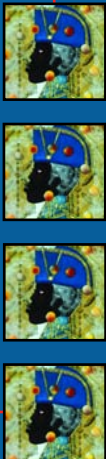


Vive Haïti !

Contemporary Art
of the Haitian Diaspora



L'art contemporain
de la Diaspora haïtienne

Inter-American Development Bank • Cultural Center
May 24 to August 6, 2004

The Inter-American Development Bank

Enrique V. Iglesias
President

Dennis E. Flannery
Executive Vice President

Paulo Paiva
Vice President for Planning and Administration

Eugenio Díaz-Bonilla
Executive Director for Argentina and Haiti

Martín Bès
Alternate Executive Director for Argentina and Haiti

Mirna Liévano de Marques
External Relations Advisor



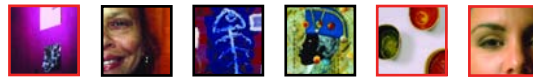
On the cover
Edouard Duval-Carrié

•

Le Général Toussaint enfumé
(General Toussaint Enshrouded in Smoke)

Mixed media on canvas
Courtesy of Bernice Steinbaum Gallery

L'art contemporain
de la Diaspora
haïtienne



Vive
Haïti!

Contemporary

Art of the

Haitian Diaspora





The Kingdom of This World

No country in the Americas, or perhaps in the world, comes close to matching the history and culture of Haiti. According to the theory that everything is interrelated, the flapping of a butterfly's wings can set off a tornado across the world. Haiti's flapping of the wings of freedom did much more than that: it changed the course of world history.

In a series of revolts that started in 1790, Haitians, mainly Haitian slaves, fought their French overlords and managed to crush the armies of Napoleon, who sought to restore in his colonies the slavery that had been abolished by the French Revolution. In the process, the Haitians also managed to defeat a British army bent on incorporating Haiti into the British Empire while maintaining slavery in the Caribbean. In 1804 Haiti became the second independent country in the Americas and the first created by former slaves. Soon afterward, it would assist in Simón Bolívar's quest for the liberation of South America.

The fact that the Haitians thwarted France's imperial ambitions in the New World was decisive for world history. They helped force the sale of the immense French Louisiana, with New Orleans, the point of entry to North America through the Mississippi. This event opened the road for the United States to become an inter-oceanic country and a world power.

Yet a world that continued upholding slavery for many more decades shunned Haiti, and the country was weighted down by debt to France to indemnify plantation owners. Abhorring the plantations that had made it the world's richest colony in the 18th century and a hell for the slaves, Haiti became a subsistence economy. This isolated the country from trade, investment and technology, while demographic growth put increasing pressure on an environment that had to provide food, shelter and fuel. These circumstances dictated that Haiti have a weak civil society and state, despite the occasional strong leader. This was a terrible price for freedom, a prescription for lasting poverty, and a spur to the emigration that created the Diaspora.

Largely isolated, Haiti drew on its only plentiful resource: its people. From Norman French and several African languages plus assorted borrowings from other languages, the Haitians fashioned a new language: Kreyòl. Taking inspiration from African religions and Roman Catholicism, they created a Pantheon of gods as rich and colorful as the Greek one. They created, to use the title of Alejo Carpentier's novel about Haiti, *The Kingdom of This World*.

The country's history, especially in the pursuit of freedom, religion and nature, has provided inspiration for countless Haitian artists, many of them living outside their country. This exhibition, *Vive Haïti ! Contemporary Art of the Haitian Diaspora*, presents the works of several of these artists.

The IDB Cultural Center, which is devoted to promoting knowledge about the member states of the Inter-American Development Bank, is proud to serve today as a bridge for the powerful cultural links between Haiti and its Diaspora.

Mirna Liévano de Marques
External Relations Advisor

Le Royaume de ce monde

Aucun pays dans les Amériques, voire ailleurs, n'est aussi chargé d'histoire et de culture que Haïti. Il y a une théorie selon laquelle tout est intimement lié, à savoir que le battement d'ailes d'un papillon peut provoquer un cyclone à l'autre bout du monde. En déployant les ailes de la liberté, Haïti a fait bien davantage : il a bouleversé l'histoire du monde.

Au cours des révoltes qui s'enchaînèrent à compter de 1790, les Haïtiens – des esclaves surtout – luttèrent contre leurs maîtres français et parvinrent à écraser les armées de Napoléon, qui souhaitait rétablir dans ses colonies l'esclavage aboli par la Révolution. Ce faisant, ils infligèrent aussi une défaite à une armée britannique qui cherchait à les intégrer dans l'Empire britannique tout en perpétuant l'esclavage dans les Caraïbes. En 1804, Haïti fut le deuxième pays américain à accéder à l'indépendance et le premier créé par d'anciens esclaves. Peu après, Haïti aida Simón Bolívar à libérer l'Amérique du Sud.

En contrecarrant les ambitions impériales de la France dans le Nouveau Monde, les Haïtiens changèrent le cours de l'Histoire. Car la France fut contrainte de vendre l'immense Louisiane, avec La Nouvelle-Orléans, qui était la porte de l'Amérique du Nord grâce au Mississippi. Les États-Unis étaient dès lors appelés à s'étendre entre deux océans et à devenir une grande puissance.

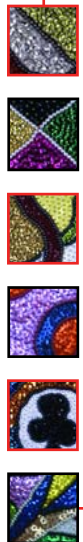
Or le monde qui favorisa l'esclavage pendant encore plusieurs décennies fut en froid avec Haïti, accablé de dettes envers la France pour indemniser les propriétaires. Abhorrant les plantations qui en avaient fait la colonie la plus riche au XVIII^e siècle et un enfer pour les esclaves, Haïti se tourna vers les cultures vivrières. Ce repli mit le pays à l'écart du commerce, des capitaux et du progrès technique, tandis que la poussée démographique sollicitait de plus en plus de vivres, de logements et de combustibles. D'où la faiblesse de la société civile et de l'État, pourtant bien dirigé parfois. La liberté, Haïti la paya donc fort cher : la pauvreté s'installa et il y eut une forte émigration qui créa la Diaspora.

Très isolé, Haïti fit appel à la seule ressource qui abondait : son peuple. À partir du français normand et de plusieurs langues africaines, et avec des emprunts faits à d'autres langues, les Haïtiens façonnèrent une nouvelle langue : le créole. S'inspirant à la fois des religions africaines et du catholicisme, ils inventèrent un panthéon aussi riche et truculent que le grec. Ils créèrent, pour reprendre le titre du roman d'Alejo Carpentier sur Haïti, *le Royaume de ce monde*.

L'histoire du pays, surtout sa quête de liberté, de religion et de nature, inspira d'innombrables artistes haïtiens, souvent expatriés. L'exposition *Vive Haïti ! L'art contemporain de la Diaspora haïtienne* réunit les œuvres de plusieurs d'entre eux.

Le Centre culturel de la BID, qui s'attache à faire connaître les pays membres de la Banque interaméricaine de développement, est fier de servir aujourd'hui de trait d'union entre Haïti et sa Diaspora, de montrer les liens puissants qui les unissent.

Mirna Liévano de Marques
Conseillère des Relations extérieures





Vive Haïti !

Contemporary Art of the Haitian Diaspora

Love for Haiti runs deep in the hearts of Haitian artists of the Diaspora. Their passionate and mysterious love of country, sympathetic yet critical, moves them to create art that is both rooted in and independent of its cultural origins. Haitian artist Edouard Duval-Carrié articulates this inspiring patriotism born of the Diaspora: "Because I was displaced, I'll never be an unconscious Haitian. I am very bewildered by Haiti. I'm very in love with it, and I am trying to understand it." (Brown 1995, p. 76)

Continuing with an assessment of his own experience of the Haitian Diaspora, Duval-Carrié makes the following remarks (Brown 1995, p. 76):

As a child I was taken out of Haiti, when my family moved to Puerto Rico. This permitted me to be a little more open in outlook...to have very critical eyes...[My family and I] are not submerged in Haiti. We have seen other things, and we are able to step back and look at Haiti.

Of like spirit with Duval-Carrié, and in the substance of its selected works of art, this exhibition, *Vive Haïti !* paints Haiti's horizons with youthful promise from the outside looking in. It is an infinitely variegated picture of sea and slopes eclipsing Haiti's ruins of the past. Visions of the future of Haiti are seen through the eyes of established and emerging contemporary artists working in or influenced by the Haitian Diaspora. Extraordinary realities hidden behind mythi-



Pierrot Barra

Cousin or Papa Zaka, or Azaka
(Kouzen, Papa Zaka, Azaka)
Mixed media

cal masks of Haitian culture are intimated by this exhibition of post-modernist works of art by 11 contemporary Haitian artists: Pierrot Barra, Mireille Délice, Jeannot Jean-Philippe, and Yves Telemak in Port-au-Prince; Edouard Duval-Carrié and Adler Guerrier in Miami; Marie-Hélène Cauvin and Marie-Denise Douyon in Montreal; Barbara Prézeau in Montreal and Port-au-Prince; Elodie Barthélemy in Saintines; and Maxence Denis in Paris.

Ripples of Change from the Diaspora

Timeliness, worldliness, and a critical yet loving eye characterize the contemporary art of Haitians living in the Diaspora and reflect positively on art produced in Haiti for Haitians and for an attuned international audience. These stylistically disparate works of art offer a broad glimpse of Haiti's capacity for change. They are an implicit critique of Haitian culture conceived and lived as though it were suspended in mythic timelessness and entrenched stereotypes, as an unchanging cultural monolith. This contemporary art of the Haitian Diaspora deconstructively counters notions and realities of retrograde provincialism and romantic, bourgeois traditions. The latter have stimulated commercial enterprise but intellectually restricted visual arts, journalistic criticism, and university teaching of the history of Haitian art. This art proves that the experience of the Diaspora frees the Haitian artist, the art, and its public audience from fatalistic, ethnocentric, deterministic thought and action. The Haitian Diaspora's openness to change has the capacity to be a catalyst in reversing the negative social cycles mirrored in the art history of Haiti, while it can also encourage increased, improved productivity grounded in rigorous research and sustained innovation.



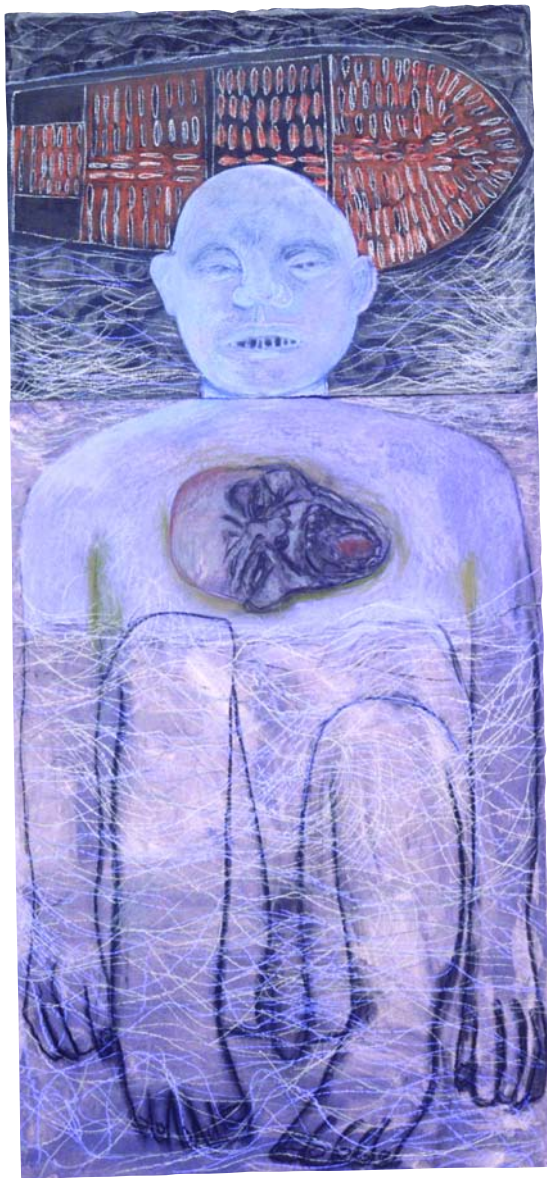
Yves Telemak

Dambala Wouedo

(Danbala Wèdo)

Sequins, beads, appliquéd
on cloth





Today, artists of the Haitian Diaspora may readily avail themselves of deconstructivist ideas in their field amid unrestricted, mobile interactions with the world at large that eventually initiate ripples of change in the visual arts within Haiti. Free-flowing ideas circulating in the Haitian Diaspora generate newsworthy visual art extending far beyond *la peinture* (painting traditions), uncovering a redefined, propitious sense of Haitian cultural identity. Naturally, the art forms of the Haitian Diaspora tend toward surprising and kaleidoscopic novelty, even as they hark back to mediums as time honored as painting and subjects as universal as the cycle of life. These artistic expressions are preeminent on the competitive, multicultural world stage of contemporary art. The contemporary art of the Haitian Diaspora selectively represented in *Vive Haïti !* thus proudly unveils a fresh, successful face of Haiti, a face chiseled out of diversity, global permeability, and utter individuality.

From West and Central Africa to Hispaniola

The dynamics of the Diaspora have been significant in shaping Haitian art before and after Haiti became the first “Black Republic.” In the 200 years following the revolution and independence until the present day, visual art has reflected the many waves of exodus from Haiti. From

the post-colonial era to modern and present times, the Haitian Diaspora has grown in urban and suburban communities of émigrés, refugees, and repatriates. In this context the visual arts have become a vital bridge of communication.

The Diaspora began with the ethnic warfare in Africa that supplied prisoners of war and captives to the Atlantic slave trade. Hundreds of thousands of Africans were shipped from Africa to the Americas under dehumanizing and deadly conditions only to work under further cruelty on the sugar plantations of Saint Domingue. In 1789, there were 450,000 enslaved Africans in Saint Domingue, 30,000 predominantly mulatto freedmen (*affranchis*) who were denied political rights, and 40,000 Frenchmen living in luxury (Appiah and Gates 1997).

In *Survivance du passé I* (Survival from the Past I, 2000) Marie-Hélène Cauvin (b. 1951) portrays in her blunt, intrepid, expressionistic style the ghost of an African slave submerged knees-to-chest in binding strings of waves, pressed claustrophobically against the foreground of the picture. His hoary, sea-



**Marie-Hélène
Cauvin**



Survivance du passé I
(Survival from the Past I)
Gouache, charcoal,
pastel on paper



soaked skin and an inner head howling, skewed, and exposed like his heart make the viewer uncomfortably aware of the physical and spiritual trauma and death inflicted by the trans-Atlantic slave trade. Floating in full view behind his head in the background is the iconic image of a slave ship's tight packing of slaves to increase profits by calculating for deaths in plying the treacherous Middle Passage. Dead slaves, like this poor soul, were thrown overboard.

Cauvin's slave ship subject is an apt Haitian metaphor for the Vodou god of the sea, Agwe. "Admiral" Agwe, it is believed, returns Haitians back to Africa (*Ginen*) after death, in a ship likened to the slave ship that carried them across the Middle Passage to the New World. Agwe's symbol is a boat of protective passage through the waters of birth and death. Haiti, an island nation, is close physically and historically to the sea, so Vodou believers often pray for Agwe's protection.

Haiti's boat people of more recent times are also a reference in *Survivance du passé I*. Cauvin draws a parallel between the overpopulation of Haiti and the tightly packed bodies of enslaved Africans suffocating each other, a comparison between boat people voluntarily fleeing Haiti in makeshift rafts—dying at sea from dehydration, starvation, and sharks—and the involuntary captives on the slave ship.

Saint Domingue was the most prosperous colony of the French empire in the Americas. It was connected through trade, exploration, and the Catholic Church in an extensive network of French colonies in the New World, such as Louisiana, Québec, Guiana, Guadeloupe, and Martinique. Creolization, syncretism, and the influence of runaway slaves in the cross-cultural context of the French sugar plantation colony of Saint Domingue produced the earliest unique hybrid forms of Haitian art combining African, French, and Native American cultures. *Maroons* (runaway slaves) were a large sub-group important in preserving African traditions, but also in using them to incite revolt against the gross inequities of the colonial system. Ultimately, a combination of factors—the oppressively unfair system of slavery, discrimination against freed Creoles of color, and the French Revolution—led to the protracted revolution for human rights and political independence from 1791 to 1804, the seminal impetus for mass emigration that founded the Haitian presence abroad.

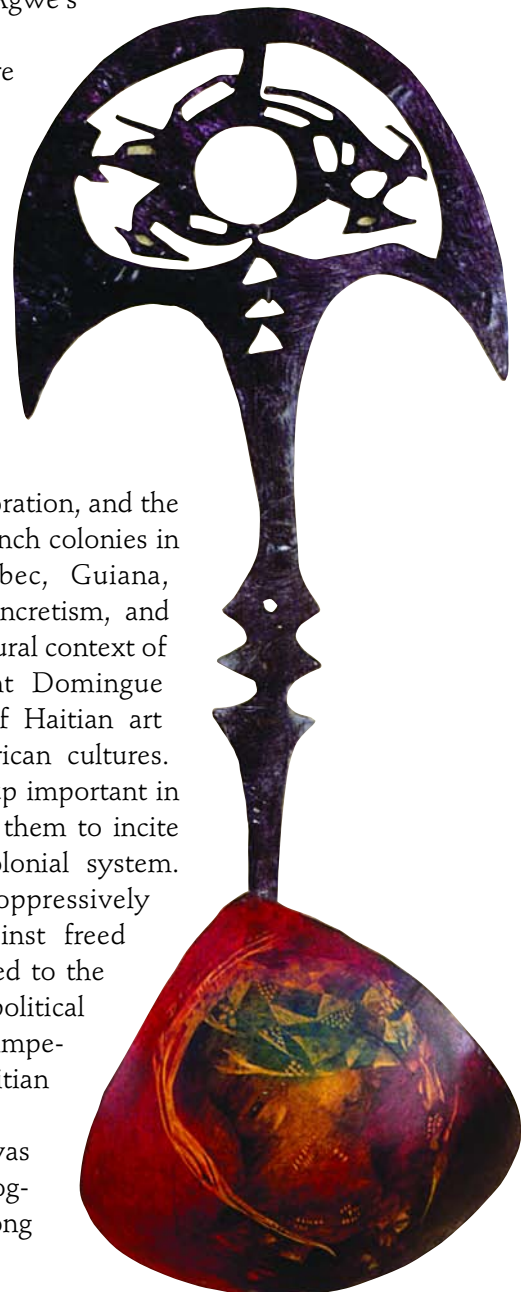
The art of enslaved Africans in Haiti was made in secret for spiritual protection, psychological solace, and physical survival. It was among



**Marie-Denise
Douyon**

Conscience de femme
(Woman's Conscience)

Calabash, cut metal





Elodie Barthélemy

L'homme qui marche

(The Man Who Walks)

Appliquéd fabric,
clothing

their few available means of empowering themselves with self-respect and self-determination in a brutalizing plantation system and, after the revolution, in a shrinking peasant farm economy. With such harsh beginnings, Haitian visual art and material culture had to be a reservoir of African cultural memory,

a balm easing the painful degradation of slavery and prejudice, and a source of inspiration to overcome adversity.

Africans who had been forced to work as slaves in Haiti remembered and adapted their art traditions from West Africa of the Fon Kingdom in Dahomey (now the Republic of Benin), the Yoruba and Igbo peoples of Nigeria, and the Kongo Kingdom of Angola, Central Africa. The Haitian visual arts associated with Vodou take their Kreyòl names, gods, theology, and ritual practice from these cultural sources in Africa. The Vodun religion of the Fon Kingdom of Dahomey is known to have been greatly influenced by the many prisoners of war taken from surrounding peoples, like the Yoruba. Some art forms, such as *bochio* of the Fon and related peoples, were invented specifically to address the trauma of captivity before being transferred to the New World, and took on increased importance in the pre-Vodou art of Saint Domingue (Blier 1995).

The Africans who had been brought to Saint Domingue produced art that was guided by cultural retentions unconsciously or consciously calling up their African heritage. Art making at this early colonial stage in Haitian history drew on recycling or *bricolage*, one of many African methods of syncretically incorporating foreign cultural ways, beliefs, forms, and iconography and incorporating new ways into long-held art traditions.



Catholic ritual and iconography were secretly used to mask the slave's African pre-Vodou animist beliefs and practices that French planters viewed as idolatrous and threatening. There were political campaigns to suppress Vodou in the 18th and 19th centuries that prompted strategies to maintain it behind a facade of Catholicism. Much of the creolized African imagery and art devoted to Haitian Vodou is therefore syncretized with a Catholic saint selected by virtue of attributes approximating those of the Vodou god.

Ritual Vodou flags called *drapo vèvè* in Kreyòl are rightly celebrated in Haiti, in the Haitian Diaspora, and internationally as the most unique art form arising from the hybridization of African and French cultures. *Drapo vèvè* have military and religious associations derived from a variety of sources, such as Fon royal banners; Yoruba beadwork; Catholic processional banners; Masonic flags, aprons, and tapestries; flag art forms used in Carnival; and possibly those of the Taino Indians. Richly sequined and beaded *vèvè* flags are paradigmatic of the ingenious creativity of Haitian Vodou, which draws on a bold, intense sense of cultural synthesis (Cosentino 1995).

Vèvè flags serve in the ritual salutation to the Vodou pantheon of animist deities that were originally called on to protect the slaves during the colonial period. The flags are still visible today in opening every Vodou ceremony in Haiti and in the Haitian Diaspora. Each flag, regarded as containing divine energy, is consecrated to a particular Vodou god (*lwa*) whose filigree-like tracery symbol (*vèvè*) is emblazoned on one side of a square of velvet, satin, or rayon. The presence of the ornate, lacey *vèvè* emblem is the primary means of sanctifying ritual space in Vodou (Cosentino 1995).

Secularization of *vèvè* flags began in the 1950s when adventurous collectors sought them out directly from Vodou temples. Increasingly over the years, to generate revenue to support their temples, Vodou priests have responded to the demand of the international art market for flags that are appreciated as secular art for art's sake (Girouard 1994). The demand, taste, and context of the outside market required greater supplies of beads and sequins to make impressive, competitive, artistic statements with *vèvè* flags. They have become ever more lavish, sometimes to the point of overriding the artist's concern for effective composition of content (Cosentino 1995). Commercial interests rather than intellectual or aesthetic interests have contributed to

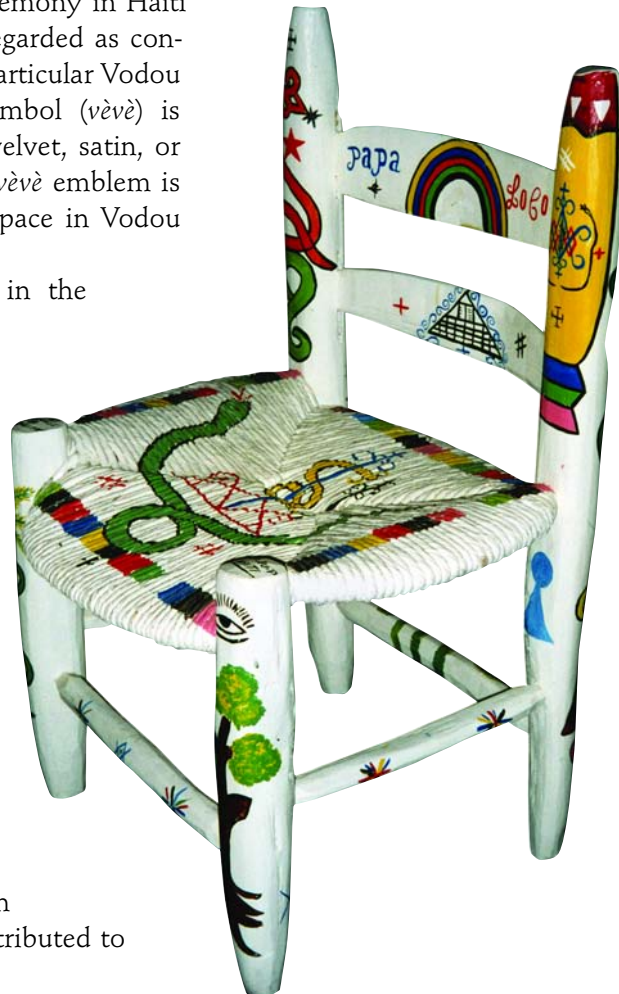


Jeannot Jean-Philippe

Ti chèn pay

(Little Haitian Chair)

Painted wood and straw



their overtly decorative qualities and the repetition in production of popular designs. Institutional validation of secular *vèvè* flags occurred in Haiti in the early 1980s, when Pierre Monosiet, the founding director of the Musée d'Art Haïtien du Collège St. Pierre, organized the first exhibition of *drapo vèvè*. The Musée d'Art Haïtien remains the best place to locate the often-elusive flag artists in Haiti (Girouard 1994).

Yves Telemak (b. 1960s) is Haiti's preeminent living artist specializing in the production of *vèvè* flags intended as art for art's sake, rather than those destined for the original religious context of Vodou. The secularization of *vèvè* flags in the hands of Telemak is a fascinating lesson in Haitian cross-cultural adaptation to the foreign market. He was one of the first flag makers to sign his work—Y.T. Art. Telemak learned his craft in the Vodou temple of his father, André Telemak, and later established his atelier there. Telemak's innovation and trademark are his unusually wide borders of complex geometrical compositions. Borders have long been a consistent design feature of *drapo vèvè*, but in Telemak's work they are more compositionally complex and vibrantly colored, and more reflexive and perceptually playful, such that they become as visually compelling as the central panel.

In *Ceremoni Grand Bois* (Great Forest Ceremony, c. 1996), Telemak freely interprets the famous Cérémonie du Bois Caïman of August 1791 and its *maroon* leader, Boukman Dutty. Dutty presided in the role of Vodou priest (*oungan*) at this rally of slaves who rose up in battle only a few days later in setting off the Haitian Revolution. Although hearsay distorts the accuracy of the historical record of this ceremony and overempha-

Yves Telemak

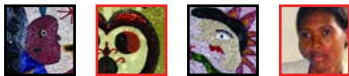
Ceremoni Grand Bois

(Great Forest

Ceremony)

Sequins, beads on cloth





sizes Vodou's impact on the Revolution, it has fed Telemak's Vodou imagining of the story, reinforced by the Haitian oral tradition, a related artistic legacy from Africa. Pictorially, Telemak redramatizes this mythic prelude to the Haitian

Revolution by compositionally enshrining the Vodou god Gran Bwa within a border of radiating spikes, like one enlarged, squared *pwen*, the spark of Vodou divinity. Gran Bwa, who may also be interpreted as Boukman or Makandal, an earlier *maroon* revolutionary, governs the forest, the mysteries of healing, and Vodou initiation, and symbolizes the sacred *mapou* tree, the Vodou temple, and its central ceremonial and cosmological post, the *poto mitan*.

Telemak's *La Sirène Diamant* (Diamond Mer-

maid Goddess, 1999) is exceptional in its depiction of a spirited couple of black sea creatures: the mermaid enchantress dancing to her own unearthly music with her consort, Agwe, a merman combing her long wavy hair and holding up a diamond ball. *Tête Sans Corps* (Headless Body, 1995) is yet another visually and intellectually evocative image of a horned head standing on one leg. All but the last of these masterful *vèvè* flags include Telemak's pictorial offerings represented at the feet of the Vodou gods that sanctify ground and space within the composition—a lit candle, a cup, and the *asson* (a beaded calabash rattle and bell), the staff of office of the Vodou priesthood used to summon the gods.

In Telemak's *Dambala Wouedo* (Danbala Wèdo, 1997), the Great Life Spirit and master of the sky is represented both as the anthropomorphized chalice, egg, and tree whose roots wear boots, and as the serpent writhing between its branches.

Mireille Délice (b. 1970s) is a prolific protégée of Yves Telemak and an accomplished woman entrepreneur operating a large atelier in Haiti in this male-dominated trade. Her *Heraldic Erzulie Dantor* (*Ecusson d'Erzulie Dantor*, 1996), *Archangel* (*L'archange*, 1996), and *La Reine brisée* (*The Cracked Queen*, 1996) are all in her signature heavily, diversely beaded technique. Her compositions are of a central figure of a Vodou god



Mireille Délice

La Reine brisée

(*The Cracked Queen*)

Sequins, beads on cloth



Pierrot Barra

*Ogou/Saint James Major
Mounted on a Unicorn
(Ogou/Sen Jak Majè
monté à licorne)
Mojo board, appliquéd
cloth, doll parts, sequins*



surrounded by a constellation of *vèvè*, *pwen*, the Star of David, yin/yang, and Masonic emblems, and selected attributes of the *lwa*. The disparities in stylistic rendering in Délice's flags are due to her routine delegation to her many *ti fèy* (little leaves) appliqué helpers who may liberally interpret and improvise on her narrative vision for each flag.

Vèvè flags were probably the formal and commercial precursors to the mojo board genre originated by **Pierrot Barra** (1942–1999). Mojo boards and *vèvè* flags have in common qualities of African portable altars, Vodun content devoted to the gods, a square or rectangular format, fabric materials, and appliqué sewing techniques. Beyond these qualities, the comparison ends. In fact, Barra no longer made *vèvè* flags of his own inspiration after he started making Vodou Things in 1987. He would make flags on commission but otherwise had lost interest in them. He said that the Vodou gods preferred that he make only Vodou Things, his term for the original genres of sculpture for which he became famous (Cosentino 1998). *Vèvè* flag collectors from abroad would have also provided an unprecedented incentive to Barra to revamp his style of making Vodou art to appeal to a broad, non-Vodou, international

art audience. Foreign collectors came to Barra bearing intriguing possibilities for packaging his Vodou Things to venture forth in the world on his behalf.

The *Three Lwa* mojo board wall assemblage by Barra incorporates discarded and recycled dolls and doll parts in a similar manner to African figurative sculpture, serving as effigies and repositories in spiritual transformations. Dolls were difficult to work with, Barra once admitted, "because they were always changing their minds and evolving from one spirit into another" (Beasley 2004). Barra used found objects from Pétion-Ville and the area near Iron Market where he and his wife Marie Cassaise had a stall for making and selling their work. The mirrored sequins dotting the celestial field of the weightless *Three Lwa* represent *pwen*, the sparkling Vodou essence.

Barra consistently dots his work with *pwen* sequins, such as in his free-standing *Papa Zaka*, the good-natured, pipe-smoking mountain farmer. In this

case *pwen* signify Kouzen Zaka's effervescent life force, symbolized zoomorphically by the butterfly embroidered on his back. Freestanding figures like Kouzen appeared early in Barra's extensive body of work (Cosentino 1998).

Kouzen here is decked out in the symbolism of ropes of red tasseled fringe. Instead of wearing a separate tasseled bag (*makout*), this Zaka has it incorporated into the frontal composition of his sturdy peasant garb of ersatz blue denim. Robert Farris Thompson explains this syncretic Creole evolution (Cosentino 1995):

Zaka's bag is a document of Creole ingenuity, encoding the cultural collision of Vodou and the Spanish element on the island of Hispaniola. At some point during Spanish rule, Haitians absorbed the Iberian straw knapsack, called *alforja* in Spain and *alforge* in Portugal; they changed its name to *alfô* and changed its shape as well. Compare an early 20th-century *alforge*, from Monchique in the Algarve, north of Portimão, to Zaka's bag. The Iberian object reads with visual forthrightness: straw structure, red fabric trim, two tassels at the bottom, and a frontal design in red and black. Zaka's *alfô*, though also made of woven straw, with red trim and dark tassels at the bottom, is more than a knapsack....[it is] a divine signature of Zaka. The Creole synonym for this bag, *makout*...derives from Ki-Kongo, *nkutu*...spirit bag...for guarding one's life....The Haitian one...a lattice of knotted cord...a powerful element of Kouzen Zaka's *vèvè*. The rhythmically repeated tassels...set the *alfô* apart as a sacred object. The *alfô* is thus written over with intensified notations of motion (the tassels).

Jeannot Jean-Philippe (1958–1997) was another Vodou priest and artist who, like Barra, has been well represented in recent exhibitions and publications documenting the wealth of Vodou art flowing out of Haiti and into the Haitian Diaspora, and the tides of contemporary art returning to Haiti. Although



**Jeannot
Jean-Philippe**
Marassa Govi
(Spirit Pot Dedicated
to Sacred Twins)
Painted terracotta
capped jar





he was a meticulous line draftsman and painter of terracotta vessel surfaces, Jean-Philippe's best recorded art form was himself possessed by the gods Ezili Dantò and Ti-Jean Petwo. Jean-Philippe assumed the guises of the same Vodou gods whose elaborate *vèvè* abstractions he painted on the walls of his *govè* spirit jars and pots. His miniatures on terracotta were painted in the tradition of Vodou wall paintings with the understanding that they are both embodiments of the *lwa*, the spirits, and effigies of himself. Shortly before his passing, Jean-Philippe would say, pointing to his eye, that he simply wanted to be able to see the world beyond Haiti. Through his work, finally, he is seeing the world, sitting right before us on the *Ti chèz pay* (Little Haitian Chair, 1996) dedicated to Papa Loco, guardian and builder of the Vodou temple, master of the priesthood, and carpenter St. Joseph (Girouard 1994). Such chairs, ubiquitous in Haiti, may be an extension of the African tradition of sitting on stools and small, low chairs that are important symbols of personal identity and social status.

Return to Africa

Marie-Denise Douyon

*Musique de guerre
ou de chasse*
(War or Hunting Music)
Calabash, cut metal

Africa reenters the lives of Haitian artists when they live, work, or travel there, the experience of it marking forever their perceptions. French-speaking Africa is the most hospitable destination given the Haitian educational tradition in French. Some Haitian artists were born or grew up there when their parents fled the dictatorial regime of "Papa Doc" Duvalier in the early 1960s. Those who emigrated to newly independent francophone African countries such as Senegal expanded their identities with dual citizenship and the Négritude philosophy of President Léopold Sédar Senghor and Martinican Aimé Césaire (Appiah and Gates 1997). Many Haitians remain in Africa for economic opportunities in professions such as teaching. Many artists and Vodou priests and priestesses travel there in pilgrimage, especially to the Republic of Benin, which is widely identified as a major source of Haitian culture.

Marie-Denise Douyon (b. 1961) began a life of migratory peregrinations growing up in North Africa, first in Algeria and then in Morocco. Her childhood experiences were like an arabesque, interlaced with distinctive confluent artistic idioms of the Magreb and the Mediterranean, rendering an organic, multifaceted Haitian identity. From Africa, Douyon moved her permanent residence to Montreal and, during an interim of a



few years, lived in Haiti. Now considering herself more Québécoise than Haitian, Douyon welcomes Canada's minority opportunities for intercultural communication and exhibitions, while acknowledging an unrealistically narrow definition of African ethnicity:

Political interests responsive to multiculturalism and integration favor the building of bridges and showcases for cultural minorities. There is the opposite opinion, however, that choosing to use African influences in one's artistic expression defines [Haitian] identity and ethnicity too reductively.

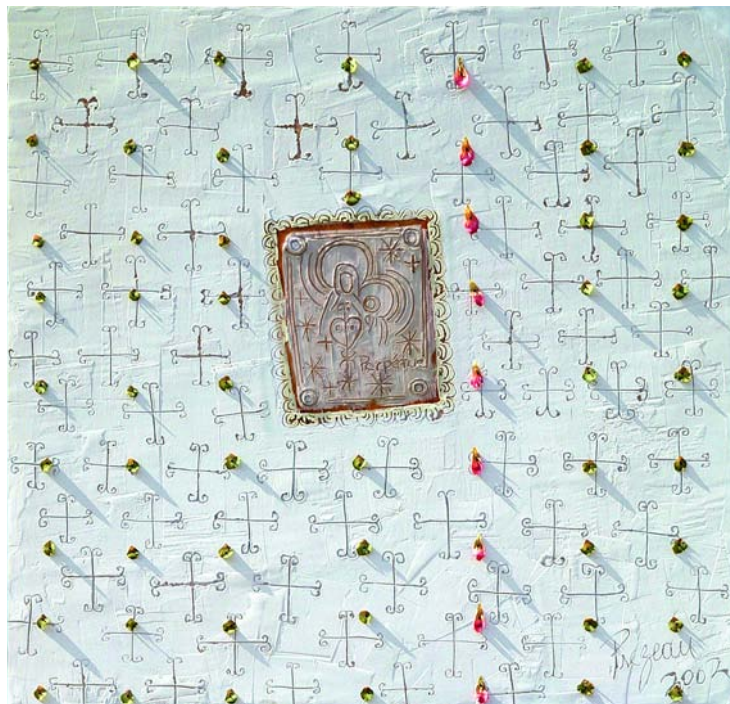
To anchor her multicultural Haitian identity, Douyon focuses her art on West and East African materials, methods, and subjects—etched calabashes, carved wood, open-worked metal, proverbs, and rites of passage. Proverbial wisdom from the Fon Kingdom of Benin is translated into Douyon's assemblages *Conscience de femme* (Woman's Conscience, 2003) and *Musique de guerre ou de chasse* (War or Hunting Music, 2003). Both are spoon-form relief sculptures contrasting the juxtaposition of the open composition of a heavy metal superstructure with the closed cup of the lightweight calabash. *Moran* (Maasai Warrior, 2004), another relief, also employs sculptural opposition in its broad metal disc emblazoned with a warrior's profile flanked by standing, attenuated, linear figures.

Barbara Prézeau (b. 1965) established strong ties to Africa through her own initiative, intellect, and imagination. These ties are evident in her artwork, teaching, and institution building through Afric-America, a transnational visual arts foundation. In an impressive career spanning the New World and the Old World, departing from her familial origins in Pétiön-Ville, a suburb of Port-au-Prince, Prézeau moved to Montreal for academic studies of studio art and art history, and then to Paris for further study of art history and professional collaborations with Haitian Diaspora artist Edouard

Barbara Prézeau

Erzulie

Mixed media, artificial
rose petals





Duval-Carrié and anthropologist-art critic Délia Blanco. Paris led her to Senegal for field research in African writing systems, subsequent participation in art biennials, and living and working there in 1993–95. Traversing the Old and New World homelands and diasporas, she embarked on additional research and art projects in Ecuador, Cuba, and the Dominican Republic.

Dakar is an architectonic wall block by Prézeau that monumentalizes the African sense of place, person, and craftsmanship, and, like much African art, skeuomorphizes or replicates ancient forms in new materials. *Dakar* pinpoints her experience of discovering African spirituality and the African Diaspora in Senegal. The block's brown skin-tone ground palette and its contrasting markings on the collaged surface of the ogival contour are reminiscent of African body painting and tattooing; Muslim clothing silhouettes and textile patterns; architectural facades, arches, and roofs of mosques, shrines, and houses; and pan-Islamic Koranic writing tablets.

Syncretic layers of religious overtones from Haiti are expressed in another Prézeau wall piece called *Erzulie*, the Vodou goddess of love. This one is comparable to a *vèvè* flag with an opening into the spiritual world. The *pwen*-like cross motifs animate the surface along with shadows cast by the offering of flowers. Although the Madonna and Child sit in substitution of *Erzulie* in the representation of a hanging picture frame, the chalky white kaolin surface harks back to ancestral Africa, Moresque tiles, and the touch of textiles.

The Haitian Diaspora in France

Haitian by conscious choice, French by dint of birth, **Elodie Barthélemy** (b. 1965) professionally and personally, intellectually and emotionally links her two cultures by anchoring her art in an imaginary Haiti, then revisiting French culture with a Haitian gaze. Haiti has taught Barthélemy that this principle of relation is most fundamental in “quenching the thirst of creativity.”

Barthélemy's artistic heart turned toward Haiti after she exhibited there in 1989. She returned to France to paint pictures of the Haitian countryside littered with tombs. This act of

Elodie Barthélemy

Fécondation en lewi

(Calabash Fertilization)

Engraved and painted calabashes



painting tombs was for her a symbolic inscription in the Haitian soil. This in turn colored all of her subsequent work investigating death as intimately united with nature, a Haitian perception of the world at odds with the French sense of immortality.



ty. *Fécondation en kwi* (Calabash Fertilization, 1997), an installation about pregnancy and the birth of life, was thus realized, complete with a fitting room for visitors to slip a calabash bowl under their clothes to become instantly pregnant and thereby transform their perception of their own body.

Barthélemy's Haitian heritage confronts her French in a veiled allusion to France's dark past of supporting slavery in *Petite annonce/Le port de Nantes* (Small Ad/The Port of Nantes, 1998). Marking France's commemoration of the 150th year since the abolition of slavery in Martinique and Guadeloupe, *Petite annonce/Le port de Nantes* is portrayed as a Turner-esque seascape. Only by reading the words scrawled in French across the picture of bustling maritime commerce does Barthélemy let it be known that slaves were being traded here along with furniture—chairs, beds, and the like—as well as other personal property.

The torturous cruelty of the French system of African enslavement in Saint Domingue and the New World colonies is evidenced in *Code Noir* (Black Code, 2003) by **Maxence Denis** (b. 1968). The Black Code was a French law decreed in 1685 that severely restricted slaves and relationships between masters and slaves. In practice, plantation masters transgressed the Black Code and inflicted monstrous pain on the slaves they considered their personal property. Set against a field of pitch blackness, this print memorializes the spectral bust of a slave shackled at the neck.

The French Revolution precipitated the onset of the Haitian Revolution and the emergence of Haiti's greatest leader, Toussaint Louverture. **Edouard Duval-Carrié** (b. 1954) and Maxence Denis, both born in Haiti but living in the Haitian Diaspora in Europe and North America, present admiring

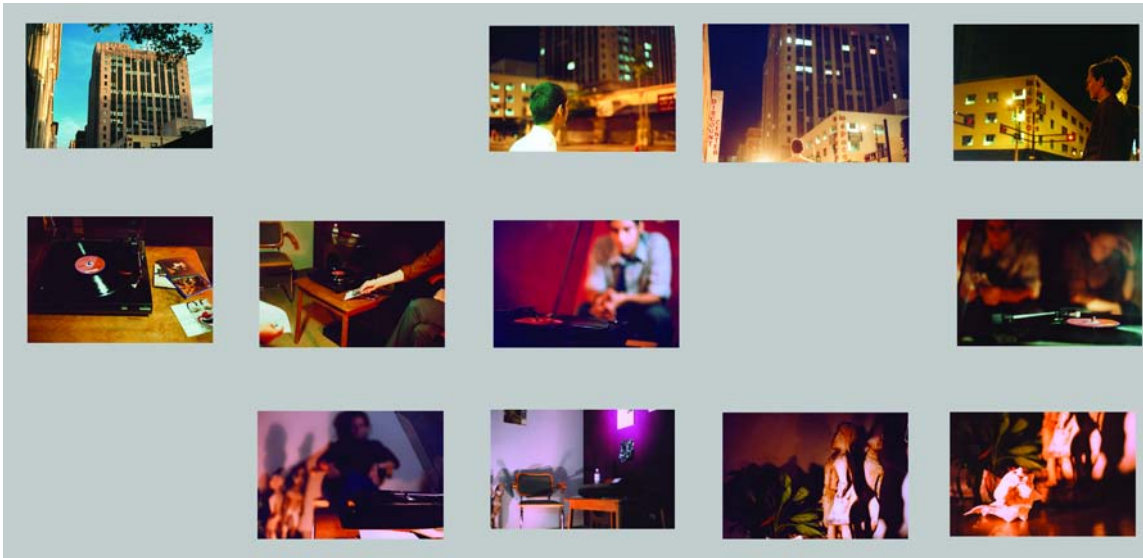
Maxence Denis

Bluelman

(*L'homme bleu*)

Digital color print





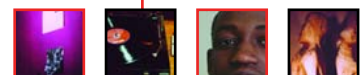
portraits of Toussaint in manual and electronic two-dimensional media. Barra, who never left Haiti, envisions him sculpturally as Ogou/Major Saint James, Vodou's senior military god. The portrait by Duval-Carrié is a Vodouesque profile bust of Toussaint enshrined in a red cartouche of smoke replete with bubbles of *pwen*. The portrait by Denis is a light drawing of Toussaint on a horse riding forward and upward toward the future lying just beyond his pictorial space. Pierrot Barra dreamt of Toussaint in the guise of Saint James mounted on a unicorn surrounded by protective angelic spirits in a landscape of Haitian paradise.

Adler Guerrier
after/for/with(Mingus) or
Haitian Fighting Song
(après/pour/avec(Mingus)
ou chant de guerre
haitien)
 Wall installation of
 twelve prints

The Promise of the Diaspora

From the shores of Haiti to the distant lands of the Haitian Diaspora, the visual arts ebb and flow in tides of hope for survival and success. When all else has failed, wherever Haitians have found themselves, art has prevailed in sustaining body and soul, and has remained among Haiti's most useful and inspiring assets.

For **Adler Guerrier** (b. 1975), the experience of the Haitian Diaspora in Miami is expressed in suites of interior and exterior cityscapes like *after/for/with(Mingus) or Haitian Fighting Song* (2001–2004). What is important to Guerrier is “the perception of space and the narrative malleability of places,” psychic itineraries traced through his childhood experiences in Haiti and his life in the United States. The excitement of places, in his eyes, is universal, having “to do with scale, color, monumentality, everydayness and memory.” But his professional investigations as a Haitian Diaspora artist in Miami are his alone, informed and enlarged by the work of artists he admires.



From Montreal, **Marie-Hélène Cauvin** shares with us in *Difficile équilibre* (Difficult Balance, 2001) her experience of migration. In *No Man's Land* (2002), she casts a pessimistic view of the Haitian motherland and the impossibility of going back. The guardian figure in *No Man's Land* futilely watches over a land already devastated and inhospitable to those coming ashore, who are physically and psychologically shackled by the past.

From his Parisian experience, **Maxence Denis** (b. 1968) created a short lyrical film called *Je ne veux plus aller à l'école* (I Don't Want to Go to School Anymore, 2001). The video has an oral backdrop of the recitation of a poem that tells the story of a small boy who expresses his wish to no longer go to a European school where he only learns things that have nothing to do with his Haitian culture. In the second part, the boy has grown up and is tormented by the need to choose between living in France or in the country of his childhood. There is an intermingling of images of the two countries in a melancholy, dream-like vision.

Denis's digital works of art reflect an awareness of evolving in his Haitian identity in the Diaspora, at times shedding nationality to approach universality and at other times rediscovering quintessential wonders of Haitian culture. On each return visit to Haiti from France, Denis experiences the wonder of rediscovering Haiti. His sense of enchantment is reflected in *Blueman* (L'homme bleu, 1999), in which a blue-faced man gestures in a Haitian photographic tapestry of pulsating brown figures expressing intimacy and sensuality in the middle of a crowded public space.

Contemporary Haitian artists of the Diaspora are well aware of the constancy and evolution of their identity as Haitians and how this is reflected in their art. They are conscious of the hybridity and diversity of Haitian culture and the need to transcend nationality in presenting their work to an international audience. Moreover, their work reveals the clash and commonality of cultures and the desire to attain a universality of artistic expression through an enlarged, evolving definition of Haitian-ness.



Marie-Hélène Cauvin

No Man's Land

Oil on canvas

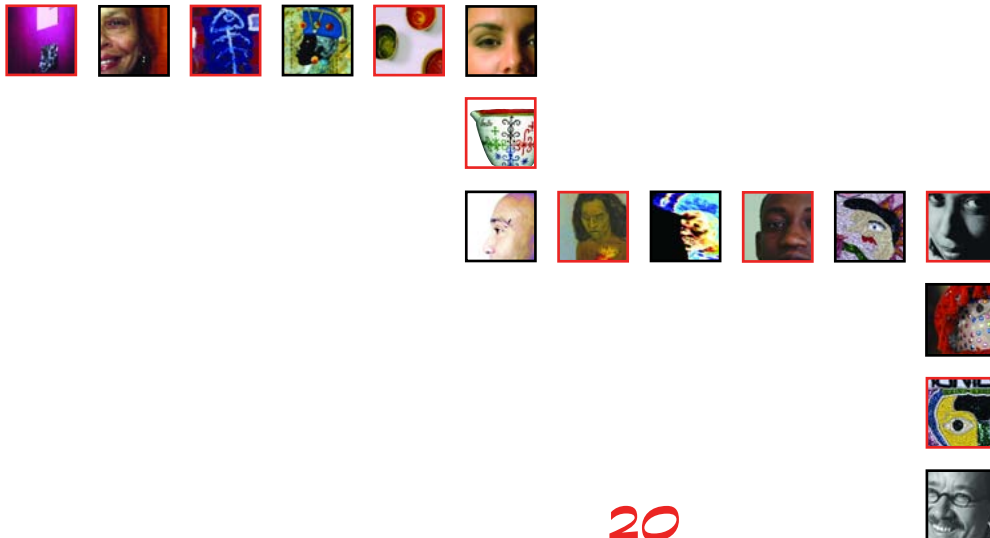


Artists of the Haitian Diaspora envision the creation of a new order arising from the ashes of the past. They are conscious of the burden of history and the prospects for the future of Haiti. Many of the artists represented in this exhibition expressed the desire to return to live, work, and contribute to the stability and growth of Haiti one day in the future under better conditions. They understand that they are a cornerstone of Haiti's spiritual strength and real fulfillment of unfathomed potentiality at home and abroad.

Francine Farr

References

- Appiah, Kwame Anthony, and Henry Louis Gates (eds.). 1997. *The Dictionary of Global Culture*. New York: Alfred Knopf.
- Beasley, Laurie. 2004. "Pierrot Barra, Bio," *Ridge Art*. Oak Park, Illinois: Ridge Art.
- Blier, Suzanne Preston. 1995. *African Vodun: Art, Psychology, and Power*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Brown, Karen McCarthy. 1995. *Tracing the Spirit: Ethnographic Essays on Haitian Art from the Collection of the Davenport Museum of Art*. Seattle: University of Washington Press.
- Cosentino, Donald (ed.). 1995. *The Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles: Fowler Museum.
- Cosentino, Donald J. 1998. *Vodou Things: The Art of Pierrot Barra and Marie Cassaise*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Girouard, Tina. 1994. *Sequin Artists of Haiti*. Port-au-Prince: Haiti Arts, Inc., and Cecilia, Louisiana: Girouard Art Projects.





The Artists • Les Artistes

Pierrot Barra (1942-1999, from the Bel-Air district, Port-au-Prince) was a founder of the “Iron Market School” of Haitian art. He was renowned for broadening the Vodou arts of assemblage and installation from ritual process and placement to contemporary fine art of museum quality for public and private collections worldwide. Barra’s “Vodou Things,” which include mojo board wall reliefs, his original reworking of *vèvè* flags, became internationally collectible by their inclusion in the Fowler Museum’s traveling exhibition *The Sacred Arts of Haitian Vodou* in 1996–97. Barra produced a large body of work, the best of which is in the permanent collection of the Fowler Museum of the University of California, Los Angeles, and the rest in private hands. *Vodou Things: The Art of Pierrot Barra and Marie Cassais* (1998) presents a full biography and a survey of his work.



Pierrot Barra

Pierrot Barra (né en 1942 à Port-au-Prince dans le quartier de Bel-Air, mort en 1999). Fondateur de l’école d’art haïtien du « Marché en Fer », il acquit sa réputation en élargissant les arts vaudou de l’assemblage et de l’installation qui étaient, à l’origine, des processus rituels et de placement et devinrent, avec lui, des sculptures

contemporaines à l’intention de collections internationales, publiques et privées. Les « Objets vaudou » de Barra ont acquis un statut international de pièces de collection par leur inclusion en 1996-97 dans l’exposition itinérante : *The Sacred Arts of Haitian Vodou* (Arts sacrés du vaudou haïtien). Barra a produit une œuvre abondante, dont les meilleures créations font partie de la collection permanente du Musée Fowler de l’Université de Californie à Los Angeles. Le reste est dispersé dans des collections privées.

Marie-Hélène Cauvin (b. 1951 in Port-au-Prince, resides in Montreal) sees herself as a Haitian Diaspora artist who draws inspiration for her work from her experience growing up in Haiti. Cauvin is an accomplished painter and printmaker whose expressionistic realism presents pessimistic, psychological profiles of Haitians and Haiti. Her



Marie-Hélène Cauvin

Marie-Hélène Cauvin : (née en 1951 à Port-au-Prince, vit à Montréal). Elle se considère une artiste de la Diaspora haïtienne qui puise son inspiration dans le Haïti de son enfance. Cauvin est un peintre et une graveuse d’art chevronnée. De plus, son réalisme expressionniste est marqué par des images pessimistes des Haïtiens et de leur île.



work has been exhibited internationally since 1986, including solo shows at Harvard University's David Rockefeller Center for Latin American Studies in 2003 and the Tyler School of Art in Philadelphia in 1995. Her group shows include the Caribbean Biennial in 2001 in Santo Domingo, the Musée du Panthéon National Haïtien in 2000 in Port-au-Prince, and "Women and Creation" in 1998 in Paris. She holds an MFA from Temple University, which took her to Rome in 1995. She has recently taught printmaking at Corcordia University in Montreal.

Ses œuvres ont été exposées dans différents pays depuis 1986. Elle a monté des expositions en solo : en 2003, au Centre David Rockefeller d'Études latino-américaines à Harvard University ; en 1995, à la Tyler School of Art de Philadelphie. Elle a participé à des expositions d'ensemble : entre autres, à la Biennale des Caraïbes, à Saint-Domingue en 2001 ; à Port-au-Prince en 2000 au Musée du Panthéon, et à l'exposition *Femmes et Création* qui s'est tenue à Paris en 1998. Elle est titulaire d'un diplôme d'études supérieures de Beaux-Arts.

Edouard Duval-Carrié (b. 1954 in Haiti, lives and works in Miami) is generally acknowledged as the most acclaimed contemporary artist of the Haitian Diaspora. He was educated in Paris and Montreal but works deliberately in the manner of a self-taught artist. During his long, prolific career, Duval-Carrié has had his work featured in many solo shows, including: in 2003 in Mexico and at the Lowe Art Museum in Miami; in 2002 at the Phoenix Art Museum in Arizona and the Coral Springs Museum of Art in Florida; in 2000 "Migrations" at the Miami Art Museum's New Work Gallery; in 1996 at the Musée d'Art Haïtien du Collège St. Pierre; and in 1992 a retrospective at the Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Mexico. He has also held prestigious residencies in 1998 at the Fondation Claude Monet in Giverny, France, and in 2000 at the Cité Internationale des Arts in Paris. His work is included in the permanent public collections of the Davenport Museum of Art in Iowa, the Miami Art Museum, the Musée des Arts Africains et

Edouard Duval-Carrié (né en 1954 en Haïti, vit et travaille à Miami). Il est l'artiste contemporain le plus acclamé de la Diaspora haïtienne. Éduqué à Paris et à Montréal, il travaille néanmoins en artiste autodidacte. Sa longue carrière prolifique est jalonnée de nombreuses expositions en

solo : en 2003, au Mexique et au Lowe Art Museum de Miami ; en 2002 au Phoenix Art Museum (Arizona) et, au Coral Springs Museum of Art (Floride) ; en 2000, il expose *Migrations* à la New Work Gallery du Art Museum de Miami ; en 1996, au Musée d'Art Haïtien du Collège Saint-Pierre (Port-au-Prince) ; en 1992, c'est une rétrospective au Museo de

Arte Contemporaneo de

Monterrey (Mexique). Il reçut aussi des invitations prestigieuses de plusieurs musées qui l'accueillirent en artiste résident : en 1998, à la Fondation Claude Monet de Giverny (France) ; en 2000, à la Cité Internationale des Arts de Paris. Certaines de ses œuvres sont incluses dans des collections publiques permanentes aux : Davenport Museum of Art (Iowa), Miami Art Museum (Floride), Musée des



**Edouard
Duval-Carrié**

Océaniens in Paris, the Musée du Panthéon National Haïtien and the Musée d'Art Haïtien du Collège St. Pierre in Port-au-Prince, the Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey in Mexico, and the Detroit Institute of Arts. Duval-Carrié's work and career are the subject of numerous publications.

Arts Africains et Océaniens (Paris), Musée du Panthéon National Haïtien et Musée d'Art Haïtien du Collège Saint-Pierre (Port-au-Prince), Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (Mexico) et Detroit Institute of Arts. Son œuvre comme sa vie ont fait l'objet de nombreux écrits.

Jeannot Jean-Philippe (1958-1997, Port-au-Prince) was first and foremost the Vodou priest of Temple de la Fleur Rose, located in the Bel-Air neighborhood of Port-au-Prince. His father, Louissaint Jean-Philippe, trained Jeannot Jean-Philippe as a priest. His work as a performance artist possessed by the Vodou gods is included in photographs in the Fowler Museum's exhibition catalog *The Sacred Arts of Haitian Vodou*. That catalog includes a picture of one of his *paket kongo* crosses. Jean-Philippe was an impeccable *vèvè* line draftsman and painter of terracotta vessels and other Vodou objects.



**Jeannot
Jean-Philippe**

des photographies incluses dans le catalogue d'exposition *The Sacred Arts of Haitian Vodou* du Fowler Museum (Los Angeles). Jean-Philippe était un remarquable dessinateur au trait, et il peignait aussi sur des récipients en terre cuite et d'autres objets vaudou.

Jeannot Jean-Philippe (1958-1997, mort à Port-au-Prince). Il fut, d'abord et surtout, le prêtre vaudou du Temple de la Fleur Rose, situé dans le quartier de Bel-Air, à Port-au-Prince. Il fut formé par son père, Louissaint Jean-Philippe. L'œuvre du fils, artiste vaudou, est représentée par



Marie-Denise Douyon (b. 1961 in Port-au-Prince, resides and works in Montreal) grew up in Morocco and Algeria, and has long been aware of her experience in the Haitian Diaspora, but is equally cognizant of being Québécoise, having immigrated there in 1991. Her diverse body of works of art take as their thematic focus all migrations relevant to Haiti, from the African slave trade to mass contemporary emigrations from Haiti. Douyon's work



**Marie-Denise
Douyon**

les migrations se rapportant à Haïti, de la traite des esclaves africains aux exodes massifs en partance d'Haïti. Dans ses

Marie-Denise Douyon (née en 1961 à Port-au-Prince, elle vit et travaille à Montréal). Depuis son enfance passée au Maroc et en Algérie, elle se penche sur son expérience au sein de la Diaspora haïtienne. Toutefois, elle se considère aussi québécoise, ayant émigré au Québec en 1991. Ses diverses créations



often alludes to Haiti's cultural origins, from the Republic of Benin, to the African and Kreyòl visual-verbal nexus, to African materials of art production like the calabash and forms such as spoons, openwork metal, columnar effigies, and the memorial posts of East Africa. She has had solo shows in 2004 at the Lachine Museum of Montreal and in 2000 in Paris, Dakar (Senegal), and St. Denis (Reunion Island); and group shows in 2004 at UNESCO headquarters in Paris and in 1999 in "The Presence of Haitian Art in Canada" in Port-au-Prince. She is listed in the directory Haitian Art in the Diaspora, and has appeared on Voice of America's Kreyòl Radio Show in 2003 and several television programs.

œuvres, elle évoque souvent les origines culturelles d'Haïti, qui remontent à la République du Bénin (Afrique de l'Ouest) et unissent les cultures africaine et créole dans des expressions visuelles et verbales, et ont donné naissance à un artisanat de type africain, avec calebasses et ustensiles tels que cuillères, ouvrages en métal forgé, effigies en forme de colonnes et monuments en forme de piliers sculptés d'origine est-africaine. En 2004, elle a monté une exposition en solo au Musée Lachine de Montréal, et elle a également participé à des expositions d'ensemble. En 2000, d'autres expositions en solo avaient précédé celle de Montréal, à Paris, Dakar (Sénégal), et à Saint-Denis (Ile de La Réunion). En 2004, elle a participé à des expositions d'ensemble au siège de l'UNESCO à Paris.

Elodie Barthélemy (b. 1965 in Bogotá, Colombia; lives and works in Saintines, France) is French and Haitian but places her Haitian heritage at the conceptual center of an extensive corpus of installations, assemblages, paintings, and works on paper. Barthélemy's solo site-specific installations have included the following: in 2002–03, "The

Conquest of Space" and "The Burial of My Car" in Reunion and "The Taste of Chocolate" at the Chapel of the Embodied Verb in Le Toma, Avignon; in 2001, "Nurturing the Gods" at Château du Sacy-le-Petit; and in 1999, "Caribbean Cradle" in Damas, Syria. Group shows featuring her work in 2000 included "Black Roots Festival" on Gorée Island, Senegal, and "Haiti: Angels and Devils" at La Halle St. Pierre in Paris.



Elodie Barthélemy

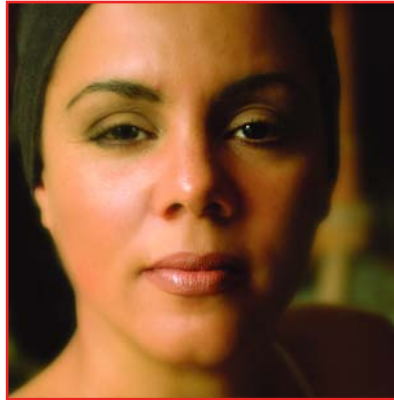
Elodie Barthélemy (née en 1965, en Colombie, elle travaille et vit à Saintines en France). Elle est française et haïtienne, mais son héritage haïtien joue un rôle central dans son œuvre prolifique : installations, assemblages, peintures, travaux sur papier. Les installations solo spécifiques qu'elle a montées de 2002 à 2003 comptent : *La Conquête*

de l'Espace, *L'Enterrement de ma Voiture* (Ile de la Réunion) ; *le Goût du Chocolat* à la Chapelle du Verbe Incarné à Le Toma en Avignon (France) ; en 2001, *Nourrir les Dieux* au Château du Sacy-le-Petit (France) ; et en 1999, *Berceau Caraïbes* au Centre Culturel Français de Damas (Syrie). En 2000, ses œuvres ont aussi fait partie d'expositions d'ensemble : *Festival des Racines Noires* sur l'île de Gorée (Sénégal), et *Haïti : Anges et Démons* à la Halle Saint-Pierre de Paris (France).





Barbara Prézeau (b. 1965 in Port-au-Prince, lives and works in Montreal and Port-au-Prince) makes mixed media paintings and reliefs, wall pieces, and assemblages combining Haitian Vodou iconography and African, especially graphic, symbolism. Although she was raised in Haiti, she established herself early on as a Diaspora artist linking Old and New World African cultures in Canada, France, Senegal, West Africa, Haiti, and the Caribbean. She emigrated to Canada and France for higher education in studio art and African and Haitian art history. Since 2001, Prézeau has taught on the faculty of Haiti's National Arts Academy. Her work has been included in the following major shows: 2002 AfricAmerica Worlds Anew Arts Festival, 2000 Havana Biennial, 1998 Madrid ARCO, and 1992 Dakar Biennial.



Barbara Prézeau

Barbara Prézeau (née en 1965 à Port-au-Prince, vit et travaille à Montréal et Port-au-Prince). Elle crée des peintures et reliefs multimedia, des pièces murales, des assemblages, en combinant l'iconographie vaudou haïtienne et africaine, en particulier le symbolisme graphique. Bien qu'elle ait passé son enfance en Haïti, elle s'est définie assez tôt en tant qu'artiste de la Diaspora qui cherche à relier le Vieux Monde au Nouveau Monde, à découvrir des liens dans les cultures africaines au Canada, en France, au Sénégal, en Haïti et dans les Caraïbes. Elle émigra au Canada et en France pour y poursuivre des études supérieures en histoire de l'art africaine et haïtienne et sur la pratique des arts visuels en atelier. Ses œuvres ont été sélectionnées pour d'importantes expositions dans le monde entier.

Yves Telemak (b. 1960s, Port-au-Prince) is Haiti's preeminent living *vèvè* flag artist. He was among the first flag makers to sign his work. In the temple of his Vodou priest father, André Telemak, Yves Telemak learned the ritual context of the flags. Later, he set up his workshop there, secularizing the flags, setting high conceptual and technical standards for their production, and defining them as a uniquely Haitian fine art form. Telemak's distinctive wide, colorful, geometric borders frame central panel scenes of bold, original dramatizations of



Yves Telemak

Yves Telemak (né dans les années 60 à Port-au-Prince) occupe un rang prééminent parmi les artistes vivants, spécialistes de drapeaux *vèvè*. Il fut le premier d'entre eux à signer ses oeuvres. Dans le temple de son père, le prêtre vaudou André Telemak, il s'initia au contexte rituel des drapeaux. Plus tard, il installa son atelier dans le temple, sécularisa les drapeaux et fixa des normes conceptuelles et des techniques rigoureuses. Il les a définis comme une forme d'art haïtienne spécifique et leur a imprimé un style bien à lui : bordures larges, géométriques, aux

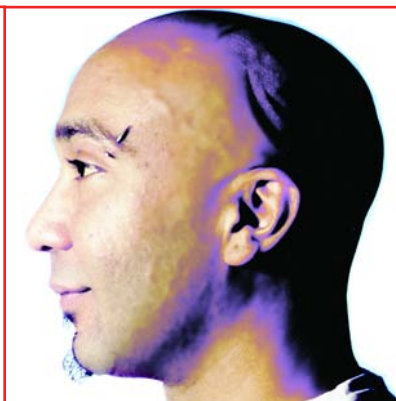


the Vodou gods, Haitian cultural history, and his own biographical experience. Many of his flags were represented in the Fowler Museum's The Sacred Arts of Haitian Vodou exhibition and catalog. Telemak flags are in the permanent collection of the Fowler Museum and in many private collections.



Maxence Denis (b. 1968 in Port-au-Prince; since 1992, lives and works in Paris) specializes in audio-visual installations, videos, and digital works, which in some cases directly focus on his evolving Haitian identity and in other cases address his views of transnational issues.

He has remained in France, working in an artists' collective to master the arts of filmmaking and video so that he may one day return to Haiti to teach and build a program of study. Major works include "Forbidden Zone to Chimères" (2003), an experimental film about the recent tragic events in Haiti; "E Pluribus Unum" (2002), a documentary on two Haitian sculptors working in the slums of Port-au-Prince; and "I Don't Want to Go to School Anymore" (2001).



Maxence Denis

couleurs vives, qui encadrent un panneau central, représentant de façon originale et dramatique les dieux vaudou, l'histoire culturelle de Haïti et les expériences personnelles de l'artiste. Beaucoup de ses drapeaux ont figuré dans le catalogue de l'exposition *The Sacred Arts of Haitian Vodou* au Fowler Museum (Los Angeles).

Maxence Denis (né en 1968 à Port-au-Prince, il vit et exerce sa profession à Paris). Il se spécialise en installations audiovisuelles, en vidéos et productions électroniques et numériques. Ses œuvres, parfois axées sur l'évolution de son identité haïtienne, évoquent, dans d'autres cas, sa concep-

tion des problèmes transnationaux. Il travaille dans un collectif d'artistes pour maîtriser la cinématographie et la vidéographie, et pour pouvoir un jour retourner les enseigner en Haïti. Au nombre de ses principales œuvres, on peut citer : « Zone Interdite aux Chimères » (2003), film expérimental sur les événements tragiques survenus récemment en Haïti ; « E Pluribus Unum » (2002), un documentaire sur deux sculpteurs haïtiens vivant dans les bidonvilles de Port-au-Prince.

Mireille Délice (born in Haiti in the 1970s; lives and works in Port-au-Prince) is the best-known and most prolific protégée of master vèvè flag maker Yves Telemak. Délice is one of the few successful women artists and entrepreneurs operating a large workshop in Haiti in this male-dominated



Mireille Délice

Mireille Délice (née en Haïti, vit et travaille à Port-au-Prince). Elle est le poulain le plus célèbre et le plus prolifique d'Yves Telemak, célèbre maître artisan de drapeaux vèvè. Elle est l'une des rares artistes et femmes d'affaires dirigeant un grand atelier en Haïti, dans un secteur commercial dominé par les



field. Her signature style of secular *vèvè* flag making is distinguished by heavily, diversely beaded compositions of Vodou iconography, dream-like personal narratives, and multicultural symbols, such as the Star of David and yin/yang forms.

hommes. Ses drapeaux *vèvè*, de nature séculaire, portent sa marque : compositions d'iconographie vaudou surchargées de broderies de perles diverses, thèmes oniriques, symboles multiculturels comme l'étoile de David.

Adler Guerrier (b. 1975 in Port-au-Prince, resides and works in Miami) is an American with "a sober sense of nostalgia" for his Haitian childhood. He nonetheless characterizes his cultural identity as "more Miamian than Floridian, and more Floridian than American." Guerrier left Haiti for economic and educational opportunities available in the United States. He received a BFA from the New World School of the Arts in Miami in 2000. In 2001, he presented his installation of photographs in his first public solo exhibition in the New Work Gallery of the Miami Art Museum. His work has been included in group shows, such as in 2004 at the Studio Museum in Harlem; in 2002, in "Diversity within Unity: The Scope of African-American Art in Florida" at the Polk Museum of Art in Lakeland, Florida, "Pares y Nones" at the Museo de Arte Moderno in Santo Domingo, and "Primal Screams and Songs" at the Museum of Contemporary Art in North Miami; and in 2001, at the Santa Monica Museum of Art. His work is published in the following catalogs: 10 Floridians (Miami Art Central, 2003), globe<Miami<island (Bass Museum of Art, Miami, 2001), Freestyle (Studio Museum in Harlem, 2001), and Making Art in Miami: Travels through Hyperreality (Museum of Contemporary Art, North Miami, 2000). His work is in the following permanent collections: The Museum of Contemporary Art, North Miami and The Studio Museum in Harlem.



Adler Guerrier

Adler Guerrier (né en 1975 à Port-au-Prince, réside et travaille à Miami). Il est américain et se dit habité d'une sobre nostalgie pour son enfance haïtienne. Son identité, il la caractérise comme étant marquée par Miami, plus profondément que par la Floride, et par la Floride, plus profondément que par l'Amérique. Pour des raisons économiques et afin de poursuivre ses études, Guerrier quitta Haïti pour les États-Unis. Il reçut son diplôme de Beaux-Arts de la New World School of the Arts (Miami) en 2000. En 2001, il présenta son montage de photographies, lors de sa première exposition en solo à la New Work Gallery du Art Museum de Miami. Il participa aussi à des expositions d'ensemble : en 2004, au Studio Museum de Harlem ; en 2002, au Polk Museum of Art (Lakeland, Floride) à l'occasion de *Diversity within Unity: The Scope of African-American Art in Florida* (Diversité dans l'Unité : Importance de l'Art Africain-Américain en Floride) ; au Museo de Arte Moderno (Saint-Domingue) pour *Pares y Nones* (Pair et Impair) ; au Museum of Contemporary Art (Miami-Nord) pour *Primal Screams and Songs* (Cris et Chants Primaux) ; et en 2001, au Santa Monica Museum of Art (Californie). Ses œuvres sont publiées dans divers catalogues et certaines d'entre elles font partie de collections permanentes : Museum of Contemporary Art (Miami Nord) et le Studio Museum d'Harlem.





Vive Haïti !

L'art contemporain de la Diaspora haïtienne

Les artistes haïtiens de la Diaspora éprouvent un amour profond pour Haïti. Cet amour passionné et mystérieux, tendre et critique, a fait naître un art, à la fois enraciné dans ses origines culturelles et détaché d'elles. L'artiste haïtien, Edouard Duval-Carrié, exprime ainsi ce patriotisme né de la Diaspora : « Étant une personne déplacée, je ne serai jamais un Haïtien inconscient de sa condition. Haïti me fascine. J'en suis épris et j'essaie de le comprendre » (Brown, 1995, p. 76).

En réfléchissant à son expérience de la Diaspora haïtienne, Duval-Carrié nous confie :

« Enfant, j'ai dû quitter Haïti, lorsque ma famille s'installa à Puerto Rico. Mes horizons se sont élargis, mon sens critique s'est aiguisé. Nous n'étions pas submergés dans notre île.

Maxence Denis

Toussaint

Digital color print



Nous connaissons d'autres réalités et avons pris du recul par rapport à Haïti. »

L'exposition *Vive Haïti !* s'inspire d'un esprit semblable à celui de Duval-Carrié. Les œuvres sélectionnées sont le résultat d'un regard jeune qui pénètre Haïti de l'extérieur. Des images bigarrées de la mer et des collines éclipsent les vestiges du passé. Visions d'un Haïti au futur, visions d'artistes en herbe ou déjà reconnus, appartenant à la Diaspora haïtienne ou influencés par elle. Un monde extraordinaire, voilé par les mythes haïtiens, se révèle dans cette exposition postmoderniste de sept artistes haïtiens contemporains. Trois d'entre eux vivent aux États-Unis, au Canada, et en France, et quatre autres résident ou ont résidé en Haïti : Pierrot Barra, Mireille Délice, Jeannot Jean-Philippe et Yves Telemak à Port-au-Prince, Edouard Duval-Carrié et Adler Guerrier à Miami, Marie-Hélène Cauvin et Marie-Denise Douyon à Montréal, Barbara Prézeau à Montréal et Port-au-Prince, Elodie Barthélemy à Saintines (France), et Maxence Denis à Paris.

La Diaspora génératrice du changement

L'art des Haïtiens de la Diaspora est un art temporel, ouvert aux réalités de ce monde, sur lequel il jette un regard critique et tendre. Ces qualités ont influencé favorablement les œuvres créées en Haïti, à l'intention des Haïtiens et d'un public international réceptif. Les œuvres des Haïtiens de la Diaspora révèlent, en une variété de styles, une capacité pour le changement et une critique implicite de la culture haïtienne, conçue habituellement comme l'expression éternelle d'un monde mythique, monolithique, ancré dans des stéréotypes. L'art contemporain de la Diaspora haïtienne déconstruit les notions et réalités, nées d'un provincialisme désuet et de traditions bourgeoises romanesques. Ces traditions ont favorisé la commercialisation des œuvres mais limité la valeur intellectuelle des arts visuels, de la critique journalistique et de l'enseignement de l'histoire de l'art haïtien dans les universités. L'art de la Diaspora a libéré ses artistes et son public de conceptions et de comportements fatalistes, déterministes, ethnocentristes. Cette ouverture au changement de la Diaspora haïtienne a la capacité de servir de catalyste aux cycles sociaux négatifs, enregistrés par l'histoire de l'art haïtien. En même temps, l'ouverture au changement peut favoriser une activité créatrice très féconde, basée sur des recherches rigoureuses et la poursuite soutenue des innovations.

Aujourd'hui, les artistes de la Diaspora haïtienne peuvent aisément tirer parti des idées de déconstruction qui s'appliquent à leur art et qui naissent de leurs rapports aisés avec les cultures du monde entier. Ces notions finissent même par influencer les arts visuels en Haïti. La libre circulation des idées, à travers la





Yves Telemak

La Sirène Diamant

(Diamond Mermaid Goddess)

Appliqué sequins, beads on cloth



Diaspora haïtienne, a engendré un art visuel d'un grand intérêt médiatique ; il va au-delà de la peinture et des traditions et donne un sens nouveau à l'identité culturelle haïtienne. Les diverses formes d'expression artistique de la Diaspora haïtienne tendent naturellement vers des innovations surprenantes et kaléidoscopiques, même lorsqu'elles effectuent un retour vers des moyens d'expression aussi consacrés que la peinture et vers des thèmes aussi universels que le cycle de la vie. Ces formes artistiques prédominent sur la scène internationale, multiculturelle et compétitive de l'art contemporain. Les œuvres d'art contemporaines de la Diaspora haïtienne, sélectionnées dans *Vive Haïti !*, révèlent un aspect neuf et prometteur d'Haïti, un nouveau visage,

modelé par la diversité, les contacts nombreux et faciles avec d'autres cultures – et un individualisme extrême.

De l'Afrique de l'Ouest et centrale à Hispaniola

La dynamique de la Diaspora a marqué de façon importante l'art haïtien, avant et après l'instauration d'Haïti en première « République noire ». Au cours des 200 ans qui ont suivi la révolution et l'indépendance, jusqu'à nos jours, les arts visuels ont reflété les nombreuses vagues d'exode des Haïtiens. Depuis l'ère postcoloniale jusqu'à nos jours, la Diaspora haïtienne s'est développée dans des communautés d'émigrés, de réfugiés et de rapatriés, groupés dans des agglomérations urbaines et à la périphérie des villes. C'est dans ces milieux que les arts visuels sont devenus un moyen vital de communication.

La Diaspora a sa source dans les guerres ethniques africaines qui fournissaient des prisonniers de guerre et des captifs à la traite des esclaves. Des centaines de milliers d'Africains étaient expédiés vers le Nouveau Monde, dans des conditions inhumaines et mortelles, pour finir dans les plantations de canne à sucre de Saint-Domingue, sous le joug cruel de leurs propriétaires. On comptait à Saint-Domingue 450 000 Africains réduits en esclavage en 1789 ; 30 000 autres personnes, en majorité des mulâtres affranchis, ne jouissant pas de leurs droits



politiques ; et 40 000 Français vivant dans l'opulence (Appiah et Gates, 1997).

Dans *Survivance du passé I* (2000), Marie-Hélène Cauvin (née en 1951) peint, en un style audacieux et expressionniste, le fantôme d'un esclave africain submergé des genoux à la poitrine par des vagues en forme de cordes qui le ligotent. Il semble coincé, comprimé, au premier plan du tableau. Sa peau blanchâtre est trempée par la mer et une tête, enfoncée dans son buste, hurle en se tordant, et trouble le spectateur conscient des indignités physiques et morales qu'a infligées la traite transatlantique des esclaves. À l'arrière-plan du tableau flotte l'image symbolique du vaisseau négrier bondé d'esclaves. Leurs acheteurs mercantiles escomptaient la mort d'un grand nombre, lors du parcours dangereux reliant l'Afrique de l'Ouest aux Antilles. On prévoyait que beaucoup seraient jetés par-dessus bord, comme le malheureux que Marie-Hélène Cauvin nous a peint.

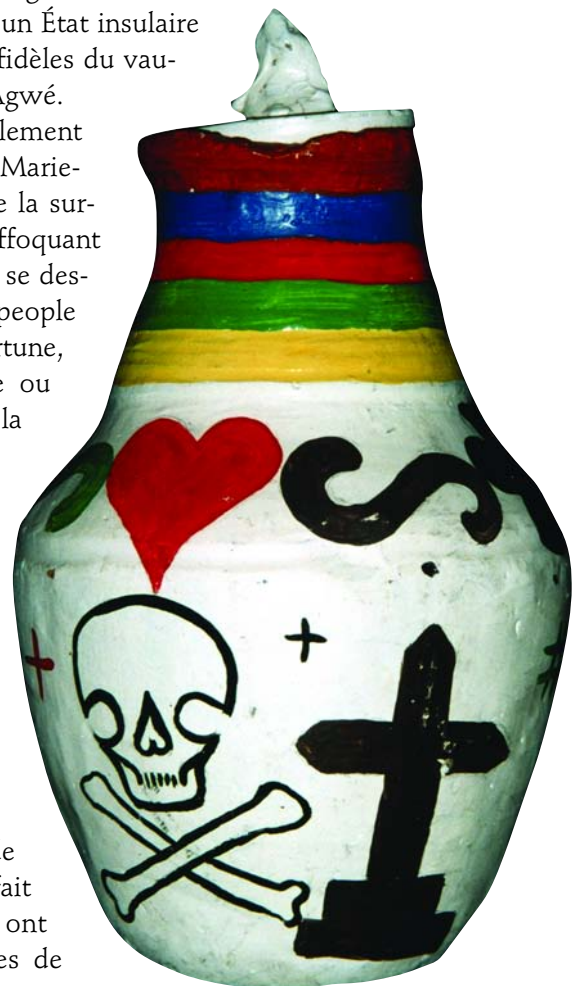
Le vaisseau négrier de Marie-Hélène Cauvin est une bonne métaphore du dieu vaudou de la mer, Agwé. L'« amiral » Agwé, selon la croyance, ramène les Haïtiens en Afrique (*Ginen*) après leur mort, dans un bateau semblable au vaisseau négrier qui les acheminait sur l'Atlantique, vers le Nouveau Monde. Agwé est symbolisé par un bateau qui navigue sur les eaux de la naissance et de la mort. En Haïti, un État insulaire où la mer a joué un rôle historique, les fidèles du vaudou invoquent souvent la protection d'Agwé.

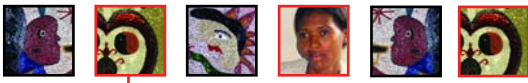
Les boat people d'Haïti sont également évoqués dans *Survivance du passé I*. Marie-Hélène Cauvin établit un parallèle entre la surpopulation d'Haïti et l'entassement suffoquant des esclaves africains. Une comparaison se dessine entre le départ volontaire des boat people – qui fuient Haïti dans des radeaux de fortune, meurent de déshydratation, de famine ou alors sont dévorés par les requins – et la captivité involontaire des esclaves embarqués sur le vaisseau négrier.

Saint-Domingue fut la colonie française la plus prospère du Nouveau Monde. Le commerce, les explorations, l'église catholique la reliaient aux autres colonies françaises du Nouveau Monde : Louisiane, Québec, Guyane, Guadeloupe, Martinique. La créolisation, le syncrétisme et l'influence des esclaves fugitifs (marronage) dans le milieu interculturel de la plantation de canne à sucre de Saint-Domingue, ont fait surgir des phénomènes sociaux qui ont engendré les premières formes hybrides de

**Jeannot
Jean-Philippe**

*Govi Dedicated to
Guede and Erzulie
(Govi dédié aux
Guédé et Erzulie)
Painted terracotta
capped jar*





l'art haïtien, où se combinent les cultures africaine, française et amérindienne. Les esclaves fugitifs (les marrons) formaient un vaste sous-groupe, au rôle décisif dans la préservation des traditions africaines. Ils les utilisaient aussi pour inciter à la révolte contre les injustices flagrantes du système colonial. En fin de compte, une combinaison de facteurs – le système oppressif de l'esclavage, la discrimination contre les créoles affranchis et la révolution française – ont conduit à la révolution haïtienne qui s'est prolongée de 1791 à 1804 pour conquérir les droits de l'homme et l'indépendance politique. Cette révolution fut la source d'une émigration massive, origine de la Diaspora haïtienne.

L'art des Africains, réduits en esclavage à Haïti, était pratiqué en secret. Il devait assurer leur protection spirituelle, leur survie physique, et leur apporter un certain réconfort. Cet art était, pour eux, l'un des rares moyens d'affirmer le respect de soi et une certaine autonomie, à l'intérieur d'une plantation qui les brutalisait et, après la révolution, dans une économie agricole très pauvre. Compte tenu de débuts si éprouvants, les arts visuels et la culture matérielle des Haïtiens, enregistrés dans leur mémoire collective, leur servaient de baume et leur permettaient de supporter l'adversité.

En Haïti, les Africains réduits en esclavage se souvenaient de leurs traditions artistiques et les adaptaient. Les origines de ces traditions étaient diverses : royaume Fon du Dahomey (République du Bénin) ; les Yoroubas et Ibos du Nigéria, royaume Kongo de l'Angola en Afrique centrale. Les arts visuels haïtiens, associés au vaudou, ont emprunté leurs noms créoles, leur théologie et leurs rituels à la culture africaine.

La religion vaudou du royaume Fon du Dahomey fut très influencée par les nombreux prisonniers de guerre, comme les Yoroubas, capturés dans les pays voisins. Certaines formes d'art, comme le *bochio* des Fons et des peuples apparentés, furent inventées spécialement pour conjurer le traumatisme de la captivité, avant le transfert vers le Nouveau Monde. Ces formes ont bien marqué l'art de Saint-Domingue dans la période précédant le vaudou (Blier, 1995).

Les Africains, expédiés à Saint-Domingue, créèrent un art leur rappelant leur culture : ils y évoquaient, consciemment ou inconsciemment, leur héritage africain. La création artistique, au début de la période coloniale, recourait à une sorte de recyclage, de

Mireille Délice

Heraldic Erzulie Dantor
(*Ecusson d'Erzulie Dantor*)
Flag (drapo vèvè)



bricolage. C'était l'une des nombreuses méthodes utilisées : elle incorporait synchrétiquement aux anciennes traditions des pratiques culturelles étrangères, des croyances, une iconographie, de nouvelles façons d'agir.

Les rituels et l'iconographie catholiques furent utilisés pour masquer les croyances animistes et les pratiques, jugées idolâtres et inquiétantes par les planteurs français. Aux

XVIII^e et XIX^e siècles, des campagnes politiques tentèrent de supprimer le vaudou. Elles suscitèrent des stratégies pour les dissimuler derrière la façade du catholicisme. C'est ce qui explique le syncretisme religieux d'une grande partie de l'imagerie et de l'art africains créolisés, et consacrés au vaudou haïtien : on y invoque un saint catholique, choisi pour ses qualités qui rappelaient, plus ou moins, celles d'un dieu vaudou.

Des drapeaux rituels vaudou, appelés *drapo vèvè* en créole, sont célébrés en Haïti par les membres de la Diaspora et par les collectionneurs internationaux, comme une forme artistique exceptionnelle, issue de l'hybridation des cultures africaines et françaises. Les *drapo vèvè* sont associés à des activités religieuses et militaires et à de nombreuses origines : bannières Fon ; broderies perlées Yoroubas ; bannières catholiques des processions ; drapeaux, tabliers et tapisseries maçonniques ; drapeaux de carnivals et, probablement aussi, drapeaux des Indiens Taïnos. Brodés de sequins et de perles, les drapeaux *vèvè* sont typiques de l'ingéniosité du vaudou haïtien, une ingéniosité animée par un sens aigu de la synthèse culturelle (Cosentino, 1995).

Les drapeaux *vèvè* entrent dans le rituel de salutation du panthéon vaudou. À l'origine, les dieux animistes de ce panthéon étaient invoqués pendant la période coloniale pour protéger les esclaves. Ces drapeaux existent encore aujourd'hui et inaugurent toute cérémonie vaudou en Haïti et au sein de la Diaspora haïtienne. Chaque drapeau recèle une énergie divine et il est consacré à un dieu vaudou particulier (*lwa*) dont le symbole, cousu sur une face du drapeau, est blasonné en filigrane sur un carré de velours, de satin ou de rayonne. La présence de l'emblème dentelé *vèvè* est l'élément majeur qui sanctifie l'espace rituel du vaudou (Cosentino, 1995).

La sécularisation des *drapeaux vèvè* a commencé dans les années 50 : des collectionneurs aventureux partirent à leur recherche dans les temples vaudou. Au fil des années, leurs



Adler Guerrier

*after/for/with(Mingus) or
Haitian Fighting Song
(après/pour/avec(Mingus) ou
chant de guerre haïtien)*

Wall installation
of twelve prints



Yves Telemak

Tête Sans Corps

(Headless Body)

Sequins, beads, appliquéd
on cloth



ventes se sont multipliées car elles aidaient les prêtres à financer les dépenses de leur temple. Ces drapeaux alimentaient la demande du marché international de l'art pour des drapeaux, classés dans la catégorie séculaire de l'art pour l'art (Girouard, 1994). Le goût du public et la demande sur les marchés internationaux exigeaient un approvisionnement abondant, en perles et en sequins, pour fabriquer des drapeaux *vèvè* impressionnants et commercialisables. Leur présentation devenait très luxueuse et l'emportait parfois sur la composition et le contenu conçus par l'artiste (Cosentino, 1995). Des préoccupations plus commerciales qu'esthétiques ou intellectuelles expliquent la décoration surchargée et la reproduction abondante de certains modèles populaires. C'est au début des années 80 que les drapeaux séculaires *vèvè* furent reconnus officiellement en Haïti,

par le Musée d'Art Haïtien du Collège Saint-Pierre, dont le directeur-fondateur, Pierre Monosiet, organisa la première exposition de drapeaux *vèvè*. Et c'est au Musée d'Art Haïtien que l'on a le plus de chance de rencontrer les créateurs, plutôt discrets, de ces drapeaux (Girouard, 1994).

Yves Telemak (né dans les années 70) est le plus éminent des artistes vivants spécialisés dans la création de drapeaux *vèvè* dont la seule fonction est l'art pour l'art, à la différence des drapeaux vaudou qui sont d'usage religieux. La sécularisation des drapeaux *vèvè*, aux mains de Telemak, est un exemple frappant de l'adaptation des Haïtiens aux marchés étrangers. Telemak est l'un des premiers fabricants de drapeaux qui ait signé son œuvre Y.T. Art. Il s'est initié à cet art dans le temple vaudou de son père, André Telemak, où il installa ensuite

son atelier. La marque distinctive de

Telemak est une innovation : des bordures d'une largeur inhabituelle, aux dessins géométriques complexes. Les bordures sont depuis longtemps un élément caractéristique des *drapo vèvè* mais, chez Telemak, leur composition est beaucoup plus compliquée et leurs couleurs plus éclatantes ; leur création semble plus réfléchie et plus ludique, au point de rivaliser avec le panneau central pour les effets visuels.

Dans *Ceremoni Grand Bois* (Cérémonie en grande forêt, c. 1996), Telemak interprète librement les célèbres cérémonies

du Bois Caïman (août 1791), et de Boukman Dutty, son chef marron. Ce dernier présidait en prêtre vaudou (*oungan*) au rassemblement d'esclaves qui se soulevèrent quelques jours plus tard. Bien que l'ouïe dire ait déformé l'exactitude historique de cette cérémonie, en exagérant l'impact du vaudou sur la révolution, cette inspiration a fourni à Telemak des images qu'une tradition orale

haïtienne, d'origine africaine, est venue renforcer. Telemak redramatise ce prélude mythique de la révolution haïtienne, en entourant le dieu vaudou, Gran Bwa, d'une bordure, faite de pointes, rayonnant vers l'extérieur et semblable à un *pwen* agrandi, étincelle de vie de la divinité vaudou. Gran Bwa, qui pourrait être Boukman ou Makandal, le révolutionnaire marron (esclave fugitif), gouverne la forêt, les mystères de la guérison et l'initiation vaudou ; il symbolise l'arbre sacré *mapou*, le temple vaudou et son poteau central cosmologique et cérémoniel, le *poto mitan*.

La Sirène Diamant (1999) de Telemak dépeint, d'une façon exceptionnelle, un couple de créatures marines de peau noire : au rythme de sa musique surnaturelle, la sirène enchanteresse danse avec son compagnon, Agwe, un triton qui lui peigne ses longs cheveux ondulés et tient dans l'autre main une balle en diamant. *Tête Sans Corps* (1995), qui représente une créature cornue debout sur une jambe, est une autre scène qui frappe les sens et intrigue l'intellect. Tous ces superbes drapeaux *vèvè*, excepté le dernier, comportent des offrandes imagées, placées aux pieds des dieux vaudou. Ils sanctifient l'espace et le sol à l'intérieur de la composition - une bougie allumée, une coupe et l'*asson*, sorte de hochet taillé dans unealebasse incrustée de perles, et une cloche. Les prêtres du temple vaudou invoquaient les dieux avec ces objets.

Dans *Dambala Wouedo* (1997), le grand esprit de la vie et maître des cieux, est représenté à la fois par un calice, un œuf et un arbre anthropomorphes (les racines de l'arbre étant chaussées de bottes), ainsi que par un serpent qui ondule dans les branches.

Mireille Délice (née dans les années 70) est une artiste prolifique qui a travaillé sous l'aile protectrice d'Yves Telemak. Femme d'affaires chevronnée, elle dirige un grand atelier en



Mireille Délice

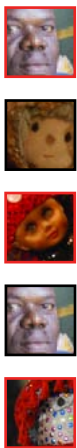
Archangel

(L'archange)

Flag (drapo vèvè)

Sequins, beads on cloth





Pierrot Barra

Three Lwa

(Trois esprits de vaudou)

Mojo board, appliquéd
cloth, doll heads, sequins

Haïti, dans un secteur commercial dominé par les hommes. *Blason d'Erzulie Dantor* (1996), *L'Archange* (1996) et *La Reine brisée* (1996) sont des œuvres surchargées de broderies, de perles extrêmement variées. Une technique bien à elle. Dans ses compositions, un personnage central, un dieu vaudou, est entouré d'une constellation de *vèvè*, de *pwen*, de l'étoile de David, du yin/yang, d'emblèmes maçonniques et de certains attributs du *lwa*. La disparité des styles de drapeaux vient de ce que les appliqués de *ti fèy* (petites feuilles) sont confiés par l'artiste aux nombreux assistants de son atelier qui improvisent et interprètent librement, à partir des thèmes qu'elle choisit pour chaque drapeau.

Les drapeaux *vèvè* sont probablement les précurseurs formels et commerciaux des panneaux *mojo* dont la création revient à **Pierrot Barra** (1942-1999). Les panneaux *mojo* et drapeaux *vèvè* ont en commun des éléments qu'on retrouve dans les autels portables africains : des objets vaudou consacrés aux dieux ; des tissus carrés ou rectangulaires ; la technique de l'appliqué.

La comparaison s'arrête ici. En fait, Barra n'a plus fait de drapeaux *vèvè*, portant sa marque, après s'être mis à créer des objets vaudou en 1987. Il faisait certes des drapeaux sur commande mais il ne s'y intéressait plus vraiment. Il disait que les dieux vaudou préféraient ne le voir créer que des objets vaudou. C'est le terme qu'il employait pour désigner le genre original de sculptures qui l'a rendu célèbre (Cosentino, 1998). Des collectionneurs étrangers de drapeaux *vèvè* auraient offert à Barra des encouragements, sans précédent, pour qu'il renouvelle le style de ses créations vaudou et attire un vaste public international non vaudou. Ces collectionneurs firent à Barra des propositions étonnantes pour commercialiser, en son nom, ses œuvres sur le marché international.

Les *Trois esprits vaudou*, un panneau mural *mojo* de Barra, est un assemblage qui incorpore des poupées, jetées au rebut et recyclées, ainsi que des parties de poupées. Leur fonction est semblable aux sculptures figuratives africaines qui servent d'effigies ou de réceptacles sacrés pour les transformations spiri-

tuelles. Barra avait confié qu'il lui était difficile de travailler avec les poupées « car elles changeaient toujours d'avis et se déplaçaient d'un esprit à l'autre » (Beasley, 2004). L'artiste utilisait des objets trouvés à Pétion-Ville et près du Marché en Fer. Avec sa femme, Marie Cassaise, il y tenait une échoppe où il travaillait et vendait ses créations. Des sequins miroitants recouvrent le champ céleste des *Trois esprits vaudou* qui semblent flotter dans la composition. Ces sequins représentent le *pwen*, l'essence étincelante du dieu vaudou.

Barra pointille ses oeuvres de sequins *pwen*, comme dans *Papa Zaka*, statuette en ronde-bosse qui représente un fermier montagnard de bonne disposition en train de fumer sa pipe. Dans ce cas, *pwen* signifie la force vitale et effervescente de Kouzen Zaka, symbolisée par un papillon brodé sur son dos. Des figurines en ronde-bosse, comme Kouzen, sont apparues assez tôt dans l'oeuvre de Barra (Cosentino, 1998).

Kouzen est chamarré de cordes symboliques, faites de franges à glands rouges. Au lieu de porter séparément un sac à glands (*makout*) ce Zaka l'a incorporé dans le devant de son costume robuste de paysan dont le tissu rappelle la toile de jean bleue. L'évolution syncrétique que cet objet a subie dans la culture créole est ainsi expliquée par Robert Farris Thompson :

« Le sac de Zaka est le fruit de l'ingéniosité créole, il encode un choc culturel entre l'élément vaudou et l'élément hispanique, un heurt survenu sur l'île d'Hispaniola. À un moment donné, lors de la domination espagnole, les Haïtiens ont adopté le sac à dos ibérien, appelé *alforja* en Espagne et *alforge* au Portugal. Ils le rebaptisèrent *alfô* et ils en changèrent la forme. Comparez au sac de Zaka l'*alforge* du XX^e siècle, que l'on trouve à Monchique, dans l'Algarve, au nord de Portimão. La composition de l'objet ibérien est simple : une structure en paille, une bordure de tissu rouge, deux glands au bas du sac et, sur le devant, un dessin rouge et noir. Quant à l'*alfô* de Zaka, bien qu'il soit formé de paille tissée, il est bien plus qu'un sac à dos...il est aussi le signe divin de Zaka. Le mot *makout*, synonyme créole de sac, est dérivé du Ki-Kongo, *nkutu*, sac des esprits... protecteur de la vie. Le sac haïtien ...est fait d'une corde noueuse arrangée en grillage. . . élément puissant du *vèvè* de Kouzen Zaka. Les glands qui se répètent sont disposés rythmiquement.... Ils font d'*alfô* un objet à part, un objet sacré. Sa nature sacrée l'emporte et elle s'exprime par l'intensité du mouvement de ses glands. » (Cosentino, 1995)





Jeannot Jean-Philippe

Govi Dedicated to Erzulie and

Bossu with Flags & Banners

(Govi dédié aux Erzulie et

Bossu avec Drapeaux et

Bannières)

Painted terracotta capped jar



Jeannot Jean-Philippe (1958-1997) fut un autre prêtre-artiste vaudou dont les oeuvres, comme celles de Barra, ont récemment fait l'objet de nombreuses expositions et publications. Elles ont établi que les richesses de l'art vaudou sortaient d'Haïti pour aller se déverser dans la Diaspora haïtienne et, qu'à l'inverse, l'art contemporain prenait la route de Haïti. Bien que Jean-Philippe ait été un dessinateur au trait méticuleux, qui peignait les surfaces de récipients en terre cuite, son oeuvre artistique la plus reconnue fut sa propre personne, dans les moments où il était possédé par les dieux Ezili Dantò et Ti-Jean Petwo. Jean-Philippe empruntait l'apparence des mêmes dieux vaudou dont il peignait les *vèvè*, abstractions élaborées, sur les parois de ses *govì*, des cruches et pots où se cachent les esprits. Il peignait ses miniatures sur des terres cuites dans la tradition des peintures murales vaudou, convaincu que ces peintures incarnent les *lwa*, les esprits, et qu'elles sont aussi ses propres effigies. Peu avant sa mort, Jean-Philippe disait, pointant son doigt vers ses yeux, qu'il voulait tout simplement être capable de contempler le monde au-delà d'Haïti. Et puisque son oeuvre est le réceptacle de son esprit, nous pouvons l'imaginer contemplant le monde, au travers de son oeuvre, assis sur le *Ti chèn pay* (petite chaise haïtienne, 1996). Il l'a dédiée à Papa Loco, gardien et bâtisseur du temple vaudou, et grand maître des prêtres vaudou, et à Saint-Joseph, le menuisier (Girouard, 1994). De telles chaises, omniprésentes en Haïti, pourraient avoir leurs origines en Afrique où l'on s'assoit sur des tabourets et de petites chaises basses qui sont d'importants symboles d'identité personnelle et de statut social.

Le Retour en Afrique

L'Afrique revient dans la vie des artistes haïtiens lorsqu'ils vivent, travaillent ou voyagent sur ce continent. L'expérience qu'ils y acquièrent marque à jamais leurs perceptions. L'Afrique francophone est la plus hospitalière des destinations pour les Haïtiens éduqués dans la tradition française. Certains sont nés ou ont fait leurs études en Afrique, leurs parents ayant fui la dictature de « Papa Doc » Duvalier, au début des années 60. Ceux qui émigrèrent vers les pays francophones, nouvellement indépendants, comme le Sénégal, enrichirent leurs identités en acquérant la double nationalité et en assimilant la philosophie de la négritude du président Léopold Sédar Senghor et du Martiniquais Aimé Césaire (Appiah et Gates, 1997). De nombreux Haïtiens sont restés en Afrique pour des raisons économiques, pour y poursuivre une carrière, celle d'enseignant par exemple. De nombreux artistes, prêtres et prêtresses vaudou, vont en pèlerinage en Afrique, surtout au Bénin qui est un foyer très important de culture haïtienne.



L'enfance de **Marie-Denise Douyon** (née en 1961) est marquée par des pérégrinations d'émigrée. Élevée en Afrique du Nord, d'abord en Algérie, puis au Maroc, les expériences de son enfance forment une arabesque où s'entrecroisent les styles artistiques distincts du Maghreb et de la Méditerranée, intégrés à une identité haïtienne aux multiples facettes. Marie-Denise Douyon a quitté l'Afrique pour s'établir à Montréal, mais elle a vécu en Haïti durant quelques années. À présent, elle se considère plus québécoise qu'haïtienne. Elle apprécie énormément le milieu, propice aux échanges culturels et aux expositions, que le Canada offre aux minorités. En même temps, elle juge le concept d'ethnicité africaine irréaliste car trop restreint :

« L'intérêt du politique, face au phénomène de l'interculturalisme et de l'intégration favorise l'émergence de passerelles et vitrines pour les minorités culturelles. En contrepartie, le choix d'une expression artistique, d'influence africaine, alimente le discours du cloisonnement identitaire et de l'ethnicité, au sens réducteur du terme. »

Pour bien ancrer son identité haïtienne multiculturelle, Marie-Denise Douyon a axé son art sur l'Afrique de l'Est et de l'Ouest, auxquelles elle emprunte matériaux, méthodes, sujets,alebasses gravées, bois sculptés, métaux ajourés, proverbes et rites de passage. La sagesse proverbiale du royaume Fon du Bénin s'exprime dans les assemblages de Marie-Denise : *Conscience de femme* (2003) et *Musique de guerre ou de chasse* (2003). Toutes deux sont des sculptures en forme de cuiller, comportant une superstructure ajourée en métal lourd - qui contraste avec la légèreté d'une coupe fermée, taillée dans unealebasse. *Moran* (Guerrier Maasai, 2004) est un autre relief où deux sculptures contrastent entre elles : un large disque en métal, blasonné d'un profil de guerrier et des figures linéaires, en pied, qui l'encadrent.

Barbara Prézeau (née en 1965) entretient des liens étroits avec l'Afrique, grâce à son initiative, son intellect, son imagination. Ces liens sont évidents dans son art, dans son enseignement et dans la contribution

Marie-Denise Douyon

Moran

(Maasai Warrior)

Oil and ink on wood



qu'elle apporte à la vie des institutions par le biais d'AfricAmerica, une fondation d'arts visuels transnationale. Sa carrière impressionnante couvre le Nouveau Monde et le Vieux Monde. Partie du berceau familial, Pétion-Ville, une banlieue de Port-au-Prince, Prézeau alla étudier à Montréal l'histoire de l'art et les arts visuels en atelier. Elle déménagea ensuite à Paris pour approfondir ses études d'histoire de l'art et collaborer avec Edouard Duval-Carrié, artiste de la Diaspora haïtienne, et avec Délia Blanco, anthropologue et critique d'art. De Paris, elle se rendit au Sénégal pour étudier sur le terrain les systèmes africains d'écriture et participer ensuite à des biennales artistiques. Elle séjourna au Sénégal de 1993 à 1995. Après d'autres voyages dans ses patries du Vieux et du Nouveau Monde, et où se trouvent les Diasporas, elle s'est lancée dans d'autres recherches et projets artistiques qui l'ont conduite en Équateur, à Cuba et en République Dominicaine.



Dakar est une composition de Prézeau. Elle suggère une structure architectonique, analogue à un pan de mur, et elle incarne un sens du lieu, de la personne, de l'artisanat. Comme la majeure partie de l'art africain, elle reproduit d'anciennes formes avec de nouveaux matériaux. *Dakar* indique clairement les recherches de Prézeau dans sa quête de la spiritualité et de la diaspora africaines au Sénégal. La palette du fond, celle d'une peau brune, contraste avec des marques parsemées en collage, et qui évoquent les peintures africaines de la peau et le tatouage ; des silhouettes de costumes musulmans, des motifs de textiles, des façades, des arcs, des dômes de mosquées, des sanctuaires, des maisons et des tablettes pour l'écriture coranique.

Une autre œuvre de Barbara Prézeau, suggérant un pan de mur, a pour titre *Erzulie*, qui est la déesse vaudou de l'amour. Le syncrétisme religieux haïtien s'y projette. Ce tableau est comparable à un drapeau *vèvè*, avec une ouverture sur le monde spirituel. Les motifs en croix, qui ressemblent à des *pwen*, animent la surface, en même temps que l'ombre des fleurs de l'ofrande. Bien que la Madonne et l'enfant Jésus soient peints dans l'image d'un cadre suspendu et qu'ils se substituent à *Erzulie*, le kaolin crayeux et blanc ne cesse de rappeler l'Afrique ancestrale aux tuiles mauresques et aux motifs de textiles, suggérés dans cette œuvre.

Barbara Prézeau

Dakar

Mixed media on tin can

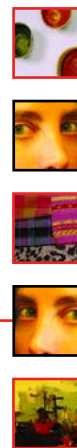


La Diaspora haïtienne en France

Haïtienne par choix et de nationalité française, **Elodie Barthélemy** (née en 1965) arrive à relier ses deux cultures et à les intégrer aux différents aspects de son existence : à sa vie privée et affective et à ses activités professionnelles et intellectuelles. Elle y réussit en faisant d'un Haïti imaginaire le point d'ancrage de son art et en se livrant à un réexamen de la culture française, sur laquelle elle promène son regard de Française. Haïti a fait réaliser à Elodie Barthélemy que la relation entre ses deux cultures était fondamentale pour apaiser sa soif de créativité.

Elodie Barthélemy s'est éprise d'un amour esthétique pour Haïti, après y avoir exposé ses œuvres en 1989. Elle retourna en France pour peindre la campagne haïtienne, parsemée de tombes. La peinture de ces tombes représente pour elle une inscription symbolique sur le sol haïtien. Cette œuvre a, par la suite, coloré toutes celles qui l'ont suivie : Elodie a exploré le thème de la mort, inextricablement liée à la nature, une conception haïtienne du monde, en conflit, selon elle, avec la perception française de l'immortalité. *Fécondation en kwi* (1997), une installation sur la grossesse et la naissance, fut ainsi réalisée : elle comportait une cabine d'essayage où la visiteuse pouvait glisser sous ses habits un bol, taillé dans unealebasse, et tomber enceinte instantanément, en transformant ainsi la perception de son corps.

L'héritage culturel haïtien d'Elodie Barthélemy la conduit à une remise en question de son héritage français dans *Petite annonce/Le port de Nantes* (1998). Elle y fait une allusion voilée au passé sombre de la France qui pratiqua l'esclavage. Ce tableau commémore le 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage en Martinique et en Guadeloupe. *Petite annonce/Le port de Nantes* est évoqué dans un paysage marin, à la Turner. C'est seulement dans les graffitis qui balayent le tableau, de part en part, qu'Elodie Barthélemy nous parle de la vente des esclaves ; elle nous apprend qu'ils étaient vendus dans ce port avec des meubles, des chaises, des sommiers et des objets divers.



Elodie Barthélemy

Petite annonce/Le port de Nantes

(Small Ad/The Port of Nantes)

Acrylic on canvas



La cruauté perverse du système français d'esclavage à Saint-Domingue et dans les colonies du Nouveau Monde s'exprime dans *Code Noir* (2003) de **Maxence Denis** (né en 1968). Le Code Noir, une loi française édictée en 1685, restreignait implacablement les esclaves et punissait sévèrement les relations entre maîtres et esclaves. En réalité, les planteurs transgressaient le Code Noir et infligeaient d'horribles peines aux esclaves qu'ils traitaient comme leur propriété. Cette gravure cherche à fixer le souvenir d'un esclave au cou enchaîné et au buste spectral qui se détache sur un noir profond.



La révolution française a précipité l'arrivée de la révolution haïtienne et l'émergence de Toussaint Louverture, le plus grand leader d'Haïti. **Edouard Duval-Carrié** (né en 1954) et Maxence Denis, tous deux nés en Haïti mais vivant parmi les Diasporas haïtiennes d'Europe et d'Amérique du Nord, ont fait d'admirables portraits de Toussaint, à la main ou avec des moyens électroniques, alors que Barra - qui n'avait jamais quitté Haïti - l'a imaginé, sous l'apparence sculpturale d'Ogou/Sen Jak Majè, le dieu militaire vaudou. Dans le portrait de Duval-Carrié, le profil vaudouesque d'un buste de Toussaint est enchâssé dans une cartouche rouge qui regorge de bulles de *pwen*. Le portrait de Maxence Denis est une esquisse de Toussaint à cheval qui semble tendu vers un avenir l'appelant au-delà du tableau. Pierrot Barra rêvait de Toussaint qu'il imaginait sous les traits de Sen Jak. Dans ses rêves, il le voyait enfourchant un unicorn, au milieu des esprits angéliques du paradis haïtien.

Maxence Denis

Code Noir

(Black Code)

Digital color print

Les Promesses de la Diaspora

Des rivages d'Haïti jusqu'aux terres lointaines de la Diaspora haïtienne, les arts visuels sont animés d'un espoir de survie et de succès. Quand les échecs et désillusions de l'existence les accablent, quand rien ne réussit plus dans la vie de ces artistes, l'art arrive à prévaloir contre l'adversité et leur insuffle une force morale et physique. L'art reste toujours pour les Haïtiens l'un des atouts les plus utiles et les plus inspirants.

Chez **Adler Guerrier** (né en 1975), l'expérience de la Diaspora à Miami s'exprime par des paysages urbains d'inté-





rieurs et d'extérieurs comme *after/for/with/Mingus* (après/pour/avec/Mingus) ou *Haitian fighting song* (Chant de guerre haïtien, 2001-2004). Pour Guerrier, l'important est « la perception de l'espace, et la malléabilité des lieux qui leur confère un pouvoir narratif ». Les expériences de son enfance en Haïti et sa vie aux États-Unis lui ont tracé des itinéraires psychologiques. Selon lui, l'excitation que provoquent des lieux divers est universelle. Elle vient de la taille du lieu, des couleurs, du caractère monumental ou quotidien, et de la mémoire. Mais les recherches entreprises par Guerrier en tant qu'artiste de la Diaspora résidant à Miami, sont des recherches purement personnelles, bien qu'elles aient été influencées par l'œuvre d'artistes qu'il admire et se soient développées à leur contact.

De Montréal, **Marie-Hélène Cauvin** nous fait partager son expérience de la migration dans *Difficile équilibre* (2001). Dans *No Man's Land* (2002), elle jette un regard pessimiste sur Haïti et sur l'impossibilité du retour dans la patrie. L'esprit protecteur, dans *No Man's Land*, contemple, impuissant, la terre inhospitalière où débarquent ceux qui sont physiquement et psychologiquement enchaînés au passé.

Maxence Denis (né en 1968) a créé un court métrage lyrique, tiré de son expérience parisienne : « *Je ne veux plus aller à l'école* » (2001). Un poème, en voix-off, conte l'histoire d'un garçonnet qui ne veut plus aller à l'école des Européens où le savoir qu'on lui inculque est sans rapport avec sa culture haïtienne. Dans la deuxième partie, l'enfant a grandi et il est tourmenté par le choix qu'il doit faire entre la vie en France ou dans sa patrie. Les images des deux pays s'entremêlent en une vision mélancolique.

Les œuvres d'art numériques de Denis, réalisées par des moyens électroniques, expriment l'évolution consciente de son identité haïtienne au sein de la Diaspora. En quête de l'universel, il a dû parfois changer d'identité culturelle mais, à d'autres moments, il a redécouvert les beautés d'Haïti. Chaque fois qu'il se rend en Haïti et quitte la métropole, il redécouvre l'île avec émerveillement. Son enchantement se reflète dans *L'homme bleu* (1999) : un homme au visage bleu gesticule, entouré de personnages bruns composant une sorte de tapisserie vibrante qui les



Adler Guerrier

*after/for/with(Mingus) or
Haitian Fighting Song
(après/pour/avec(Mingus) ou
chant de guerre haïtien)
Wall installation of twelve
prints*

montre exprimant leur sensualité dans un lieu public, au milieu de la foule.

Les artistes contemporains de la Diaspora haïtienne conçoivent leur identité à la fois constante et évolutive. Et ils sont conscients de la façon dont leur art reflète cette condition. Ils réalisent que leur culture est hybride, diverse, qu'il est nécessaire de transcender les nationalités pour toucher un public international. De plus, dans leurs créations se révèlent des chocs entre cultures, en même temps que des éléments universels ; on y décèle aussi un désir d'universalité qui s'appuie sur une définition élargie et évolutive de leur identité d'Haïtiens.

Les artistes de la Diaspora haïtienne envisagent la création d'un nouvel ordre qui renaîtrait des cendres du passé. Ils sont conscients du fardeau de l'histoire et des perspectives nouvelles qui s'ouvrent pour leur patrie. De nombreux artistes, représentés dans cette exposition, ont exprimé le désir de retourner en Haïti pour y vivre et y travailler, pour contribuer à sa croissance et à sa stabilité. Un jour, des conditions plus propices permettront ce retour. Les artistes de la Diaspora ont compris qu'ils sont, pour Haïti, une source principale de force spirituelle et que celle-ci leur permettra de réaliser pleinement des potentialités, jusque-là inexploitées, sur l'île ou sur d'autres terres.

Francine Farr



Marie-Hélène
Cauvin

Difficile équilibre
(Difficult Balance)
Oil on canvas



Works in the Exhibition

Pierrot Barra

(b. Bel-Air district, Port-au-Prince, 1942 — d. 1999)

Portrait photo: Donald J. Cosentino

Ogou/Saint James Major Mounted on a Unicorn, 1994

(Ogou/Sen Jak Majè monté à licorne)

Mojo board, appliqué cloth, doll parts, sequins

22¹/₂ x 35¹/₂ inches

Collection of Bill, Freddi, and Gabriela Brubaker

Photo: IDB Photo Unit

Three Lwa, 1994

(Trois esprits vaudou)

Mojo board, appliqué cloth, doll heads, sequins

36 x 14 inches

Collection of Bill, Freddi, and Gabriela Brubaker

Photo: IDB Photo Unit

Cousin or Papa Zaka, or Azaka, 1997

(Kouzen, Papa Zaka, Azaka)

Mixed media

34 x 13¹/₂ x 8 inches

Collection of Beverly and John Fox Sullivan

Photo: IDB Photo Unit

Marie-Hélène Cauvin

(b. Port-au-Prince, 1951)

Portrait photo: Marie-Hélène Cauvin

No Man's Land, 2002

Oil on canvas

72 x 48 inches

Collection of the artist

Photo: Paul Litherland

Difficile équilibre, 2001

(Difficult Balance)

Oil on canvas

48 x 36 inches

Collection of the artist

Photo: Paul Litherland

Survivance du passé I, 2000

(Survival from the Past I)

Gouache, charcoal, pastel on paper

33 x 15 inches

Collection of the artist

Photo: Paul Litherland

Edouard Duval-Carrié

(b. Haiti, 1954)

Portrait photo: Daniel Azoulay

Le Général Toussaint enfumé, 2001

(General Toussaint Enshrouded in Smoke)

Mixed media on canvas

60 x 60 inches

Courtesy of Bernice Steinbaum Gallery

Photo: Teresa Diehl

Jeannot Jean-Philippe

(b. Port-au-Prince, 1958 — d. 1997)

Portrait photo: Jeannot Jean-Philippe

Ti chèn pay, 1996

(Little Haitian Chair)

Painted wood and straw

24 x 16³/₄ x 15 inches

Private collection

Photo: Francine Farr

Marassa Govi, 1997

(Spirit Pot Dedicated to Sacred Twins)

Painted terracotta capped jar

5¹/₈ x 6¹/₂ inches

Private collection

Photo: Francine Farr

Govi Dedicated to Erzulie and Bossu

with Flags & Banners, 1997

(Govi dédié aux Erzulie et Bossu avec

Drapeaux et Bannières)

Painted terracotta capped jar

10¹/₂ x 4³/₄ inches

Private collection

Photo: Francine Farr

Govi Dedicated to Guede and Erzulie, 1997
(Govi dédié aux Guédé et Erzulie)
Painted terracotta capped jar
10 x 5¹/₈ inches
Private collection
Photo: Francine Farr

•

Marie-Denise Douyon

(b. Port-au-Prince, 1961)
Portrait photo: Christian Fleury

Moran, 2004
(Maasai Warrior)
Oil and ink on wood
45¹/₄ x 33⁷/₁₆ inches
Collection of the artist
Photo credit: Paul Simon

Musique de guerre ou de chasse, 2003
(War or Hunting Music)
Calabash, cut metal
22¹³/₁₆ x 13³/₄ inches
Collection of the artist
Photo: Paul Simon

Conscience de femme, 2003
(Woman's Conscience)
Calabash, cut metal
32⁵/₁₆ x 11¹³/₁₆ inches
Collection of the artist
Photo credit: Paul Simon

•

Elodie Barthélemy

(b. Bogotá, Colombia, 1965)
Portrait photo: Frédéric Koenig

Petite annonce/Le port de Nantes, 1998
(Small Ad/The Port of Nantes)
Acrylic on canvas
58¹/₄ x 94⁷/₈ inches
Collection of the artist
Photo: G. Vercouter

Fécondation en kwi, 1997
(Calabash Fertilization)
Engraved and painted calabashes
11¹³/₁₆ x 5¹/₂, 11 x 5¹/₈, 9¹³/₁₆ x 4³/₄,

9¹/₁₆ x 4⁵/₁₆, 7⁷/₈ x 3¹/₈ inches
Collection of the artist
Photo: G. Vercouter

L'homme qui marche, 1992
(The Man Who Walks)
Appliquéd fabric, clothing
35¹/₁₆ x 35¹/₁₆ inches
Collection of the artist
Photo: P. André

•

Barbara Prézeau

(b. Port-au-Prince, 1965)
Portrait photo: Roberto Stephenson

Erzulie, 2002
Mixed media, artificial rose petals
48 x 48 inches
Collection of the artist
Photo: Roberto Stephenson

Dakar, 1995-2003
Mixed media on tin can
Approx. 18 x 14 inches
Collection of the artist
Photo: Toure

•

Yves Telemak

(b. Port-au-Prince, 1960s)
Portrait photo: Marilyn Houlberg

Ceremoni Grand Bois, c. 1996
(Great Forest Ceremony)
Sequins, beads on cloth
31 x 31 inches
Collection of the Inter-American
Development Bank, Washington, D.C.
Photo: Gregory R. Staley

La Sirène Diamant, 1999
(Diamond Mermaid Goddess)
Appliquéd sequins, beads on cloth
40 x 31¹/₄ inches
Collection of Bill, Freddi and Gabriela
Brubaker
Photo: IDB Photo Unit

Tête Sans Corps, 1995
(Headless Body)
Sequins, beads, appliqué on cloth
38 x 32 inches
Collection of Nancy Forrest
Photo: Gregory R. Staley

Dambala Wouedo, 1997
(Danbala Wèdo)
Sequins, beads, appliqué on cloth
40 x 33 inches
Collection of the Inter-American
Development Bank, Washington, D.C.
Photo: Gregory R. Staley

•
Maxence Denis

(b. Port-au-Prince, 1968)
Portrait photo: Nadia Rabhi

Je ne veux plus aller à l'école, 2001
(I Don't Want to Go to School Anymore)
Video, run time 22 minutes
Collection of the artist

Toussaint, 2003
Digital color print
25⁵/₈ x 15³/₄ inches
Collection of the artist
Poster printed by IDB Photo Unit

Code Noir, 2003
(Black Code)
Digital color print
25⁵/₈ x 15³/₄ inches
Collection of the artist
Poster printed by IDB Photo Unit

Blueman, 1999
(L'homme bleu)
Digital color print
25⁵/₈ x 15³/₄ inches
Collection of the artist
Poster printed by IDB Photo Unit

Mireille Délice

(b. Port-au-Prince, 1970s)
Portrait photo: website photo by Candace Russell

Heraldic Erzulie Dantor, 1996
(Ecusson d'Erzulie Dantor)
Flag (*drapo vèvè*)
35 x 28 inches
Private collection
Photo: IDB Photo Unit

Archangel, 1996
(L'archange)
Flag (*drapo vèvè*)
Sequins, beads on cloth
25¹/₂ x 36 inches
Collection of the Inter-American
Development Bank, Washington, D.C.
Photo credit: Gregory R. Staley

La Reine brisée, 1996
(The Cracked Queen)
Flag (*drapo vèvè*)
Sequins, beads on cloth
27¹/₂ x 29 inches
Collection of the Inter-American
Development Bank, Washington, D.C.
Photo: Gregory R. Staley

•
Adler Guerrier

(b. Port-au-Prince, 1975)
Portrait photo: Adler Guerrier

after/for/with(Mingus) or Haitian Fighting Song,
2001-2004
(après/pour/avec(Mingus) ou chant
de guerre haïtien)
Wall installation of twelve 10 x 15 inch
c-prints mounted on Sentra
Collection of the artist
Photo: Adler Guerrier

IDB Cultural Center

The IDB Cultural Center was created in 1992 by Enrique V. Iglesias, President of the Inter-American Development Bank (IDB). The Center has two primary objectives: (1) to contribute to social development by administering a grants program that sponsors and co-finances small-scale cultural projects that will have a positive social impact in the region, and (2) to promote a better image of the IDB member countries, with emphasis on Latin America and the Caribbean, through culture and increased understanding between the region and the rest of the world, particularly the United States.

Cultural programs at headquarters feature new as well as established talent from the region. Recognition granted by Washington, D.C. audiences and press often helps propel the careers of new artists. The Center also sponsors lectures on Latin American and Caribbean history and culture, and supports cultural undertakings in the Washington, D.C. area for the local Latin American and Caribbean communities, such as Spanish-language theater, film festivals, and other events.

The IDB Cultural Center Exhibitions and the Concerts and Lectures Series stimulate dialogue and greater knowledge of the culture of the Americas. The Cultural Development in the Field Program funds projects in the fields of youth cultural development, institutional support, restoration and conservation of cultural patrimony, and the preservation of cultural traditions. The IDB Art Collection, gathered over several decades, is managed by the Cultural Center and reflects the relevance and importance the Bank has achieved after four decades as the leading financial institution concerned with the development of Latin America and the Caribbean.

•

Acknowledgments

The Cultural Center would like to thank the artists and private collectors who kindly loaned their works for the present exhibition.

The Cultural Center

Félix Angel

General Coordinator and Curator

Soledad Guerra

Assistant General Coordinator

Anne Vena

Concerts and Lectures Coordinator

Elba Agusti

Cultural Development in the Field and Administrative
Assistant

Susannah Rodee

IDB Art Collection Management
and Conservation Assistant

Loris Bestani

Intern

•

Exhibition Committee

Félix Angel

Curator

Francine Farr

Associate Curator

•

Leilany Garron

Catalog Designer



**Inter-American Development Bank
Cultural Center Art Gallery**

1300 New York Avenue, N.W.
Washington, D.C. 20577

•
e-mail: IDBCC@iadb.org

www.iadb.org/cultural/

•
May 24 to August 6, 2004
11 a.m. to 6 p.m., Monday-Friday

