



Sin Título, 2010, de la serie *Variaciones de Oggún*

¹ Los regímenes socialistas en África, como el de Sékou Toure en Nueva Guinea, desarrollaron campañas de desmitificación que buscaban presentar las religiones tradicionales y sus orishas como prácticas oscurantistas que ayudaban a sostener la gerontocracia a través del miedo y la explotación de la juventud, y eso tenía que ser abolido. Ver Jay Straker, "Stories of 'Militant Theatre' in the Guinean Forest: 'Demystifying' the Motives and Moralities of a Revolutionary Nation-State," *Journal of African Cultural Studies*, Volumen 19, no. 2 (2007), 207–33.

² Robin D. Moore, *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and artistic revolution in Havana, 1920–1940*. (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997): 220.

³ Alejandro de la Fuente, *Diago: The Past of This Afro-Cuban Present* (Cambridge, MA: Harvard University Press), 2017.

⁴ El entrenamiento artístico comenzaba en las escuelas elementales de arte establecidas a lo largo de Cuba. Estas escuelas preparaban a los estudiantes para el nivel medio o las academias especializadas, tales como San Alejandro en La Habana. Inaugurado en 1976 el Instituto Superior de Arte se convirtió en la única escuela dedicada a la educación superior en las artes y así continúa hasta estos días.

⁵ Este ensayo fue publicado originalmente como "In the manner of addressing clouds o 13 ways of looking a blackbird", en la revista *Art Forum*, Verano de 1984. El artista e instructor de arte Flavio Garcíandía recibió el material y lo tradujo, para más tarde ser revisado por Arturo Montoto. Garcíandía y otros instructores comenzaron a desarrollar actividades basadas en este ensayo. El crítico de arte y poeta Osvaldo Sánchez lo desarrolló como un programa completo en los inicios de 1990.

⁶ Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (New York: Oxford University Press, 1998), 23.

⁷ Cimarronaje o Maroonage, derivado de cimarrón, es un término desarrollado por los historiadores de arte en el Caribe para referirse a la presencia de la figura del cimarrón o esclavo escapado como un símbolo de la libertad y la resistencia en la formación de una cultura post-colonial en la región.

⁸ Diago citado en Sujata Fernandes, *Cuba Represent!: Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures* (Durham, NC: Duke University Press, 2006), 160.

⁹ Fernandes, 164–65.

¹⁰ Fernandes, 31.

¹¹ Gustavo E. Urrutia, "Cuba, el arte y el negro," in María Poumier, ed., *La cuestión tabú. El pensamiento negro cubano de 1840 a 1959* (Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, 2007), 219.

¹² Urrutia, 220.

¹³ Robin D. Moore, 3.

¹⁴ Díaz Ayala, quoted in Robin D. Moore, 218.

¹⁵ De la Fuente, Diago.

¹⁶ La Federación de Mujeres Cubanas, dirigida por Vilma Espín, la esposa de Raul Castro, segundo al mando de la Revolución, abogaba por los derechos de las mujeres, desde el aborto hasta el permiso de maternidad. Sin embargo, sus políticas también fallaron en la lucha contra el sexismo en el ámbito cultural o en asuntos como la violencia doméstica y el acoso sexual en los centros de trabajo.

¹⁷ Carlos Moore, *Castro, the Blacks and Africa* (Los Angeles, CA: Center for Afro-American Studies, University of California, 1988).

¹⁸ He destacado esta paradoja en un trabajo inédito sobre la cultura visual asociada a la intervención cubana en la Guerra de Angola desde 1975 al 1991.

¹⁹ De la Fuente, Diago.

²⁰ Alejandro de la Fuente, *Una nación para todos: Raza, desigualdad y política en Cuba 1900–2000* (Havana: Imagen Contemporánea, 2014).

²¹ Robin D. Moore, 5.

²² De la Fuente, *Una nación para todos*, 410–411.

²³ Alrededor de la misma época que Diago entro a la escena artística cubana, Alexis Esquivel uso una soga en dos piezas: una instalación (dividiendo el espacio de la galería con ella) y un performance, *La Soga Maravillosa* (1990-2001) que consistía en el tomando la cuerda y atándola alrededor de su cabeza.

Todas las obras de arte en préstamo son del artista y de Magnan Metz Gallery, Nueva York.

EVENTOS

RECEPCIÓN de APERTURA

Viernes, 19 de enero, a las 6:30 PM

Gratis y abierto al público

ENCUENTRO en la GALERÍA con ELVIS FUENTES

Sábado, 20 de enero, a las 2:00 PM

Gratis y abierto al público

MÁGENES de CUBA

Martes, 23 de enero, a las 6:00 PM

Gratis y abiertos al público.

Únase a nosotros mientras los profesores y estudiantes de la universidad comparten imágenes de la Cuba que presenciaron durante sus viajes.

RAZA Y ESCLAVITUD EN CUBA:

UNA CONFERENCIA DE MATTHEW PETTWAY

Becario postdoctoral en la Escuela de Idiomas, Culturas y

Asuntos Mundiales

Martes, 20 de febrero a las 6:00 PM

Gratis y abierto al público

TOUR de la EXHIBICIÓN CURATOR-LED PARA MIEMBROS

Jueves, 1 de marzo a las 6:00 p.m.

Abierto a todos los miembros

UBICACIÓN:

161 Calhoun Street

Charleston, Carolina del Sur 29401

ESTACIONAMIENTO:

Disponible en los garajes St. Philip St. y George St.

HORARIO de la GALERÍA:

De lunes a sábado, de 11:00 a.m. a 4:00 p.m.

durante las exposiciones o con cita previa.

Abierto hasta las 7:00 p.m. los jueves.

Entrada gratis

CONTACTO:

(843) 953-4422 o halsey@cofc.edu

VISITAS GUIADAS EN GRUPO CON CITA PREVIA:

(843) 953-5659 o halseytours@cofc.edu


MISIÓN:

El Instituto Halsey de Arte Contemporáneo de la Escuela de Artes del College of Charleston ofrece un laboratorio multidisciplinario para la producción, presentación, interpretación y difusión de ideas de artistas visuales innovadores de todo el mundo. Como museo no recolector, creamos interacciones significativas entre artistas atrevidos y comunidades diversas dentro de un contexto que enfatiza la importancia histórica, social y cultural del arte de nuestro tiempo.

portada: *N ° 5*, 2012, de la serie *Entre Lineas*

 HALSEY INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART

 @HALSEYART

 HALSEY_INSTITUTE



ROBERTO DIAGO
LA HISTORIA RECORDADA
19 enero – 3 marzo, 2018



La Herida, 2015

ROBERTO DIAGO

Juan Roberto Diago Durruthy (Havana, Cuba 1971) ha participado de exhibiciones en el Cooper Gallery, Harvard University, Cambridge MA; Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Havana, Cuba; la edición no. 47 y 57 de la *Bienal de Venezia*; las ediciones no. 8, 11, y 12 de la *Bienal de la Habana*; entre muchas otras galerías y museos renombrados en Latinoamérica y el mundo. Su trabajo pertenece a las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes, Havana; la Fundación Cisneros-Fontanals, Miami; y la Fundación Rubin, New York, entre otras. En 2002, Él ganó el prestigioso Premio Nacional de la Cultura otorgado por el Ministerio de Cultura en Cuba. Juan Roberto Diago Durruthy se graduó de la Academia de Artes Plásticas San Alejandro, Havana en 1990. Él es el nieto del renombrado artista cubano Roberto Juan Diago Querol (1920-1955).

ROBERTO DIAGO: EL ARTE DE CREARSE UNA PIEL

Escrito por Elvis Fuentes



Sin Título, 2013, de la serieLa piel que hable

En la pintura de gran formato *Sin Título*, de la serie *Heridas* (2015) Roberto Diago ha cubierto el lienzo con una espesa capa de pintura negra. La plenitud resultante del plano del cuadro es rota solamente por dos aberturas verticales en forma de cortadas abiertas en las secciones izquierda y centro derecha de la pintura. Las cortadas lucen como heridas de un rojo y blanco intensos, como el título de la serie sugiere. Convertido en fragmentos de piel y grasa, se crea una sensación de profundidad que transforma la pintura en un enorme cuerpo, que convierte el negro en motivo principal. Lo que pudiera parecer un ejercicio exquisito de hibridación de los planos de color de Clyfford Still y el espacialismo de Lucio Fontana es en verdad una metáfora de lo que Ralph Ellison llamaba “la condición invisible” del negro. El fondo negro solo se vuelve visible a través de la dramática exposición de sus heridas.

En otra pintura monumental, *La Herida* (2015), Diago hace esta operación evidente a través del título y la escala. Esta vez, con solo una herida vertical, pero mucho más larga y ancha, que aparece paralela a lo largo del borde derecho del cuadro. La “cortada” se acerca a la mutilación, pero no la alcanza realmente. La marca está incompleta. La piel negra parece preparada para resistir incluso las heridas más profundas, como las resultantes de la campaña de desmitificación de los regímenes socialistas,¹ que concebían las tradiciones africanas como degenerantes o recordatorios de un legado cultural que muchos consideraban vergonzoso.²

No es sorpresa que Roberto Diago cree poderosas metáforas sobre la negritud. Como indicaba Alejandro de la Fuente, Diago tiene todo lo necesario en su historia como descendiente de una familia de renombrados intelectuales Afro-cubanos, incluyendo un pintor prominente, su abuelo, también llamado Roberto Diago, un musicólogo, y varios músicos.³ Nacido en La Habana en 1971, Diago estudió en el muy bien visto sistema de enseñanza artística cubano, que está diseñado para detectar niños talentosos a una edad temprana. Para el tiempo en que se graduó de la Academia San Alejandro, en La Habana, Diago tenía más de una década de entrenamiento artístico académico.⁴ Y lo que fue más importante, su tiempo allí coincidió con la efervescencia de los nuevos programas pedagógicos, que se enfocaban en una nueva aproximación conceptual a la manera de hacer arte. Comenzó a mediados de los años 80 en el Instituto Superior de Arte, la única academia de enseñanza superior artística en Cuba, y el programa estuvo basado en el ensayo corto de Thomas McEvilley, “13 Ways of Looking a Blackbird,”⁵ y que pronto se expandiría a las escuelas de nivel medio como San Alejandro.

Este programa pedagógico proponía la auto-reflexión en cuanto al proceso creativo del arte más allá de los sujetos tradicionales de tema y género, mediante el énfasis no solo en las posibilidades simbólicas del material y las técnicas, sino también las relaciones sociales como un elemento crucial del discurso en el que muchos artistas se enmarcarían después.

Esta aproximación propiciaría la concepción del artista como un agente, en el sentido en el que Alfred Gell explica en su teoría antropológica del arte: “el concepto de acción implica la superación de la resistencia, la dificultad, la inercia, etc. Los objetos artísticos son característicamente difíciles. Son difíciles de hacer, difíciles de pensar y difíciles de manejar. Ellos fascinan, impulsan y atrapan tanto como encantan al espectador. Su peculiaridad, intransigencia y rareza son factores claves en su eficacia como instrumentos sociales.”⁶ La “difícil peculiaridad” en la obra de Diago es su entendimiento de que inevitablemente los espectadores repararán en la piel del artista tanto como en su arte. Como resultado, Diago ha llegado a ver su arte como a sí mismo, como algo propio, como su piel autoconstruida.

FONDO NEGRO

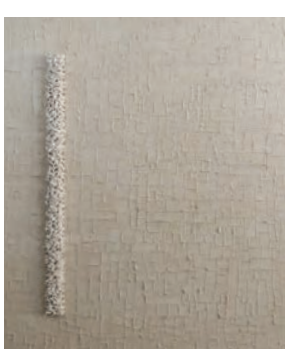
Diago comienza explorando temas de discriminación racial muy temprano en su carrera, apoyándose en el graffiti para expresar ira y dolor. Por ejemplo, al principio de los 2000, algunas de sus obras de técnica mixta incluían textos como: “Cuba Sí! Jodido, Negro 100% Mi historia”. Para el, esta “historia” no refería aspectos autobiográficos ni personales, sino historias no contadas de las comunidades negras en Cuba, incluyendo su barrio de Pogolotti, que con su estatus casi marginal parecía imitar la vida de un Cimarrón, libre pero alejado de la sociedad. En palabras de Diago: “Lo que muchos de nosotros hicimos en las artes es cimarronaje cultural.⁷ Cuando Alberto Tosca canta, no es una canción, es un llanto. Cuando Nancy Morejón recita con un alto lirismo, es una flecha lanzada al viento; cuando Mendive en sus pinturas muestra una figura como Oggun, es también una manera de decir: estamos aquí; cuando Chucho Valdés nombró a su disco Yemaya, es una manera de decir: estamos aquí. Lo que yo hago es algo similar a una pintura o a una canción de rap.”⁸



Sin Título, 2012

El igualitarismo en el nuevo discurso revolucionario socialista fue interpretado mayormente como igualdad económica. Las nuevas políticas se centraron en la propiedad del estado y la meta de mantener los niveles de riqueza pagando a los trabajadores del sector público salarios similares (los trabajadores del sector público en Cuba constituyen cerca del 100 por ciento de la fuerza laboral). Diseñado desde la perspectiva de una elite blanca burguesa, Castro y demás, estas políticas escasamente dañaban la superficie de un racismo enraizado en el universo cultural cubano porque: “El liderazgo político asumió que dirigiendo lo que ellos percibían que eran las bases materiales de la explotación, podrían eliminar la discriminación sexual y racial en la sociedad cubana.”¹⁰

El rechazo a las raíces culturales africanas en Cuba tiene una larga historia. Ya en los años 30 Gustavo E. Urrutia advertía sobre el complejo de inferioridad que había conducido a los artistas cubanos a rechazar las posibilidades plásticas y estéticas de la escultura popular asociada a las prácticas religiosas afrocubanas. En su artículo “Cuba, el arte y el negro,” Urrutia explicaba: “nosotros tenemos en Cuba algunas representaciones significativas de escultura africana, pero, qué artista, ya sea blanco o negro, tiene suficiente coraje para atreverse a proclamar la riqueza de la plasticidad y el ritmo que se encuentra en Changó, en los Gemelos (Ibeyi) y en otros ídolos de las regiones africanas que nos rodean?” Tras remarcar las similitudes de la escultura afrocubana y aquellas promovidas por Paul Guillaume en París, Urrutia irónicamente expresa que: “nuestro distinguido Guillaume, además de ser tan conocedor como todos los franceses, también debería ser insensible al apodo de “brujo” que debería recibir debido al descrédito que estas figuras cargan.”¹¹ El crítico identifica la naturaleza colonial de este complejo de inferioridad en el que la escultura africana “llega a ser aceptada lenta y subrepticamente, enmascarada como vanguardismo y protegida por el prestigio supremo de los franceses como un nuevo dogma.”¹² Moore estaba de acuerdo cuando decía: “Los artistas cubanos no decidieron por ellos mismos el hecho de asociar la cultura negra callejera con un nuevo sentido de cubanidad. Por el contrario, sus intereses son el resultado de corrientes artísticas extranjeras, asimiladas en muchos casos mientras estudiaban en sitios como Madrid, París y Nueva York.”¹³ En otras palabras, la visibilidad del arte afrocubano llegaría a expensas de sus creadores. Como el musicólogo cubano Cristóbal Díaz Ayala expresaba sarcásticamente: “Compramos el producto pero renegamos al productor. Larga vida a la conga, la mulata y los plátanos fritos, pero abajo con el negro!”¹⁴



Sin Título, 2013, de la serie El poder de tu alma

La Revolución de 1959 fracasó en el intento por cambiar esta prédica. El historiador cubano y profesor de Harvard Alejandro de la Fuente, cuyo trabajo ha estado enfocado en las relaciones de raza en el Caribe, destaca “la aproximación ambivalente y contradictoria a la cultura popular afrocubana”: Por una parte, como la cultura de una gran porción de la clase trabajadora cubana y los pobres, las formas culturales africanas instauradas fueron vistas como fundamentales e importantes contribuciones a la cultura nacional. . .por otra parte, muchas de estas expresiones culturales fueron conceptualizadas como importantes, pero solo en términos de sus contribuciones al folklore nacional.”¹⁵ El gobierno revolucionario no permitió a los afrocubanos formar grupos a diferencia de las mujeres, quienes encontraron apoyo en las esferas más altas del poder.¹⁶ Los activistas negros fueron perseguidos y

encarcelados por defender sus derechos, incluyendo la mejora de las condiciones de la movilidad social y libertad de sus prácticas religiosas.¹⁷

Los renovadores afiches políticos producidos por el instrumento propagandístico del Partido Comunista de Cuba (PCC), para la Organización para la Solidaridad con los Pueblos de Asia, África y América Latina (OSPAAAL), en apoyo a los movimientos de liberación en África y demás en los años 60 y 70, pueden ser un ejemplo. El denominado común de estos emprendimientos era la apropiación de elementos de las culturas tradicionales africanas (tales como máscaras, fetiches, o figuras humanas vistiendo ropa indígena, en combinación con el moderno armamento,(el siempre presente Kalashnikov y la artillería anti aérea, rifles y granadas). Aquí los motivos tradicionales se incorporan de una forma dignificada, orgullosamente, anunciando

la coexistencia efectiva de lo viejo y lo nuevo. Aun así esta forma orgullosa de incorporar imágenes del poder ancestral se presentaba al mismo tiempo que las autoridades comunistas acababan y perseguían activamente las prácticas religiosas afrocubanas.¹⁸

Consecuentemente, Alejandro de la Fuente concluye, que la apropiación oficial cultural solo pretendía reafirmar la muerte inminente de su cuasi oculta herencia: “La propia esencia de la creación de museos y centros de investigación delataban la creencia de que la cultura popular afrocubana desaparecería rápidamente bajo el impacto de la cultura socialista —una cultura que estuvo firmemente afianzada en los paradigmas de desarrollo occidentales, tecnología y modernidad.”¹⁹ Y lo que es más, la imposición de la cultura socialista implicaba la completa ignorancia de las expresiones espirituales que fueron definidas como medios de explotación a través de la ignorancia y el oscurantismo.²⁰ Como Robin Moore argumenta, “las culturas resultantes de la africana en un sentido abstracto pueden haber sido esenciales para las concepciones dominantes de cubanidad que comenzaron en 1930, pero en muchas de sus formas tradicionales estaban condenadas como retrógradas, lascivas o primitivas como a veces continua siendo en estos tiempos.”²¹

CULTIVANDO UNA NUEVA PIEL POR EL ARTE

La exhibición *Queloides I* (Casa de África, 1997) fue un punto de ruptura para los artistas afro-descendientes. “Queloides” es la palabra que en Cuba designa la herida cicatrizada de los esclavos azotados con el látigo, quienes quedaban marcados con cicatrices crecidas o piel quemada, lo que ocurre mayormente en personas negras o mestizas. Organizada por Alexis Esquivel y el curador Omar Pascual Castillo, fue la primera exhibición que presentaba el asunto del racismo en el contexto de una revolución social que proclamaba haberlo resuelto. Aquí estaba una generación de artistas negros que se sentían excluidos, no necesariamente por la falta de apoyo institucional sino por la imposibilidad de expresión de sus pensamientos. Las estrictas condiciones de vida sobrevenidas a causa de la crisis económica provocada por el desmembramiento de la Unión Soviética, que había proviso cierto estándar de vida al régimen de Castro por casi una década, reveló que la doctrina socialista solo producía cambios que constituían un maquillaje al racismo centenario. La discriminación racial retornó abiertamente en la forma de prácticas hirientes de contratación para la industria creciente del turismo, donde los directivos preferían dar empleo a personas de *buena apariencia y maneras*, lo que constituye una expresión típica de racismo comúnmente usada en Cuba. “basada en la creencia de que la negritud es sinónimo de fealdad y que las personas negras, sin importar sus niveles de educación, adolecen de maneras adecuadas”²² por una siempre creciente desigualdad económica y social.

En la exhibición esta frustración resonaba a través de un número de obras de artistas como René Peña, Elio Rodríguez, y el mencionado Esquivel. Las fotografías de Peña trataban la representación del cuerpo negro (el suyo propio) como un potente ejercicio de travestismo, una metáfora de tener que comportarse como lo hacen los cuerpos blancos para lograr la aceptación social. Por ejemplo, en la serie *Cosas Blancas*, el usa objetos blancos (collar de perlas, cigarros, etc) con la intención de crear imágenes deseables que conspiraban contra la suya propia, ignorando la noción de auto-retrato. Rodríguez tuvo una visión más humorística sobre la explotación sexual en relación al turismo, usando su auto retrato como receptáculo de los mitos acerca de la hiper-masculinidad negra en afiches de películas y estampas de cajas de cigarros. En el caso de Esquivel, entrenado como pedagogo tanto como artista, su trabajo indaga en la problemática y silenciada historia de la raza en Cuba, incluyendo la horrible masacre de las tropas cubanas a cientos de miembros del Partido de los Independientes de Color en 1912. *Queloides I* irradió más allá del mundo cultural cubano, destacando la urgencia de percibir el racismo desde un punto de vista completo e inclusivo.

Roberto Diago fue una presencia importante en esta exposición. Más joven que la mayoría de los artistas incluidos, ya poseía mucho reconocimiento debido a su eminente abuelo, y también por él mismo, habiendo



Yo, tu el mar, 2013



Tu luz en la noche, 2012, de la serie Entre Lineas

ganado a la edad de 24 años un tercer premio en pintura en el Salón de Arte Contemporáneo dos años antes. Su trabajo, sin embargo, evitaba imágenes representacionales, concentrándose en su lugar en gestos, técnica y materia como reflejo de las dinámicas de la memoria y olvido en relación a la raza. Tempranamente decidió trabajar en los dominios del lenguaje, empleando medios formales y metafóricos para insertar referencias históricas. Esta ha sido su manera de trabajar hasta estos días. Por ejemplo, en la pintura *Sin Título* (2013), Diago coloca verticalmente una cuerda a la mitad de la pieza, que la divide virtualmente en dos. La sog a es un motivo cargado de connotaciones historias de racismo, usado tradicionalmente para separar a los blancos de los negros en los salones de baile. En otros trabajos la cuerda aparece cortada o suelta como si hubiera perdido su utilidad.²³

Sin embargo, es la sensibilidad de Diago hacia la materialidad de la pintura lo que provoca un conocimiento más profundo sobre su trabajo. En *Sin Título*, de la serie *El Poder de tu Alma* (2013), pega meticulosamente pedazos de tela en el lienzo. Repite el mismo proceder en muchas otras obras. Las porciones son irregulares, y a veces se convierten en piezas que cubren una gran porción, aun hasta los bordes. En estos planos de pintura, Diago los coloca en un orden regular como si fueran una red o acumulados. Pero lo que llama la atención en esta composición es el pegamento, que aparece en el primer plano después de traspasar la tela. Haciendo esto Diago asocia la porosidad del lienzo con la de la piel.

En otra serie, *La Piel que Habla* (2014) Diago usa fragmentos en negro, blanco o ambos; esta vez están cocidos entre sí pero nunca unidos realmente en una sola pieza. Los hilos de la unión y las cuerdas son visibles. Aquí también Diago se refiere a la piel negra a través de la noción de queloides. En África, esta peculiar característica dio lugar a las tradiciones de cicatrización con propósitos rituales y estéticos. Después los europeos la usarian para marcar los esclavos como propios, así estas protuberancias se convirtieron en marcadores de raza, y algunos cubanos las esconden por vergüenza.

Mostrados en las piezas de Diago a través de telas y cuerda, los queloides también aparecen en sus trabajos en metal en la forma de uniones y su apariencia resultante. El metal es la piel de Oggun, un poderoso orisha o deidad en la santería cubana. En la serie Variaciones de Oggun, Diago une platos de metal dañado de los contenedores para ensamblar piezas que recuerdan un colorido collage. Como una metáfora, las uniones representan el dolor del proceso de cicatrización a través de la transformación del metal. Las superficies ásperas experimentan un proceso de derretimiento a través del fuego. La forja es dolorosa, aun así, produce belleza. Usando un enfoque diferente en *Ciudad Ascendente* (2010), Diago llena el espacio de la galería con una extensa instalación de cajas de madera quemada, formando montículos de varias alturas que desorganizan el piso o ensucian las antisépticas paredes blancas. Evocando las fantasmagóricas comunidades africanas quemadas por el radical Boko Haram o los barrios marginales en Cuba o en Estados Unidos y demás. La instalación es una metáfora de las comunidades hechas inhabitables. El fuego las hace lucir a todas iguales, negras, que es decir especialmente bellas en su peculiar dificultad.

Traducido por Gabriela Maria Fernandez

Elvis Fuentes es Candidato a Doctor en Historia del Arte por la Universidad Rutgers, de Nueva Jersey. Graduado de Historia del arte por la Universidad de La Habana en 1999, Fuentes trabajo como curador en la Fundación Ludwig de Cuba (La Habana, 1999-2002), el Instituto de Cultura Puertorriqueña (San Juan, 2004-2006) y El Museo del Barrio (Nueva York, 2006-2013), donde realizo numerosas exposiciones, incluyendo El Caribe: Encrucijada del Mundo, presentada en tres museos de Nueva York en 2012 y en el Museo de Arte Perez de Miami, en 2014.