to bits of papers, furthermore one must also note the peregrinations of the elements that compose the piece within the workshop's interior, the workshop itself



le tableau. Enfin, en dernier lieu, ultime voyage, le périple de l'œuvre, de l'atelier à l'espace de monstration, entraîne de nouvelles mutations à l'intérieur de l'installation.

De même, Bruno Pédurand semble, lui aussi, à la recherche d'un espace culturel africain. Même s'il n'a pas sollicité un changement officiel de patronyme comme toute une génération d'artistes jamaïcains, Robert African Cookhorne ou Omari S. Ra, Douglas Wallace ou Makandal Dada, Valérie Fairclough ou Tehuti Ra, il s'est choisi un surnom d'origine yoruba Iwa. Son initiation à la Santeria le place dans la lignée d'artistes cubains comme Manuel Mendive et Rodrigo Olazabal. Et les références au vaudou haïtien sont fréquentes dans son œuvre alors que les «oripeaux», selon ses propres termes, de la culture amérindienne qui subsistent encore



del diseño original en un cuadro de algodón, el cual da vida a las superficies que recuerdan esos diseños en tablilla por Arman producidos durante los años cincuenta.

Mientras que la intención común de Anicet, Nivor y Robinot es descubrir otra vez estos elementos originales de la era precolombina, es la África, más preciso el taparrabos confeccionado en las regiones orientales de Senegal, que inspira las creaciones *Remiendo–Destierro* [*Rapiècement–Dépaysement*] de Valérie John. Si el taparrabos es la fuente de sus creaciones, entonces el enfoque completo del artista se radica en el sentido de alienación que crea la noción de destierro; ésta se efectúa primero por el uso de ciertos materiales, a saber los pedazos de papel reciclados, superpuestos, yuxtapuestos y pegados uno al otro para dar un

is a place of hybridisation, miscegenation, syncretism, transfiguration, metamorphosis, a place where everything is displaced. This workshop, a place of abundance, is the epicentre around which is woven a network of other spaces. Hence, emanating from there, continuous movements lead to other areas whence is collected all the fragments that are integrated into the work. Finally, there is the last voyage, the movement of the work itself, from the workshop to the display area; this movement engenders yet more mutations to the installation's interior.

In the same vein, Bruno Pédurand also seems to be searching for an African cultural identity, even though he may not have sought an official name change as did a whole generation of Jamaican artists did such as Robert African Cookhorne, otherwise known as Omari S. Ra, Douglas Wallace who became Makandal Dada and Valérie Fairclough who became Tehuti Ra. He chose a Yoruba nickname Iwa. His conversion to Santería identified him with Cuban artists like Manuel Mendive and Rodrigo Olazabal. The references to Haitian voodoo are commonplace in his work whereas the "rags [«oripeaux»]"—to quote the exact words of the artist—of the Amerindian culture, which survives to this day, does not have much of a presence in his creations. Nevertheless, there is a recurring consistency in terms of a certain remoteness evident in the treatment of these sources. Given that this principle may only hold true in general re the artist's work, there is a limited collection of infographic works done in 1998 that illustrates the point perfectly. The experimentation with movement and image manipulation made possible by infographic techniques brought forth this series which sees the melding of different types of images, personal symbols taken from previous works mixed with assorted mass culture symbols which are included for the purpose of criticising the all too often easy consensual acceptance of miscegenation. Miscegenation, quite trendy these days, is not necessarily the happy result of a pleasant encounter; sometimes it may be a form of hybridised distortion. These borrowed icons, chosen as much for their aesthetic quality as their semantic value, contextualise the individual identity's subjectivity in relation to the more objective impersonal nature of the group collective. There is a recurrence of a Latin text from Erasmus on the condition of slavery and this is combined, depending on the particular work, either as a French bank note symbolising an imposed collective identity or as a fragment of Mali Bogolan¹⁴ or sometimes as a representation of the cross, definitely a graphical expression but also, in this instance, a Catholic symbol diverted by voodoo syncretism. One notices other borrowings from the artist's previous works such as the heart, the boat, the little dog you see every day, the fleur-de-lis of past times branded by red hot iron into the maroon slave's shoulder or perhaps a stretched out body that seemingly floats in space and is cut off from the other prostrate bodies in the slave ships; sometimes a representation of Erzulih appears¹⁵. These figurative elements are liberally scattered on the screen-space of the painting without any reference to the rules of perspective. The shape of the metal hooks are

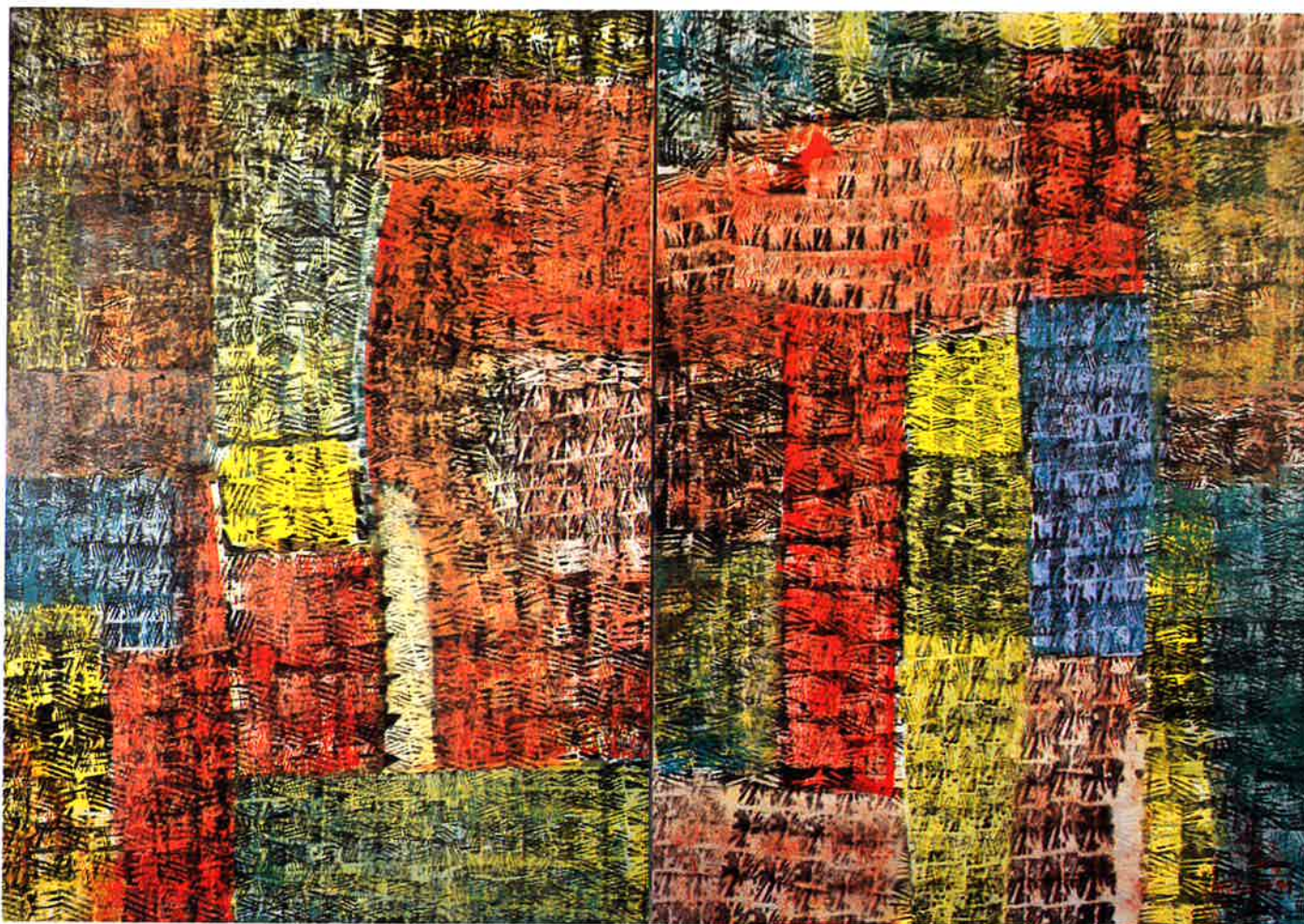
aujourd'hui n'y laissent guère de traces. Cependant la distanciation dans le maniement de ces sources est une constante. Même si ce principe vaut pour l'ensemble du corpus de l'artiste, une petite série limitée de travaux infographiques réalisés en 1998 l'illustre parfaitement. L'expérimentation du transfert et de la manipulation des images permise par l'outil infographique a donné naissance à cette série où sont conjuguées des images d'horizons divers, des signes personnels dupliqués à partir de tableaux antérieurs mais aussi des symboles culturels collectifs hétéroclites avec comme visée une critique de l'acception souvent trop consensuelle et, présentement très à la mode, de la notion de métissage. Le métissage ne serait pas forcément le produit positif issu d'une heureuse rencontre mais aussi quelquefois une forme de dénaturation proche de l'hybridation. Ces icônes empruntées, sélectionnées aussi bien pour leur qualité esthétique que leur valeur sémantique, jouent la dimension subjective de l'identité intime dans son rapport avec la tendance à l'objectivation de l'identité collective. Un texte latin d'Erasmus sur la condition de l'esclave apparaît de façon récurrente combiné, selon l'œuvre, soit à un billet de banque français, symbole d'une identité collective imposée soit à un fragment de bogolan¹² malien ou encore à une théorie de croix, signe graphique certes mais aussi symbole catholique détourné par le syncrétisme vaudou. Des emprunts aux œuvres antérieures de l'artiste tels que le cœur, la barque, le petit chien côtoient ou bien la fleur de lys jadis imprimée au fer rouge sur l'épaule de l'esclave marron ou bien un corps allongé, comme flottant dans l'espace, isolé des autres gisants des bateaux négriers ou encore la représentation d'Erzulih¹³. Ces éléments figuratifs sont librement distribués sur l'espace—écran du tableau sans référence à la représentation en perspective. La forme des accroches métalliques évoque les créations des forgerons vaudou d'Haïti, Georges Liautaud, Murat Brierre, Parick Vilaire, Gabriel Bien Aimé, Edouard Duval-Carrié. D'infimes interventions graphiques sont perceptibles de ci de là.

Cependant Bruno Pédurand est convaincu que «l'appropriation n'est pas une notion plus présente dans notre situation qu'elle ne l'est ailleurs. Il y a de l'appropriation partout où il y a de la vie et tout processus qui mène à la connaissance de soi-même ou de l'autre procède de l'appropriation»¹⁴. Et à dire vrai, il ne manque pas d'exemples, dans l'histoire de l'art, de prélèvements de signes ou d'objets qui voyagent ainsi d'un contexte vers un autre. Qu'il s'agisse de collages cubistes ou de photomontages surréalistes (*Les martiniquaises étaient descendues de leur estrade*—Paul Eluard—1933 ou *La femme cent têtes ouvre sa manche auguste*—Max Ernst—1929), d'accumulations d'Arman (*Multiplies Twins*—1989—*accumulation de jumeaux Ibedji*, *Accumulation d'âmes*—1972—*inclusion de masques africains dans du polyester*, *Accumulation d'étriers de poulies de métier à tisser*—1992) ou bien de la reproduction couleur de *La Joconde* irrévérencieusement retouchée que propose Duchamp en 1919 sous le titre *LHOOQ*. Ce sont des emprunts directs ou d'exactes citations. Mais, dans d'autres œuvres, les ar-

equilibrio inusitado a la composición aún si ésta representa la estructura geométrica y abstracta del taparrabos como su elemento central, delimitado por dos elementos periféricos del mismo estilo. En los dos casos, la fabricación del objeto, que no está determinado al comienzo, se deja ser influenciada por los motivos y cuando hay repetición, la intervención aleatorio se muestra en el resultado final y la simetría es imperfecta. El segundo elemento apropiado, desviado y reinvertido en la obra plástica Valérie John es la caligrafía árabe. Inicialmente, en la serie *Desorden ingnuo*, ilustración de una colección de poemas por Roger Parsemain, se resaltaba la letra árabe que está integrada en un poema francés; esta letra puede leerse y comprenderse deduciendo su sentido en el contexto, es decir por su forma y por el diálogo entablado con el resto del texto. Progresivamente, unas pinceladas impulsivas y rápidas la transforma en símbolo cuya forma importa más que su sentido literal, así que se convierte en una especie de firma que se integra en la obra porque ha quedado grabada en la materia en el curso de la fabricación. Visible al espectador a causa de la transparencia, ésta tonifica y refuerza la estructura geométrica de la pieza.

Sin importar su punto de vista, el concepto de desplazamiento—destierro aparece como elemento primordial en más de una creación por Valérie John. Primero, hay el viaje literal, una experiencia que inicia el proceso del descubrimiento de África y, al mismo tiempo, se elabora también un viaje imaginario así como un viaje dentro de sí. Será difícil de interpretar mal este segundo viaje—destierro del taparrabos que se traslada del pasado africano a la contemporaneidad antillana, del tejido tradicional a su transformación en pedazos de papeles reciclados, acompañados de las peregrinaciones de los componentes de la pieza al interior del taller que es lugar de hibridación, del mestizaje, del sincretismo, de la transfiguración, de la metamorfosis, un lugar donde todo se queda desplazado. Por causa de su abundancia, el taller es el centro alrededor del cual se teje un conjunto de espacios que, por lo tanto, irradiando desde este punto, posee desplazamientos continuos que conducen a diferentes lugares donde los fragmentos se funden juntos en el cuadro. Y en conclusión, el último viaje, la traslación de la obra, del taller al espacio de exposición, traen nuevas mutaciones al interior de la instalación.

Igualmente, parece que Bruno Pédurand va en pos de un espacio cultural africano. Aunque no optó por hacerse un cambio oficial de patronímico como toda una generación de artistas jamaicanos como Robert African Cookhorne quien adoptó el nombre de Omari S. Ra, Douglas Wallace el de Makandal Dada, y Valérie Fairclough el de Tehuti Ra, Pédurand escoge un apellido de origen yoruba Iwa. Su conversión a la Santería lo asocia con una línea de artistas cubanos como Manuel Mendive y Rodrigo Olazabal. Hay referencias frecuentes al vudú haitiano en sus obras pero no hay mucho de los «trapos [oripeaux]», como lo expresa él, de la cultura amerindia que todavía persiste hasta hoy en día. No obstante, su interpretación del concepto de la lejanía es algo constante con relación a sus fuentes de inspiración. Esta interpretación se manifiesta



Roseman Robinot: *Gran peysaj kon wové*; 130 x 194 cm

reminiscent of the Haitian voodoo blacksmiths' creations, artists such as Georges Liautaud, Murat Brierre, Parick Vilaire, Gabriel Bien Aimé, Edouard Duval- Carrié. Faint intrusions of graphical symbols are noticed here and there.

Nonetheless Bruno is convinced that "the appropriation concept is no more prevailing in our case than it is elsewhere. Wherever there is life and a search for knowledge of self, there is appropriation, one way or the other, appropriation is at the root of it".¹⁶ Truth to tell, there is no shortage of examples from art history supporting this view, of an acquisition of expression or objects causing a transferral from one context to the other. Whether it's about cubist collages or surrealist photo-montages (*The Martiniquan Ladies Came Down from their Dais* [Les martiniquaises étaient descendues de leur estrade]- Paul Eluard, 1933 or *The Woman with a Hundred Heads Unfurls Her Majestic Sleeves* [La femme

tistes se sont appropriés les motifs et les ont réinterprétés. Ainsi une sculpture Malagga revisitée par Matta dans *A grave situation* (1946) ou bien les masques africains, Goli du Baoulé et Grebo ainsi que la figure équestre Senoufo présents dans la peinture de Lam de manière récurrente. Sans chercher à être exhaustif, on pourrait encore citer les peintures sur écorce du Mali influençant Paul Klee ou bien le jeu de formes-jeu de mots d'Arman quand il nomme *Fétiche à clous* une accumulation de revolvers soudés- (1963), sans oublier le visage traité à la manière d'un masque Shira Punu du Gabon dans le *Portrait de Madame Matisse* ou encore les variations- interprétations de tableaux d'Ingres, Velasquez, Manet, David, Delacroix par Picasso et enfin la Pittura Colta¹⁵.

A travers les œuvres exposées à l'occasion de ce colloque de l'Aïca South Caribbean, qui privilégient toutes la frontalité en dépit de l'ample variété des techniques et matériaux, des signes mi-

generalmente en el total de las creaciones del artista y existe una pequeña serie limitada de trabajos infographiques realizados en 1998 que demuestra perfectamente tal interpretación. La experimentación con el traslado y la manipulación de los imágenes, posibilitada por la herramienta infográfica, ha producido esta serie donde se transforman imágenes de índoles diversos: de símbolos personales duplicados a partir de cuadros precedentes pero también hay un tratamiento despreciativo de ciertos símbolos culturales bien conocidos cuyos mensajes 'de moda' son muy fácilmente aceptados sin análisis de su implicación de lo que es el mestizaje. En efecto, el mestizaje no es siempre el producto bendito procedente de un encuentro agradable, a veces puede resultar en algo poco natural muy parecido a la hibridación. Estos iconos prestados, seleccionados tanto por su calidad estética como por su valor semántico, definen la dimensión subjetiva de la identidad personal en el contexto de la tendencia de tomar como objetivo la identidad colectiva. Un texto en latín de Erasmo hablando de la condición de los esclavos aparece repetidas veces y se integra con, depende de la obra, un billete del Banco de Francia (el cual representa una identidad colectiva que fue impuesta), o quizás un fragmento de bogolán¹³ de Malí o tal vez con una teoría de cruz, un símbolo obvio pero también un icono católico desviado por el sincretismo de vudú. Se ve ciertos préstamos de obras anteriores del artista como el corazón, el barco, el cachorro o tal vez el antiguo flor de lis marcado con hierro candente en el hombro de un cimarrón o tal vez el cuerpo tendido, como si fuera flotando en el vacío, aislado de los otros que quedan postrados de los barcos negreros o reaparece la representación de Erzulih¹⁴. Estos elementos figurativos son libremente distribuidos en el espacio- pantalla del cuadro sin obedecer las reglas de la perspectiva. La forma de los ganchos metálicos evoca las creaciones de los herreros vudú de Haití, Georges Liautaud, Murat Brierre, Parick Vilaire, Gabriel Bien Aimé, Edouard Duval- Carrié. Apenas se percibe, aquí y allá, intervenciones gráficas.

No obstante Bruno Pédurand está convencido de que «la apropiación no es una noción más presente en nuestra situación que en otras. Hay la apropiación por donde exista la vida; todo proceso que conduce al descubrimiento del yo o de otros procede de la apropiación»¹⁵. Realmente, en la historia de arte no faltan ejemplos de la adquisición de símbolos o de objetos que así se trasladan de un contexto hacia otro. Puede tratarse de los collages cubistas o de los fotomontajes surrealistas (*Las martiniquesas se habían bajados de su estrado* [Les martiniquaises étaient descendues de leur estrade]- Paul Eluard-1933 o *La mujer con cien cabezas abre su manga augusta* [La femme cent têtes ouvre sa manche auguste]- Max Ernst- 1929), también las acumulaciones de Arman (*Gemelos múltiples* [Multiples Twins- 1989- *acumulación de gemelos* Ibedji [accumulation de jumeaux Ibedji], *Acumulación de almas* [Accumulation d'âmes]- 1972- *Inclusión de máscaras africanas hechas de poliéster* [Inclusion de masques africains dans du polyester], *Accumulation d'étriers de*

cent têtes ouvre sa manche auguste]– Max Ernst– 1929), or Arman's accumulations (*Multiple Ibedji Twins*– 1989, *Accumulation of Souls*– 1972 [incorporating African masks set in polyester], *Accumulation of Pulley Stirrups from the Loom* [*Accumulation d'étriers de poulies de métier à tisser*]– 1992) or a 1919 colour reproduction of the *Mona Lisa*, irreverently retouched by Duchamp who named it *LHOOQ*. These are all direct borrowings or exact citations. However, in other works, artists have taken motifs and reinterpreted them. Thus we have a Malaggan sculpture redone by Matta as seen in *A grave situation* (1946) or the Baouli Goli and Grebo African masks along with the equestrian figure of Senoufo, all having a recurring presence in Lam's paintings. Without trying to be too comprehensive, it is useful to mention the Mali bark paintings' influence on Paul Klee or Arman's play on words when he gives the name *Nail Fetish* (*Fétiche à clous*) to an accumulation of welded-together revolvers– (1963), neither can one forget the interpretation of a face as a Gabon Shira Punu mask in *Portrait of Madame Matisse* (*Portrait de Madame Matisse*) and similar interpretations in the paintings of Ingres, Velasquez, Manet, David, Picasso's Delacroix and finally the Pittura Colta movement¹⁷.

After reviewing those works which have been highlighted during the course of this AICA South Caribbean symposium, all of which display a commonality of theme and intent despite a wide range of techniques and materials, one notes that expressions migrate from the Pre-Columbian to the modern era, from the African continent to the Caribbean archipelago, from one cultural time period to another and sometimes they meet and result in such manifestations as the African weavings and the Pre-Columbian adornos or the Erzulih symbol or the French bank note or Latin text. The transferal may be the result of citation, copying as with Anicet's adorno mouldings, Pédurand's scanned images, Robinot's prints of rock carvings, Nivor's meticulous retranscriptions of petroglyphs that still can be considered appropriations, Anicet's interpretation in his paintings and John's abstract compositions.

But what is the need that invokes this displacement aesthetic¹⁸ which is apparently so generalised in the artistic practices of artists native to the French Departments found within the Americas? Too often these symbols of African or Amerindian civilisations, such as adornos or masks, seem to crop up like mere excuses without



Victor Anicet: *Restitution*; 111 x 51 cm

grent de l'époque précolombienne à la période contemporaine, du continent africain à l'archipel des Antilles, d'une ère culturelle vers une autre et quelquefois se rencontrent comme les tissages africains et les adornos précolombiens ou le symbole d'Erzulih, le billet de la Banque de France ou le texte latin. Le mode de transfert peut être la citation, copies– moulages d'adornos chez Anicet, images

poulies de métier à tisser– 1992) o bien la reproducción en color de *La Mona Lisa* retocada con irrespetuosamente por Duchamp en 1919 con el título de *LHOOQ*. Estos ejemplos son préstamos directos o citas exactas. Por otra parte, ciertos artistas se apropiaron de unos motivos para interpretarlos de nuevo. Así Matta hace una nueva elaboración de la escultura Malaggan en su obra *Una situación grave* [*A grave situation*](1946), igualmente las máscaras africanas, Goli de Baulé y Grebo o la figura ecuestre de Senoufo que parece repetidas veces en las pinturas de Lam. Aunque no es la intención de hacer una lista exhaustiva, se puede mencionar las pinturas en piel de Malí que ejercen alguna influencia sobre Paul Klee o los juegos de palabras y formas de Arman cuando da el título de *Fetichisme de clavos* [*Fétiche à clous*] a una acumulación de revólveres soldados– (1963), y no podemos olvidar el rostro representado en forma de máscara Shira Punu de Gabón en la pieza *Retrato de la Señora Matisse* [*Portrait of Madame Matisse*] y otras variaciones– interpretaciones hechas por Picasso de los cuadros de Ingres, Velasquez, Manet, David y Delacroix; por supuesto, hay que mencionar la Pittura Colta¹⁶.

A través de las obras que reciben nuestra atención en el curso de este simposio de la AICA del Caribe del Sur y que gozan todas de *la frontalité*¹⁷ a pesar de una gran variedad de técnicas y de materiales, de los símbolos que migran de la época precolombina al período contemporáneo, del continente africano al Archipiélago de las Antillas, de una era cultural hacia otra y ocasionalmente se cruzan uno a otro como es el caso con los tejidos africanos y los adornos precolombinos o el símbolo de Erzulih, el billete del Banco de Francia o el texto en latín. El modo de transferencia puede ser la citación, o quizás se manifiesta en las copias– moldes de los adornos practicados por Anicet, los imágenes escaneadas de Pédurand, reproducciones de las rocas grabadas por Robinot, la retranscripción fiel de los petroglifos de Nivor mais fonctionne comme une appropriation– interprétation dans

las pinturas de Anicet y las composiciones abstractas de John.

Entonces, ¿a qué necesidad corresponde esta «estética del desplazamiento [esthétique du déplacement]»¹⁸ cuasi ubicua en la interpretación artística de los territorios franceses en las Américas? Muchas veces parecen ser que los índices de las civilizaciones amerindias o africanas, adornos o máscaras, quedan

there having been, as is the case with the artists featured in this exhibition, any systematic attempts at appropriation or integration of these cultural 'fragments'. This, obviously, is some type of response to the overpowering need to question one's own identity and to "to reconcile and reconstitute an incomplete history and geography, to try to reattach the creole umbilical cord to its ancestral roots" ¹⁹.

The evidence would suggest that the French Caribbean practitioners of the plastic arts seek the origins of their identity while their English and Spanish-speaking counterparts prefer to explore this theme in the here and now. The boat or the raft, symbol of forced exile and painful separation from the motherland, is a constant in Cuban and Dominican Republic from the sixties to the eighties. As for the Puerto Rican artists, they cast scorn—showing this scorn in an ironic way by using airplane imagery—upon the interminable back and forth between San Juan and New York. For Haitian painters, especially Edouard Duval-Carrié, as critiqued by Edward J. Sullivan²⁰, it is the journeying of the Spirits which gives some respite from the harsh socio-political reality of everyday life. The gods came with the slaves from Africa to the Caribbean islands and, since that time, their wanderings continue. When, oh when, will they be able to make the affirmation found in the creole song?

"Nu Ça ma+e ā tut kote, ni l?tā nu ka vwjaÇe
Depi tã ā nu ka drive, aktyelmã nu la, nu rive". ²¹

Dominique Brebion
Vice President, AICA Southern Caribbean

NOTES

- 1 In the French West Indian creole dialect, "drive" (possibly from the English term to drive?) designates a state of constant wandering with no beginning nor end.
- 2 A French government agency responsible for regulating migration between the metropole and its overseas departments
- 3 Paul Ardenne *Artistic Pluralism and Changes in Aesthetic Criteria* [*Enjeux du pluralisme artistique et mutation des critères esthétiques*]—Seminar organised by The Cultural Policy Observatory (*l'Observatoire des politiques culturelles*) held on October 10th, 2000 in Paris.
- 4 Négritude is a literary movement started by Aimé Césaire, Senghor and Damas with the aim of restoring to black people the sense of pride partially lost due to the effects of slavery, colonialism and racism.
- 5 The Fwomajé group was founded in the 1980s by practitioners of the plastic arts (among them Anicet, Nivor, Louise and Charles Edouard) who wished to lay foundations for a Caribbean aesthetic.
- 6 Adornos are anthropomorphic or zoomorphic decorative mouldings found on the handles and rims of Amerindian pottery.

scannées de Pédurand, empreintes de roches gravées pour Robinot, retranscription fidèle de pétroglyphes chez Nivor mais fonctionne comme une appropriation—interprétation dans les peintures d'Anicet et les compositions abstraites de John.

Mais à quelle nécessité correspond donc cette «esthétique du déplacement»¹⁶ quasiment généralisée dans les pratiques artistiques des départements français d'Amérique? Trop souvent les indices des civilisations amérindiennes ou africaines, adornos ou masques, semblent poindre comme de simples alibis sans qu'il y ait eu, comme c'est le cas des artistes présentés dans cette exposition, une véritable appropriation et une intégration du fragment à un dessein constant. Sans doute cela correspond-il à l'impérieuse urgence de questionner sa propre identité et de «faire coïncider une géographie et une histoire à reconstituer, de tenter de renouer le cordon ombilical du métis avec ses origines»¹⁷.

A l'évidence, les plasticiens de la Caraïbe francophone adoptent la thématique de la remontée à la source de leur identité alors que, dans la Caraïbe anglophone ou hispanophone, le thème de la migration est plus souvent traité dans son actualité. La métaphore du bateau ou du radeau, symbole de l'exil forcé et de la douloureuse séparation d'avec la terre natale, est une constante dans l'art de Cuba et de la République Dominicaine des décennies soixante à quatre vingt dix. Quant aux artistes de Porto-Rico, ils stigmatisent avec ironie, à travers l'image de l'avion, les incessantes allées—venues entre San Juan et New-York. Pour ce qui concerne les peintres d'Haïti et tout particulièrement Edouard Duval-Carrié, comme le développe Edward J. Sullivan ¹⁸, c'est le voyage des Esprits qui offre l'opportunité d'échapper à la dure réalité quotidienne, sociale et politique. Les dieux ont accompagné les esclaves des côtes d'Afrique jusqu'aux îles de la Caraïbe et depuis, n'en finissent pas de voyager.

Quand donc seront—ils en mesure de dire comme dans la chanson ? :

«Nu Ça ma+e ā tut kote, ni l?tā nu ka vwjaÇe
Depi tã ā nu ka drive, aktyelmã nu la, nu rive»¹⁹.

Dominique Brebion
Vice—Présidente de L'AICA Caraïbes du Sud

NOTES

- 1 En créole, «drive» (de l'anglais to drive ?) désigne une déambulation sans fin ni but.
- 2 Paul Ardenne *Enjeux du pluralisme artistique et mutation des critères esthétiques*—Séminaire du 10 octobre 2000 organisé à Paris par *l'Observatoire des politiques culturelles*
- 3 La négritude est un mouvement littéraire initié par Césaire, Senghor et Damas avec pour objectif de restituer aux noirs leur dignité compromise par l'esclavage, le colonialisme et le racisme.
- 4 Le groupe Fwomajé a été créé dans les années quatre—vingt

adoptados como simples pretextos sin que se realizara, como es el caso de los artistas presentados en esta exposición, una verdadera apropiación e integración del fragmento para servir un propósito constante. Sin duda, éste corresponde a unas ansias para averiguar su propia identidad y para «reconciliar una geografía y una historia que deben ser restauradas, de intentar de restablecer el cordón umbilical del mestizo con sus orígenes»¹⁹.

Las pruebas sugieren que los artistas caribeños de habla francesa que practican los artes plásticos optan por los temas que tratan la cuestión del regreso al origen de su identidad mientras sus homólogos anglófonos e hispanohablantes examinan el tema de la migración como se manifiesta en la actualidad. La metáfora del barco o du radeau, símbolo del exilio forzado y de la separación penosa de la patria, es un constante en el arte de Cuba y de la República Dominicana de los años sesenta a noventa. En cuanto a los artistas de Puerto Rico, estigmatizan con cierta ironía, mediante la imagen del avión, los incesantes ires y venires entre San Juan y Nueva York. Con respeto a los pintores de Haití, en particular Edouard Duval-Carrié, como lo trata Edward J. Sullivan²⁰, es el viaje de los Espíritus que ofrece la posibilidad de escaparse de una dura realidad cotidiana, social y política. Los dioses acompañaron a los esclavos desde las costas de Africa hasta las islas del Caribe y todavía siguen viajando.

¿Cuándo tendrán ellos la oportunidad de declarar como verdad la letra de la canción? :

«Nu Ça ma+e ā tut kote, ni l?tā nu ka vwjaÇe
Depi tã ā nu ka drive, aktyelmã nu la, nu rive»²¹

Dominique Brebion

NOTAS

- 1 En el dialecto criollo de las islas francesas del Caribe, el término *drive* (¿quizás del inglés *drive*?) señala un estado eterno de deambular sin comienzo ni conclusión.
- 2 Paul Ardenne, *Asuntos del pluralismo artístico y la mutación de criterios estéticos*—Conferencia celebrada el 10 de octubre de 2000 en París por *El Observatorio de políticas culturales* [*l'Observatoire des politiques culturelles*]
- 3 La Négritude es un movimiento literario lanzado por Aimé Césaire, Senghor y Damas con propósito de restituir a la raza negra su dignidad que estaba comprometida por la esclavitud, el colonialismo y el racismo.
- 4 El grupo *Fwomajé* fue establecido durante los años ochenta por los artistas plásticos de Martinica (Anicet, Nivor, Louise y Charles Edouard) quienes intentaban elaborar un marco de una estética caribeña.
- 5 Los adornos son moldes decorativos de tipo antropomórfico o zoomórfico apareciendo en relieve en las asas o los bordes de la cerámica amerindia.
- 6 Edouard Glissant—*Sartorius*—Edición Gallimard

- 7 Edouard Glissant– *Sartorius*– Gallimard press.
- 8 Serbi is a dice game with players placing wagers. Its name comes from the bamboo flambeau which, in former times, was used to provide light by which to play the game.
- 9 This period extended from 100BC to 350AD and is named after the migration of peoples coming from Saladero (Venezuela) and journeying to the Lesser Antilles. The period corresponds to the adaptation of the Saladoid culture to life in the islands, hence the concept of the insular Saladoid period which is the first Arawak period. Around 400BC, one notices significant changes in the style of ceramic decoration. The Saladoid culture at this point entered a new stage which has been labelled the modified Saladoid or the second Arawak period.
- 10 Victor Anicet– *Restitution* (111 x 91 cm):
- 11 The troumassoid period corresponds to the period 650–1000AD.
- 12 An island of the Grenadines group just off the coast of St. Vincent.
- 13 Paul Eluard– *Queen of Diamonds* [*La dame de carreau*]– “I well and truly believed, on that night, that I would bring her from the darkness to the light of day.”
- 14 Bogolan (from the African *bogo* [mud or clay] and *lan* [by means of]) not only indicates a clay dying technique but also the fabric itself.
- 15 In the voodoo universe, Erzulih is the virgin wife of Legba and Damballah. She represents chastity, purity and the heart is her symbol.
- 16 *Passage à l'acte*: Interview with Frédéric Leval in *Recherches en esthétiques* [Aesthetic Research] no. 2, September 1996.
- 17 Pittura Colta: a 1980s artistic movement having as its main trait the practice of citation.
- 18 Michèle– Baj Strobel– *An art style on its way, still on its way* [*Un art à venir, toujours à venir*], re “Caribbean Cameos” (*Figurations caribéennes*)– A Caribbean island art exhibition in Guadeloupe– April 2001.
- 19 Valérie John– *Expatriation... Patchwork, Making Memories, Creating Art*. [*Dépayement ... Rapiècement, faire mémoire, faire oeuvre*].
- 20 Edward J Sullivan– *Spirit Travellers– Calabash* volume 1 no. 2– Spring/Summer 2001
- 21 *Exile* [*Exil*] : sung by Ralph Tamar– lyrics by Ina Césaire “We have journeyed across many a country, we have travelled from time long ago.
From this time we have walked without destiny, but now we have come, at last we have come”.

- par des plasticiens de Martinique voulant jeter les bases d'une esthétique caraïbe. (Anicet– Nivor– Louise– Charles Edouard)
- 5 Les adornos sont des moulages décoratifs anthropomorphes ou zoomorphes figurant en relief sur les anses ou les bords des poteries amérindiennes
- 6) Edouard Glissant– *Sartorius*– Edition Gallimard
- 7 Le serbi est un jeu de dés au cours duquel les joueurs parient de l'argent. Son nom lui vient du flambeau en bambou qui servait autrefois à éclairer le jeu.
- 8 Cette période s'étend de 100 avant J-C à 350 après J-C et doit son nom à la migration d'une population venant de Saladero (Venezuela) jusqu'aux Petites Antilles. Elle correspond à l'adaptation de la culture saladoïde à la vie insulaire d'où le nom de période saladoïde insulaire ou première période arawak. Vers 400 après J-C, on constate d'importantes modifications dans le décor des céramiques. La culture saladoïde atteint une nouvelle étape que l'on nomme saladoïde modifié ou seconde période arawak.
- 9 Victor Anicet– *Restitution* (111 x 91 cms)
- 10 La période troumassoïde correspond aux années 650 à 1000 après J-C
- 11 Paul Eluard– *La dame de carreau*– «j'ai bien cru, cette nuit là, que je la ramènerai au jour»
- 12 Le bogolan (*bogo*, la boue, l'argile et *lan*, au moyen de) désigne le mode de teinture réalisé au moyen de l'argile mais aussi l'étoffe elle même
- 13 Dans la cosmogonie vaudou, Erzulih est la vierge. Epouse de Legba et de Damballah, elle représente la chasteté, la pureté et est symbolisée par un cœur
- 14 *Passage à l'acte*– entretien avec Frédéric Leval in *Recherches en esthétiques* n°2–septembre 1996
- 15 Pittura Colta: mouvement artistique des années 80, dont la principale caractéristique est la pratique de la citation.
- 16 Michèle–Baj Strobel– *Un art à venir, toujours à venir* à propos de «Figurations caribéennes»– exposition de l'Artchipel en Guadeloupe– avril 2001
- 1 Valérie John– *Dépayement ... Rapiècement, faire mémoire, faire oeuvre*
- 18 Edward J Sullivan– *Spirit Travellers– Calabash* volume 1 number 2– Printemps /été 2001
- 19 *Exil* : chantée par Ralph Tamar– paroles d'Ina Césaire «Nous avons déjà traversé bien des pays, il y a longtemps que nous voyageons.
Depuis le temps que nous marchons sans but, maintenant nous sommes là, nous sommes enfin arrivés».

- 7 El serbi es un juego de dados donde los participantes hacen apuestas. Su nombre se deriva de la antorcha de bambú que servía para iluminar el lugar donde se jugaba.
- 8 Este período que incluye 100 aC hasta 350 dC y debe su nombre de la migración de un pueblo procedentes de Saladero (Venezuela) que se instalaron en las Antillas menores. Esta época corresponde a la adaptación de la cultura saladoïde a la vida insular d'où le nom de période saladoïde insulaire o el primer período aruaca. Alrededor 400 aC, se nota unas modificaciones importantes en la decoración de la cerámica. La cultura saladoïde alcanzó un nuevo nivel nombrado el saladoïde modificado o bien el segundo período aruaca.
- 9 Victor Anicet– *Restitution* (111 x 91 cm):
- 10 El período troumassoïde abarca los años 650 a 1000 dC
- 11 Una de las islas del grupo *Grenadines* (Grenadinas)
- 12 Paul Eluard– *La reina de diamantes* [*La dame de carreau*]– «yo creía, aquella noche, que podría traerla otra vez a la luz del día»
- 13 El bogolán (que se deriva del africano *bogo*, el barro o la arcilla y *lan*, por medio de) significa la técnica de teñir mediante la arcilla pero también puede referir a la tela en sí.
- 14 En la cosmogonía vudú, Erzulih es la virgen, esposa de Legba y de Damballah. Ella representa la castidad y la pureza; su símbolo es el corazón.
- 15 *Passage à l'acte*– entrevista con Frédéric Leval en *Investigaciones en la estética* n°2 [*Recherches en esthétiques* n°2]–septiembre de 1996
- 16 Pittura Colta : un movimiento artístico de los años 80 que practicaba la citación como actividad principal.
- 17 La calidad de tener mucho en común (como el tema o la apariencia).
- 18 Michèle–Baj Strobel– *Un arte para venir, todavía para venir* [*Un art à venir, toujours à venir*] acerca de «Figuraciones caribeñas [*Figurations caribéennes*]»– exposición del Archipiélago [caribeño] en Guadalupe– abril de 2001.
- 19 Valérie John– *Destierro... Remiendo, hacer memoria, hacer obra* [*Dépayement ... Rapiècement, faire mémoire, faire oeuvre*].
- 20 Edward J Sullivan– *Espíritus Viajeros* [*Spirit Travellers*]– *Calabash* volumen 1 número 2– Primavera / Verano de 2001
- 21 *Exilio* [*Exil*]: cantado por Ralph Tamar– letra por Ina Césaire «Ya hemos cruzado muchos países, hay mucho tiempo que llevamos viajando..
Desde el comienzo deambulamos sin meta, pero ya estamos, por fin ya llegamos».

This exhibition has been organized to coincide with the 2001 AICA Southern Caribbean symposium *Migration and the Caribbean Diaspora* in conjunction with the Department of African American Studies of the University of Central Florida. We understand that the opportunity of seeing the work from the French and English Caribbean against the intellectual rigour of a symposium, is the first of its kind.

Sponsors

The exhibition is funded in part by
The Alice and William S. Jenkins Foundation
at UCF through its
Partners in Art for Visual education Program (PAVE)

AICA Southern Caribbean
Ministry of Education, Youth Affairs and Culture, Barbados
Central Bank of Barbados
Alliance Française Barbados



Barbados Investment Development Corporation (BIDC)



University of Central Florida Art Gallery



Director Régionale des Affaires Culturelles
(DRAC), Martinique