

ROBERTO DIAZ GO

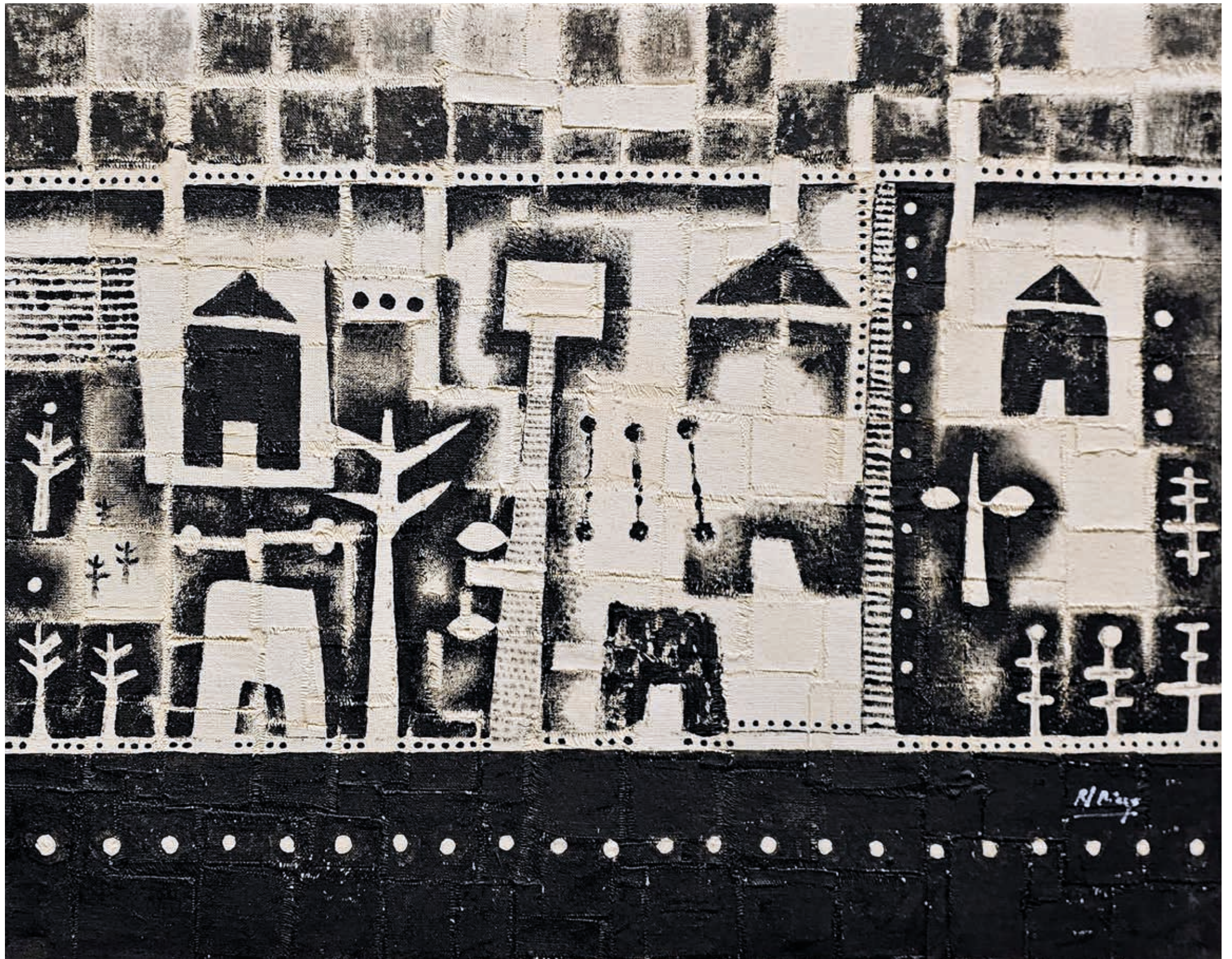
la os
curi
dad
fue el
prin
ci
pio

COMISARIO / CURATOR:
OMAR-PASCUAL CASTILLO

PRODUCE:



GALERÍA
ARTIZAR





Índice de Contenidos

BÁRBARO MARTÍNEZ RUIZ

VIAJE SIN FIN: LAS FORMAS DE SENTIR DE DIAGO	13
ENDLESS JOURNEY: DIAGO'S WAYS OF FEELING	20

OMAR-PASCUAL CASTILLO

LA OSCURIDAD FUE EL PRINCIPIO	31
apuntes sobre una cosmogonía desde la obra de Roberto Diago	
DARKNESS WAS THE BEGINNING	63
notes on a cosmogony from the work of Roberto Diago	

SUSET SÁNCHEZ SÁNCHEZ

ROBERTO DIAGO: TESTIGO DEL TIEMPO	95
ROBERTO DIAGO TIME'S WITNESS	115

OMAR-PASCUAL CASTILLO

UN BRILLO OPACO EN LAS PALABRAS	137
-una nota pretextual para un invitado de lujo-	

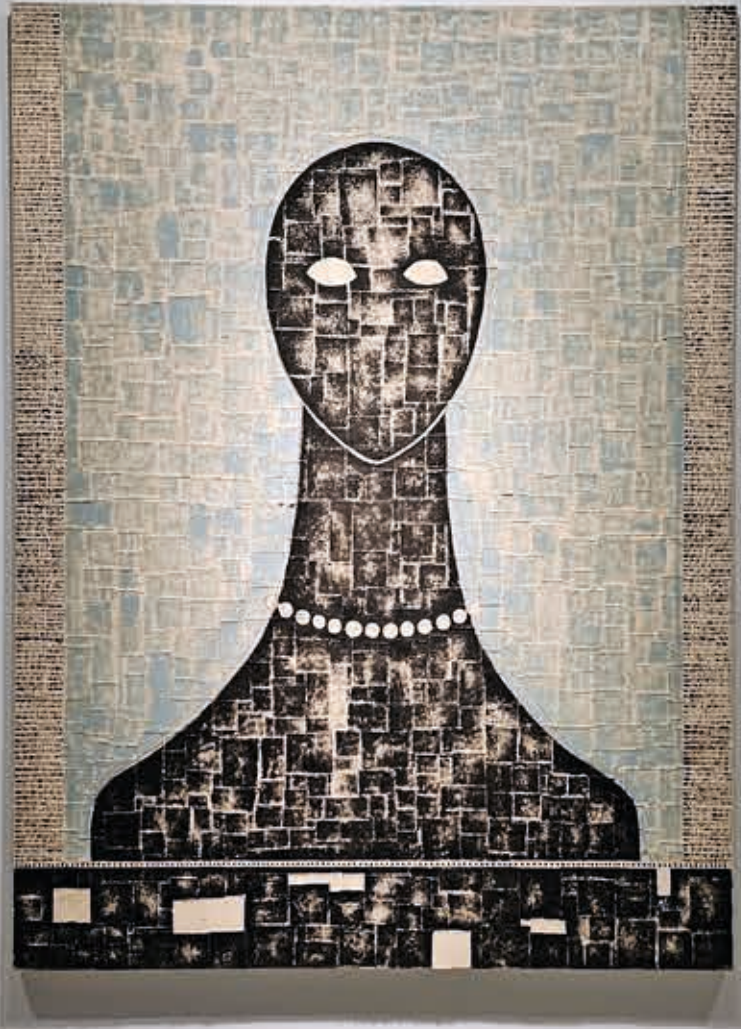
RITO RAMÓN AROCHE

LA PIRÁMIDE DE AIRE	139
catorce poemas	

JANET BATET

JUAN ROBERTO DIAGO: LA EXPERIENCIA ONTOLÓGICA DEL SER	177
JUAN ROBERTO DIAGO: THE ONTOLOGICAL EXPERIENCE OF BEING	209







viaje sin fin: las formas de sentir de Diago

Además de ser un ex vecino, Roberto Diago también comparte las pasiones de la juventud, especialmente el círculo de literatura en la Biblioteca Pública de Marianao en la Avenida 41 y la calle 100. Es para mí un privilegio mencionarlo en esta sección. Puede parecer extraño simplemente presentar el trabajo de Diago. Lamentablemente, académicos y expertos en arte frecuentemente argumentan que el Arte Cubano de principios de la década de los ochenta marcó el punto de partida de lo que se convertiría en una década casi notable de pensamiento creativo, como si no hubiese continuado. Es admirable el compromiso que ha tenido con las artes y cómo podría mejorar la sociedad cubana. La década de los ochenta marcó para mí el punto de partida de un período de transformación familiar, caracterizado por la separación de la familia y los encuentros culturales violentos.

La propuesta de Diago desde el principio ha sido una propuesta sobre lo que existe antes de las palabras. Porque las palabras que Diago necesitaba decir no tenían una forma definida para ser articuladas verbalmente sino que eran exploradas a través del lenguaje artístico. Diago es un artista con poca articulación verbal en espacios públicos, no porque necesite más autoridad. Diago elige el espacio pictórico para articularse de forma más moderada y con una intimidad incómoda. Lo que parece evidente en su obra son las constantes referencias a

África que tienen profundas raíces en su legado familiar, imaginando África personalmente y viviéndola en su vida diaria. Sin embargo, los presenta convenientemente a través de su arte y no a través del activismo social o afirmaciones oportunistas sobre el abandono de África en la sociedad y una historia cuidadosamente curada de la participación de África en la formación de la identidad nacional cubana.

Diago asume que la sociedad cubana necesita prepararse para un enfrentamiento honesto con África; quizás reconoció que la cuestión de África (y su legado cultural trasatlántico en nuestra isla natal) era y sigue siendo una cuestión de estrategia política y menos emancipadora. Este dilema lleva a priorizar formas de ver y reconocer consecuencias tangibles antes de ser articuladas verbalmente, suponiendo que exista otro sentido en el que la visión existe antes que las palabras. En ese caso, sólo a Diago le es posible establecer su presencia en el mundo que lo rodea. Los años ochenta fueron una década marcada por una revolución artística que escondió un nuevo resurgimiento de los africanos en la vida privada de los ciudadanos comunes y un reconocimiento del valor de África en la sociedad cubana. Esta comprensión indiscutiblemente ha impactado a los artistas de la década de los ochenta que reflejaron estos cambios aparentemente sutiles en la cultura cubana. Los años ochenta también se caracterizaron por una excesiva infantilización de los africanos a través de discursos totalitarios con palabras y menos con cambios sociales concretos para la comunidad afrocubana. Sin embargo, no se pueden ignorar los conocimientos generados por las culturas afrocubanas y sus implicaciones en la formación de la llamada cultura nacional. Entonces, hace que esta relación constante entre lo que vivimos y lo que conocemos sea una tensión inacabada entre el Diago de los ochenta (e inicio de los noventa) y el Diago de hoy.





Este prefacio no pretende apreciar las preocupaciones artísticas en la obra de Diago en las últimas tres décadas. Sólo pretende anclar cinco aspectos del sujeto creativo y la complejidad ontológica de Diago como artista, ciudadano y pensador de lo social. Su obra es una respuesta directa a aspectos enfatizados por la crítica de arte cubano sobre el resurgimiento de una nueva conciencia histórica en la década de los ochenta. Conciencia que descuidó convenientemente la reactivación de proyectos de renovación para las comunidades afrocubanas. Es importante enfatizar que estos procesos de resurgimiento y renovación deben estar alineados con algo más que el proyecto de política cultural del gobierno cubano. Siempre hemos asumido una direccionalidad en aspectos de las culturas africanas que informan el discurso cultural nacional. Un discurso de integración y disolución de múltiples culturas africanas a nivel nacional. Por ende, ante la obra de éste Diago de hoy, me asaltan dos preguntas: Primera ¿puede un nieto engrandecer la obra de un abuelo -tempranamente desaparecido-, a través de una operación de apropiación post-moderna para llevarla a su máximo esplendor? Y por último, ¿puede Occidente comprender (y por tanto, valorar y disfrutar) ese oscuro esplendor?

Tal vez esta publicación y la respectiva exhibición que la acompañan, nos lo responda.

BÁRBARO MARTÍNEZ-RUIZ

Fundador del Orbis Africa Lab
Profesor de Universidad de Indiana
& Universidad de Oxford

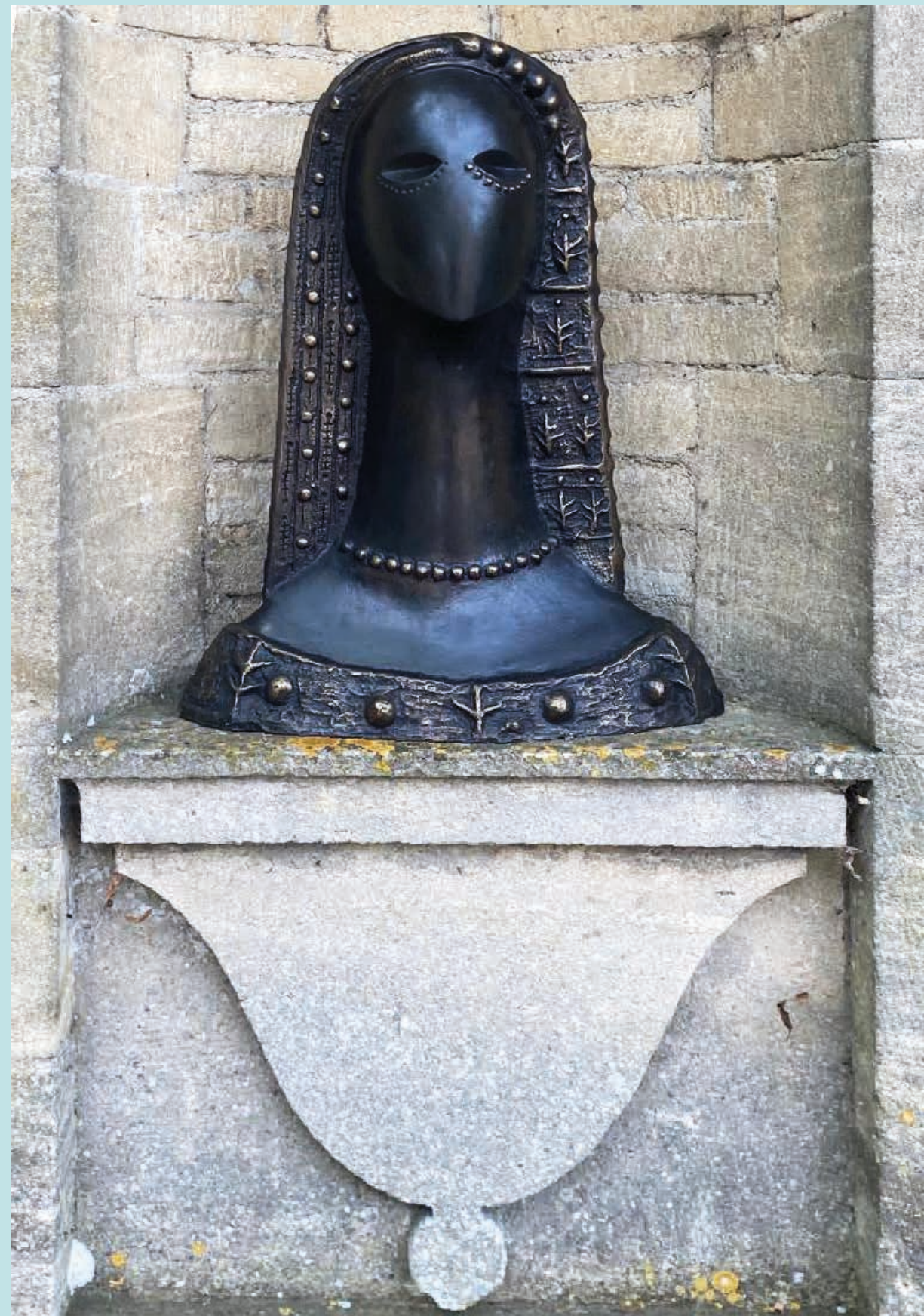
Bloomington, Verano, 2023.



endless journey: Diago's ways of feeling

In addition to being a former neighbor, Roberto Diago also shares the passions of youth, especially the literature circle at Marianao's public library on 41st Avenue and 100th Street. It is a privilege for me to mention him in this section. It can seem strange just to introduce Diago's work. Sadly, it frequently gets argued by academics and experts of art that Cuban art in the early 1980s marked the starting point of what would become an almost remarkable decade of creative thinking, as if it had not continued. It is admirable how committed it has been to the arts and how it might enhance Cuban society. The 1980s marked the starting point of a period of family transformation for me, characterized by the separation of the family and violent cultural encounters.

Diago's proposition from the beginning has been a proposal about what exists before words. Because the words Diago needed to say did not have a definite form to be articulated verbally but were explored through artistic language. Diago is an artist with little verbal articulation in public spaces, not because he needs more authority. Diago chooses the pictorial space to articulate himself more moderately and with uncomfortable privacy. What seems evident in his work are the constant references to Africa that have deep roots in his family legacy, imagining Africa personally and living it in his daily life. However, he conveniently does present them through his art and not through social activism or opportunistic claims about Africa's neglect in society and carefully curated history of Africa's participation in the formation of Cuban national identity.





Diago assumes that Cuban society needs to prepare for an honest confrontation with Africa; perhaps he recognized that the issue of Africa (and its transatlantic cultural legacy on our native island) was and continues to be a matter of political strategy and less emancipatory. This dilemma leads to prioritizing ways of seeing and recognizing tangible consequences before being verbally articulated, supposing there is another sense in which seeing exists before words. In that case, it is only possible for Diago to establish his presence in the world around him. The 1980s were a decade marked by an artistic revolution that hid a new resurgence of the Africans in the private lives of everyday citizens and in recognition of the value of Africa in Cuban society. This realization has indisputably impacted artists of the 1980s who reflected these seemingly subtle changes in Cuban culture. The 1980s were also characterized by an excessive infantilization of Africans through totalitarian discourses with words and less with concrete social changes for the Afro-Cuban community. However, the knowledge generated by Afro-Cuban cultures and their implications in molding the so-called national culture could not be disregarded. So, it makes this constant relationship between that we live and that we know an unfinished tension between the Diago of the 80s (and early nineties) and the Diago of today.

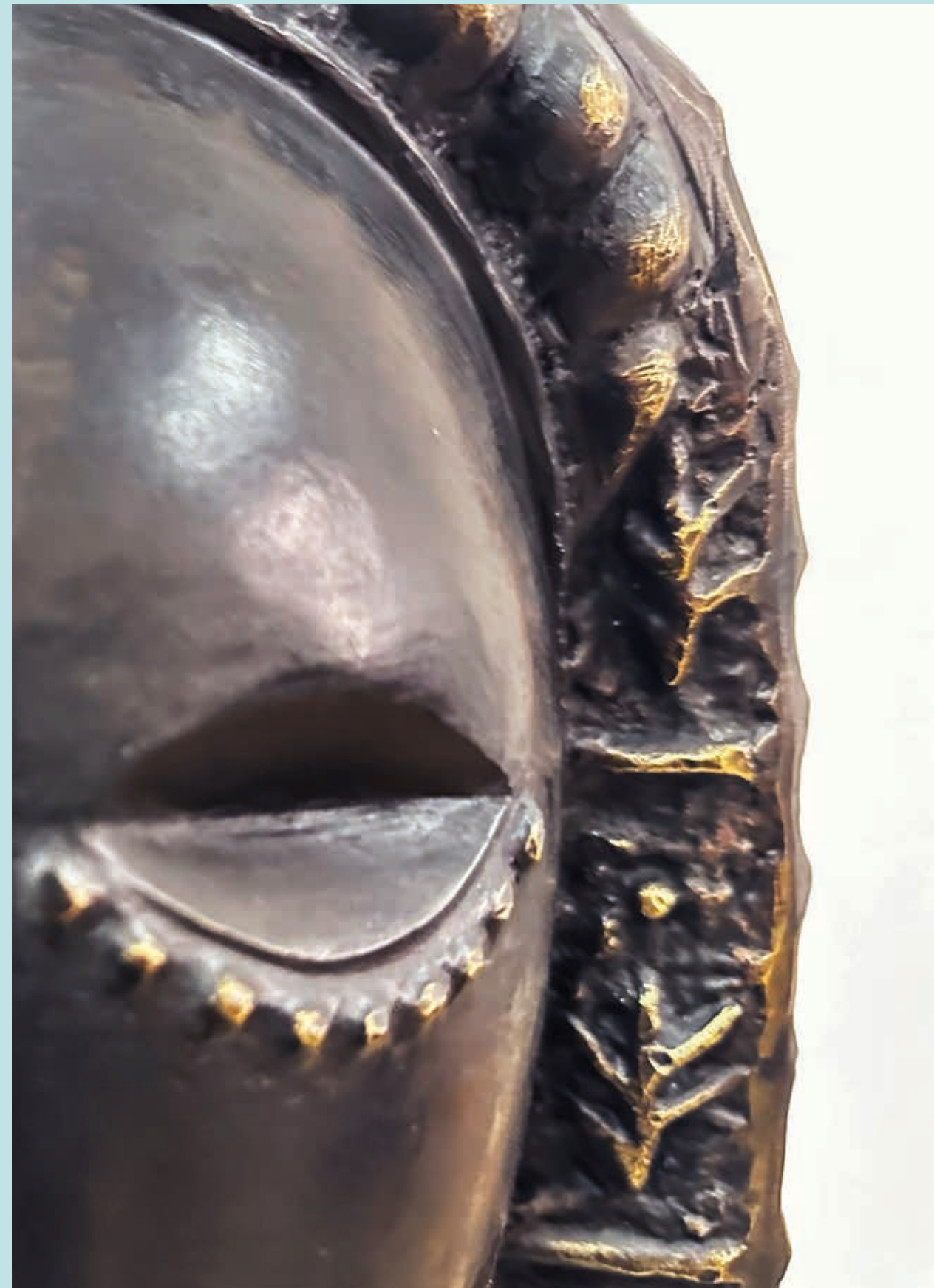
This preface is not intended to appreciate artistic concerns in Diago's work in the last three decades. It only aims to anchor five aspects of the creative subject and the ontological complexity of Diago as an artist, citizen, and thinker of the social. His work is a direct response to aspects emphasized by the critic of Cuban art about the resurgence of a new historical consciousness in the 1980s. Awareness that conveniently neglected the revival of projects of renewal for Afro-Cuban communities. It is important to emphasize that these processes of resurgence and renovation should be aligned with

something other than the cultural policy project of the Cuban government. We have always assumed a directionality in aspects of African cultures that inform national cultural discourse. A discourse of integration and dissolution of multiple African cultures at the national level. Therefore, faced with the work of this Diago today, two questions assail me: First, can a grandson magnify the work of a grandfather - who soon disappeared - through an operation of post-modern appropriation to bring it to its maximum splendor? And finally, can the West understand (and therefore value and enjoy) that dark splendor?

Perhaps this publication and the respective exhibition that accompanies it, will answer it for us.

BÁRBARO MARTÍNEZ-RUIZ

Founder of Orbis Africa Lab
Indiana University
& Oxford University Professor
Bloomington, Summer, 2023.









la oscuridad fue el principio

apuntes sobre una cosmogonía desde la obra de Roberto Diago

Dice Ifá:

No hay nada más bonito

Que un día tras el otro

Proverbio yoruba

1

La obra del prolífero artista cubano Roberto Diago (La Habana, 1971) ha alcanzado paulatinamente una consolidación que lo ha convertido en uno de los creadores más destacados de su generación, dentro y fuera de su isla natal; con el transcurso de más de tres décadas de trabajo, se ha ido edificando como un *corpus* incuestionable, entre otras cosas, justamente por su rotundidad, su innegable acertada frontalidad que abraza.

Siendo un arte que siempre evoca al abrazo -según mi mirada- porque hay algo en su constitución en muchos casos grandilocuente, por lo que podríamos decir que nos parece que esta es una producción braceada, más que manoseada, a veces, porque además tiende a estirarse en el espacio como un derrame, una quiebra, un manotazo en los ojos, más que una caricia, y esta violencia indica la fuerza del brazo, más que la delicadeza de la mano. Aún cuando la mano, detallista y precisa es, cuando él quiere, que sea la que signa el camino de entrada a su universo.

2

Dicho esto, hagamos una pausa. Hace más de veinticinco años no trabajo con Diago, el motivo fundamental, mi traslado definitivo a vivir a España, y que no había podido pasar hasta hoy. Como muchas veces he dicho, a pesar de ser considerado desde el momento cero un curador cubano en Europa y que desde siempre se espera de mi ofrezca arte latinoamericano, cuando llegué a tierras españolas nuestra isla natal ya

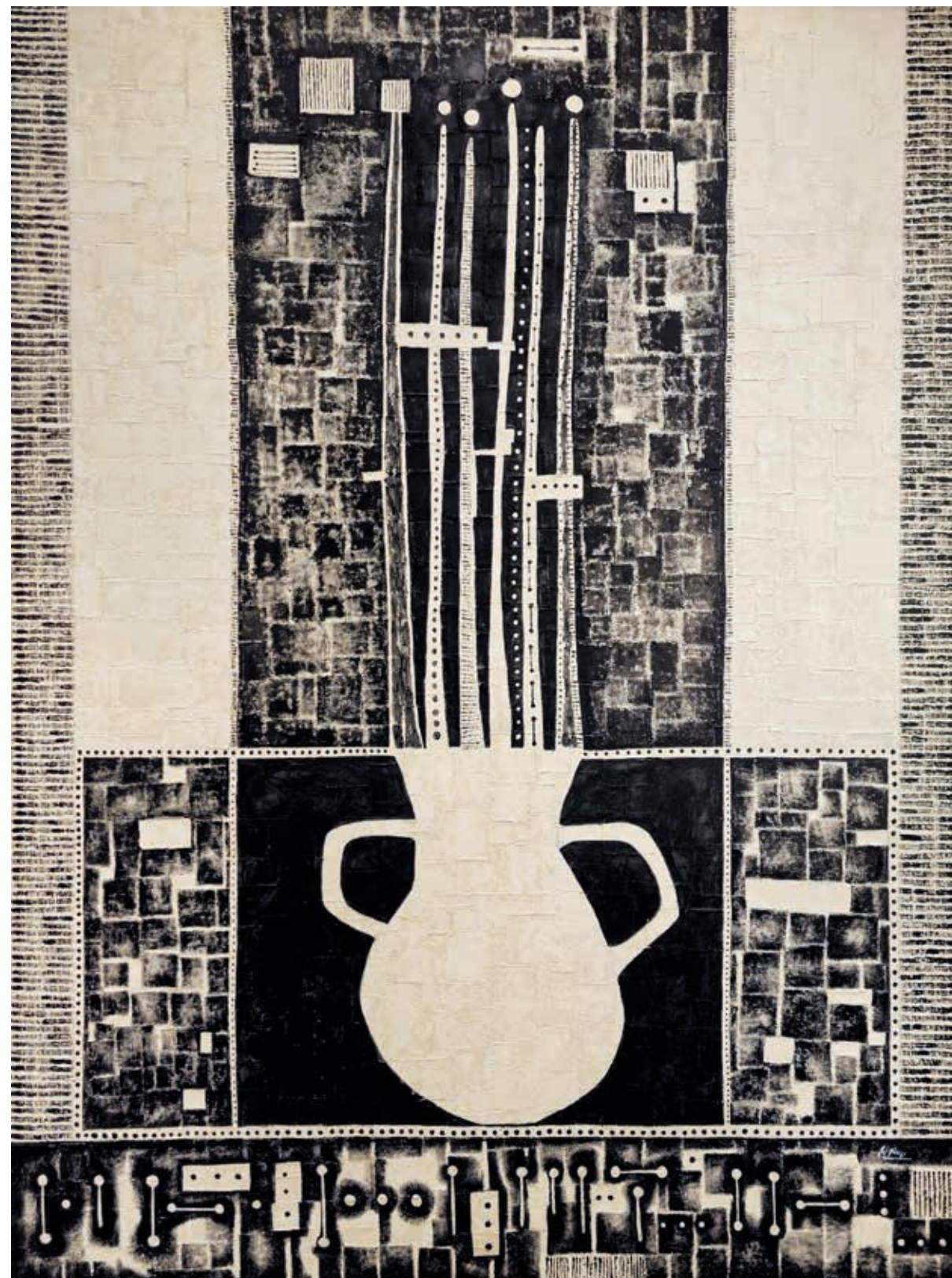
no estaba de moda, más bien estaba sobre expuesta, por tanto el destino así lo quiso: no le demos más vueltas. Por ello, después de tantos años de no poder acercarme a su trabajo estoy obligado a hacer historia. Me obliga a hacerles saber que debemos observar su obra como la de un hombre negro, habanero, descendiente del gran pintor de la Vanguardia Histórica Cubana, Roberto Diago (su abuelo paterno) y de una familia de músicos y profesores de música, los Urfé¹, los hermanos de su abuela paterna; eso que en nuestra Cuba natal dirían “un negro de caché, de alta alcurnia, un negro fino, educadísimo”, pero nunca un bitongo, un malcriado burgués. Sino el portador de un legado. *El Príncipe Heredero*, le decíamos en broma sus amigos. Aún sin saber cuánta verdad había en ella.

Por mucho que lo quiera o no, Diago, tiene una dote simbólica excepcional. No conozco a otro de mi generación que puede contar como anécdota autobiográfica (y que sea creíble y verosímil) que dibujaba de niño con René Portocarrero, Raúl Milián o Mariano Rodríguez y que el dibujo era uno de sus “entretenimientos preferidos” y de su familia, que preferían darle un trozo de papel y una crayola (ese nombre cubano del pastel grasoso) para que no se fuese a mataperrear a la calle o a jugar a la pelota en las cuatro esquinas. O no muchos crecieron mirando en las paredes de su casa familiar de Pogolitti, algún dibujo de Picasso, varios de Lam, algún Abela, alguno que otro de Doña Amelia Peláez. Dato que recuerdo, porque también fui un privilegiado cuando mi madre fue editora de Letras Cubanas y pude conocer de niño a Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz o Dulce María Loynaz, entre muchos otros; y esta anécdota vital, se la conté a Diago cuando nos conocimos y esa complicidad nos unió. La complicidad de sabernos extrañamente afortunados, porque además ambos somos nacidos y criados en barrios periféricos habaneros, él en Marianao/Pogolotti, yo en el Cerro, por lo que lo barriobajero, también nos unió. Supuestamente cultos, pero nunca culteranos.

3

Dicho esto, he de confesar, ya que estamos, que acercarme a Roberto después de un cuarto de siglo, ha supuesto observar su obra desde una

¹ Estamos hablando de músicos, musicólogos y gestores culturales que removieron todos los cimientos de la estructura de la difusión.



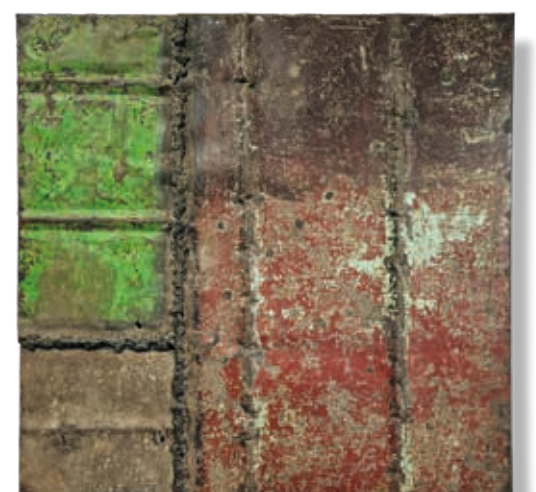


condición cuasi turística, como quien mira desde fuera y no sólo desde afuera de la isla, su contexto natural, donde aún trabaja y habita. Una isla, de la cual, a veces se habla muy a la ligera, porque está signada por estereotipos muy específicos, desde la mirada occidental, e incluso desde la mirada academicista de algunas líneas de pensamiento crítico cubano que en su obstinación desviatoria y disimulada, son racistas; fundamentalmente por desconocimiento, porque no conocen la ancestralidad de la cultura afrotrasatlántica dentro de la cual Diago, se mueve. No tienen ni idea de su carga.

Por tanto, acercarme hoy a su trabajo, implica tratar de redescubrirme a Roberto Diago, un artista el cual llamó mi atención a inicios de los noventa habaneros, porque mientras el contexto nacional estaba apuntando hacia el esteticismo canónico representacional, eso que vulgarmente llamamos como “Academia”, esa supuesta “nueva vuelta al orden” post-moderno, so pretexto de “la restauración de [un] paradigma estético” que a mi me parecía un paso atrás; él, estaba haciendo una obra a la contra.

Expliquémonos: Mientras Agustín Bejarano, recién regresado de un minixilio en Brasil, estaba inundando nuestra Habana natal de pinturas de gran escala de “guajiros martianizados” (léase típico personaje campesino con rasgos faciales de José Martí, nuestro poeta y héroe nacional, un hombre blanco, por cierto), o Arturo Montoto deleitaba a toda la oficialidad habanera con sus versiones tropicales de postmodernos Murillos o Sánchez Cotánes insulares -nada más imperial, por cierto estéticamente hablando, a pesar del disfraz neobarroco-; ambas propuestas eran reaccionarias y retrógradas en tanto academicistas, al punto de convertirse en escolásticas, demasiado paradigmáticas y tremendamente complacientes. Mientras los nuevos egresados del Instituto Superior de Arte (entre nosotros conocido como el ISA) pululaban en torno a las ideas gestadas por el grupo de artistas que participaron en la muestra *Las Metáforas del Templo*²; para los cuales, la des-folklorización de los temas antropológicos como sello de identidad nacional, que según ellos había sido “abusado” en la década anterior, era una de sus marcas autorales, así como su filiación representacional, o sea academicista, bajo el halo de la pintura neohistoricista o su neo-conceptualismo instalativo más aséptico; Diago, escogió ir a la contra. Y

² Muestra que ocurrió en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba, 1993-94.



ese voluntarismo, respaldado en el hecho de que si tenía sentido volver a “algún paradigma”, él ya tenía el suyo propio, el aportado por su legado, como si plantease lo postmoderno no desde una ruptura sino desde una “continuidad inconclusa”, ese deje persistente en lo moderno más lezamiano que lyotardiano; me hizo respetarlo. Vi ahí algo que se resistía a dejar de ser lo que era, “todavía asilvestrado”, esa palabra andaluza que tanto me gusta, a pesar de que la haya descubierto un lustro después. Ese lado primario, artesanal, rústico, persistente; me subyugó.

4

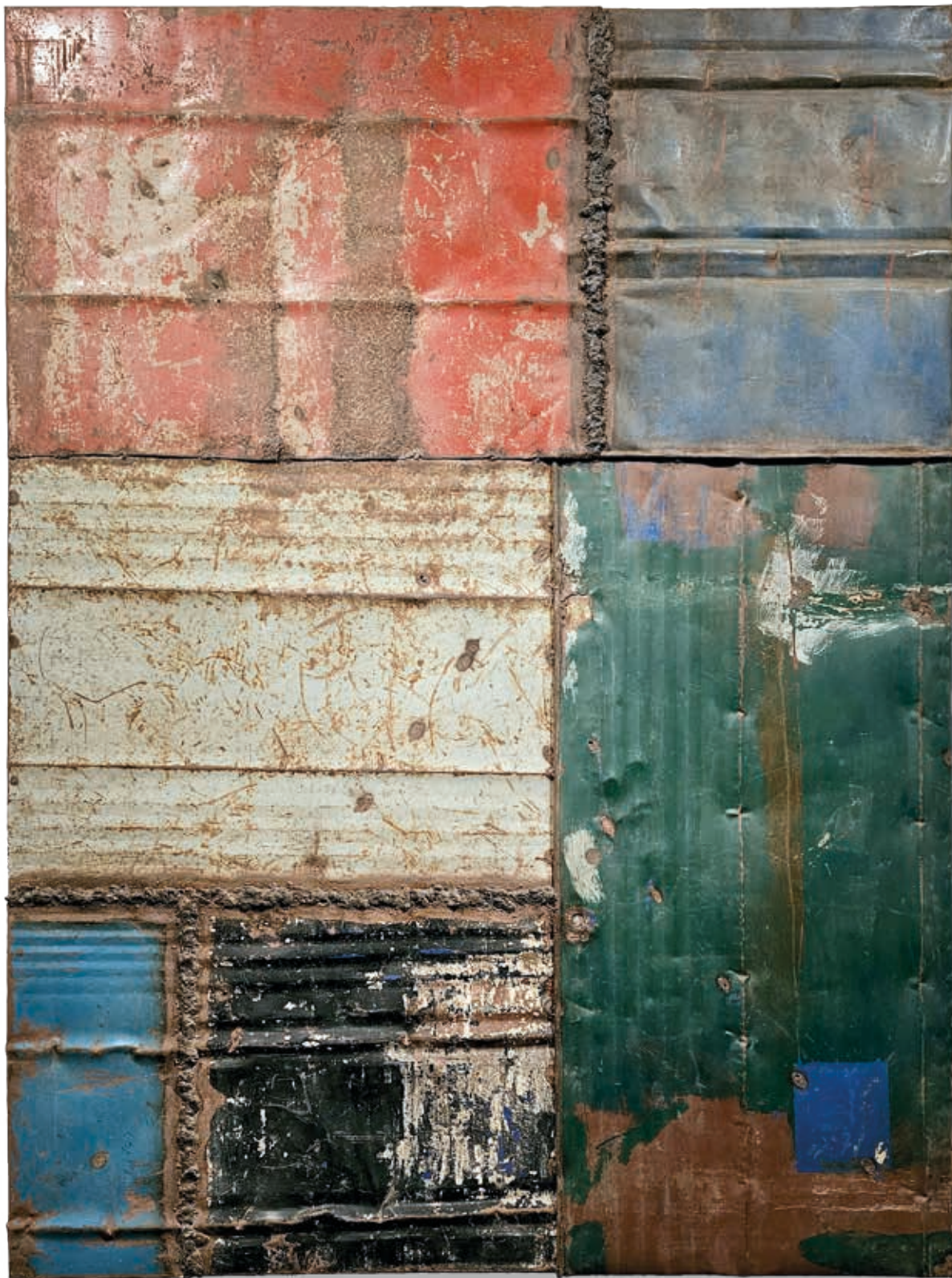
Lo irónico es que, muchas veces, esas acusaciones emanaban de curadores y académicos del Primer Mundo, siempre dispuestos a poner el saber donde El Otro estaba obligado a poner el sabor.

IVÁN DE LA NUEZ
Teoría de la Retaguardia

Hay historiadores, críticos y curadores cubanos que no vieron lo ocurrido a inicios de los noventa como un proceso de blanquificación de nuestra cultura visual. Hay quienes no perciben ese “mal de fondo”, ese triunfo tardío de la escuela bolchevique que academizó las escuelas de arte provinciales con profesores recién egresados de Academias de Bellas Artes Soviéticas o de otros países exsocialistas de Europa del Este; todos, marcados por el sello del *Realismo Socialista*. Lo que no lograron hacer con la música, con el arte, si lo lograron. No sé por qué no lo ven. Tal vez, porque ellos y ellas, tampoco sean habaneros, y ese “nuevo *guajirismo* blanco”, los representaba, e incluso, los sigue representando.

A veces, tan solo sería necesario que limpiáramos un poco nuestro lente, para quitarle el polvo blancuzco de la blanquificación que ha sufrido el pueblo de Cuba, en el último siglo. Por ejemplo, por muy formado que haya estado Diago, en las aulas de la Academia de San Alejandro, no podemos pedirle que no esté entroncado con la tradición antropocéntrica del Arte Cubano que explora en los legados afrotrasatlánticos, iniciada por la vertiginosa y vanguardista obra de Wifredo Lam, por la misteriosa pintura de su abuelo paterno, Roberto Diago, y la voluminosa carnosidad escultórica de Agustín Cárdenas en los umbrales y mediados del siglo





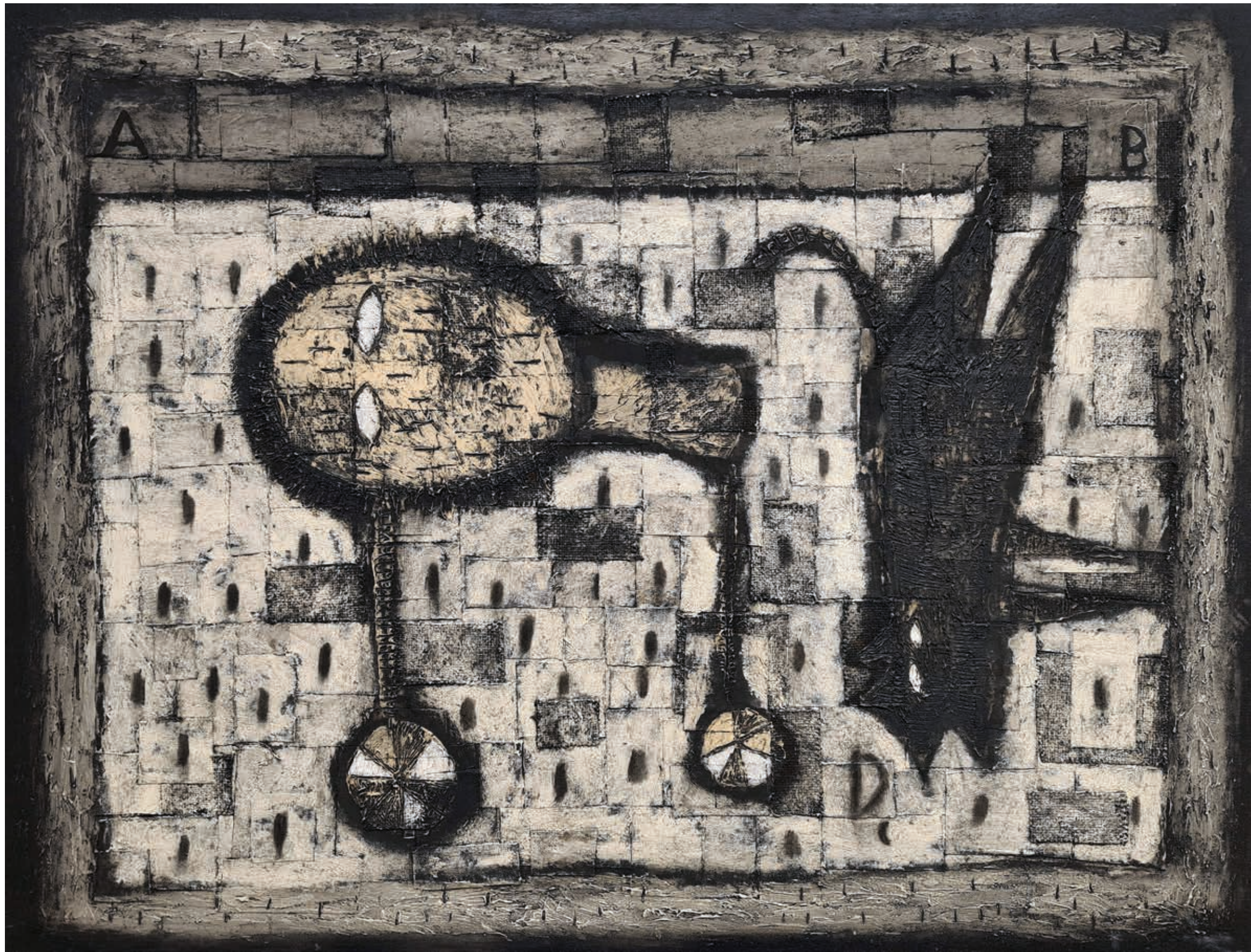
XX; porque esos cimientos, los mamó visualmente de niño. Es natural así su apego a la tradición moderna insular, le viene de cuna. Y años más tarde es natural que haya comulgado con la fabuladora y mística obra de Manuel Mendive (a quien Roberto, admira y respeta), o con la grafología neo-expresionista de Eduardo Choco, o con la investigación antropológica en las culturas y credos afrotrasatlánticos de José Bedia, María Magdalena Campos y Marta María Pérez Bravo; con estos precedentes el artista se adentra al Arte desde su condición racial de hombre negro, ciudadano, urbanita, habanero, descendiente de artistas y músicos, como un individuo atravesado por la transitoriedad de lo finisecular, donde lo diaspórico deja de ser una huida y toma un hogar, un contorno, una familiaridad como punto de partida y de llegada. Como si el punto en sí, esa mancha negra no siempre perfecta, más que convertido en línea, necesitase ser convertido en mancha que viaja en el espacio, y ésta fuese su obsesión. Como si su formación de escultor lo empujase siempre a concebir todo su trabajo espacialmente, pero su educación musical, le abre la perspectiva de sus planimetrías a emular ciertos pentagramas, ciertos esquemas organizativos, donde lo rítmico manda. Donde aquellos brocados y bruñidos, que homenajearon las investigaciones de su abuelo paterno en la gráfica, nos recordaban el mal hacer de la última pintura neo-expresionista del siglo XX. Donde el trazo arañado, fungido torpemente demostraba destreza, control, exactitud del gesto, significaba rebeldía, inconformidad, violencia visual, grotesco enmascaramiento seductor. Frontalidad, de nuevo. Una frontalidad que desde entonces se mantiene en su obra.

5

...en el caso del oprimido, la tradición de la discontinuidad demanda una voluntad heroica que elimine la confirmación de la historia pasada. No hay nada de grandioso ni de romántico en este heroísmo. El heroísmo es la voluntad de correr riesgos cuando se confronta el poder..

BONAVENTURA DE SOUSA SANTOS
Tesis sobre la decolonización de la historia

El Arte Cubano de las últimas décadas ha despreciado constantemente referirse a las problemáticas sociales de la racialidad en la isla porque



“de eso no se habla”, de lo supuestamente superado estructuralmente, no se habla, es tabú. Aún cuando veamos que la clase política cubana está plagado de ese proceso de blanquificación y de machismo, mejor dejarlo atrás, y seguir hacia la estampida copista de intentar parecernos a lo que Occidente espera de nosotros, siendo parecidos a lo que Occidente nominaliza como Arte de hoy³.

Lo curioso, es que ese aferramiento de Roberto hacia su legado, esa militancia en lo artesanal, lo no tecnológico sin ser *technofóbico*, lo salvó de las modas, y le dejó el camino libre para convertirse en el continuador de una pintura personalísima y el continuador de las investigaciones instalativas que abrieron la segunda vanguardia, donde lo *poverta* toma dimensiones sociales antes silenciadas. No es *poverta*, es pobre, no es simbólica, es documental.

De este modo, lo que inicialmente era un camino de introspección personal, en el que el mismo Diago fue descubriéndose, ahora es un campo expansivo en el que el artista se toma el tiempo de convertir su obra en una máquina de significar. Dándole la vuelta al rancio conceptualismo y al post-industrial minimalismo, rebautiza el material como “algo tocado”, como “contenedor de cultura”, “cosa auratizada” como resultante del camino, parte del dilema y foco de la cuestión.

Hay que recordar que se graduó en la Academia de San Alejandro de Escultura, pero esculpir, es carísimo. Dibujar no tanto, pintar algo más, pero se las ingenió para reutilizar lonetas de camiones, toldos de embalajes, yuté, arpillera y lino crudo de sacos destinados a transportar alimentos. Al menos en sus inicios. Luego hizo de esa escasez su signo vital, y convirtió la pobreza en su sello, como un virus invasor que todo lo toca. Tal vez porque por mucho que seas de una familia culta, socializada, rimbombante y dinámica, si vives en Pogolotti, la pobreza te rodea, te

³ Sobre esa línea de trabajo que vincula el legado afrotratlántico como cultura viva, resiliente con la contemporaneidad, es lo que planteo hace casi tres décadas el proyecto *Queloides* (1ª parte), el cual curamos junto a Alexis Esquivel en la Casa de África, exposición en la que estuvo Diago invitado. Como también estuvo invitado por mi parte como curador, en *El ocultamiento de las almas*, ocurrida en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, ambas muestras del año 1997. Posteriormente este camino curatorial ha sido ahondado por Ariel Ribeaux (e.p.d.), Orlando Hernández y por Alejandro de la Fuente, con sendas muestras relativas al tema como *Ni músico ni deportistas*, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño (Luz y Oficio), *Queloides*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, del año 1998 co-curadas por Ribeaux y Esquivel, o más recientemente *Sin máscaras / Whitout Mask*, curada por Orlando Hernández en el Museo Nacional Palacio de Bellas Artes de La Habana y en la Johhannesburgo Gallery, de Sudáfrica, y *Queloides III*, ocurrida en el Centro Wifredo Lam y en Mattres Factory, Pittsburgh, curada por De La Fuente, del año 2010.





embarra, te apesta hasta en la suela de los zapatos. Entonces cuando Diago habla desde ahí, no lo hace como “niño bien, ahora bien crecido”, sino como testigo excepcional, como parte del problema. Su calado cultural, la educación musical de su casa, el catolicismo de su abuela o el sincretismo afrocubano de su tía, su colección familiar o su biblioteca (recuerdo con especial envidia su biblioteca); ese bagaje, ese lujo, no le cambia sus rasgos fisiológicos sobre los que se levantan siglos de racismo social a nivel global.

Pero como todo habanero, cuando habla de la ciudad, cuando desvía su atención del sujeto al predicado, hacia el paisaje urbano, no lo hace desde la nostalgia y el deslumbramiento de los artistas de provincias que se fascinan con la capital y harán lo necesario para no abandonarla, sino lo hace desde esa densa relación de amor/odio que los habaneros tenemos con nuestra ciudad. Lo hace desde el desastre, la debacle, la caída y la reconstrucción. Y ahí se conecta con un artista que no sé si conoce, el argelino Kader Attia, residente entre Berlín, Barcelona y París, Kader lleva años hablándonos de una restauración, una reparación que debemos hacer a nuestra cultura occidental si queremos sanar el daño colonial. Él que es un hombre descendiente del norte africano pero que es europeo de residencia, tiene esa capacidad. Como Diago, siendo un hombre negro habanero, tiene esa posibilidad de hablarte de su raza, desde su condición dicotómica, culturalmente blanco, físicamente negro. Más próximo al reciclaje convertido en sistema de resignificación de El Anatsui o Ibrahim Mahama, que al puertorriqueño Víctor Vázquez, cuando instala. Siguiendo en esta deriva de encontrar referencias y conexiones que tanto me critican mis colegas -tal vez con razón-; veo a Diago, cada vez más inmediato a artistas africanos contemporáneos que a artistas cubanos y/o caribeños que le precedieron o le circundan; más cercano a Sammy Baloji, artista congolés recientemente expuesto en la londinense Tate Modern, para quien la grafología secreta que trazan las escaraciones en las pieles de los pueblos originarios africanos de su tierra natal, marcan los dibujos del repujado de sus metales y los descorporizan convirtiéndolos en paisajes abstractos, o como digo últimamente, más que abstractos que denotan una condición ontológica del ser como definición, abstraídos, que indican temporalidad de un estado; como mismo entra en ese juego Yaw Owusu, artista ghanés que usa monedas como materia prima de su trabajo, jugando con la idea de cuál es el “valor del Arte” y cuál el

valor del metal que convertido en moneda, muta, en “cosa abstraída” yuxtapuesta sobre el burgués espacio en blanco, como si nos recordase a sus observadores que nuestras monedas nacionales se fabrican con metales africanos.

6

Por eso no me extraña que haya elegido la continuidad antropológica como respaldo de su discurso visual, por lo que quiero imaginar que cada vez que el artista articula palabra alguna en sus planimetrías, está rezando en silencio una *Moyugba*: esa oralidad sagrada yoruba que clama a los ancestros y a los orishas y deidades afrotrasatlánticas. Los llama, los evoca, los invoca. Les pide protección, ayuda, algo de fe, todavía. Cuando entreteje las trenzas textiles que simulan una simbólica herida, realiza un rompimiento, un recogimiento y finalmente un *Sarayeye*. Ese ritual de limpieza, que depura. Por esa metodología podríamos pensar que está socializando el ritual, al hacernos un *ebbó* histórico al público que lo observa. De hecho, algo de *Capella Rothko*, la famosa instalación de la obras del maestro abstracto norteamericano en la Menill Collection de Houston, hallo en los montajes de sus monocromas pinturas de heridas y trazas sobre paredes negras⁴. Algo de ese silencio zen, hallo en estas comisuras, estas cicatrices sanándose; que quedan ahí para que al rozarlas reconozcamos lo vivido y lo que somos. Quiero pensar que cuando pinta bodegones y naturalezas muertas, esta haciendo un *addimú*, esa ofrenda de flores o frutas, que los ancestros africanos y los actuales religiosos, hacemos a nuestros espíritus y deidades. O que cuando repuja los metales de sus “fragmentos de la historia”, implora a Oggún que lo acompañe, que guíe su mano, su brazo, su torso, su corazón. Y así de *akokán*, levanta un *ilé*. Así de corazón, se hace un hogar. Aunque para ello deba construir un *Macuto* inmenso de cuanta madera le sirva para amurrallararlo, en un recogimiento que lo resguarda.

⁴ En este sentido, su muestra personal *El poder de tu alma* en el Centro Wifredo Lam, en La Habana, en el año 2013/2014, curada por Jorge Fernández (director del centro en ese tiempo), creo que abrió esa experiencia. Jorge y Maribel Acosta, la co-curadora, hablaban en el texto de un hiato en el que Diago retiene pasado y presente, una metáfora perfecta; una exposición que personalmente me pareció liminal y marcó un antes y un después en el quehacer del artista.







En el año 1995, sentenciaba el final de un texto que escribí sobre el artista de la siguiente manera: *Esto... es LA OBRA, lo demás: es... puro ancestro, o sea: el CAOS*⁵. Casi tres décadas después me atrevería a decir que el artista ha aprendido a organizar, controlar y gestar ese caos de una manera magistral. A pesar de que a ese aprendizaje haya llegado desaprendiendo. Desandando caminos andados. Sobre todo, cuando se expande en el espacio, ahí es caos ordenado, desastre apuntalado, derrumbe sostenido. Como si taxonomizase el paisaje que su ojo atrapa en simbólicas representaciones que evitan cosificarse como espacios contenedores de belleza, porque allí la belleza no está. O para verla, hay que saber convivir con esta fealdad, y verle su lado útil. Su condición de habita, de lugar habitable y habitado.

7

Apunte para colegas *curators & co.*: Entender el arte producido por artistas implicados o crecidos entre la ritualidad sincrética caribeña, debería de ser aplicado desde una metodología de aproximación más práctica que teórica, si no has visto nunca un *bembé* puede que jamás comprendas a Mendive, si no has estado en una estera frente a un *babalawo* u *olwo*, puede que no comprendas que los “paños mágicos” de Diago, no son lenguas de maderas, sino esteras, redimensionadas, aunque simbólicamente esas esteras son concedoras de lenguas secretas; el artista parte de la idea de convertir la frágil alfombrilla sobre la que los religiosos se someten a una dialógica consulta transformada en una sólida muralla. Mínima, privada, unipersonal casi, pero lo suficientemente flexible y sólida como para arroparnos.

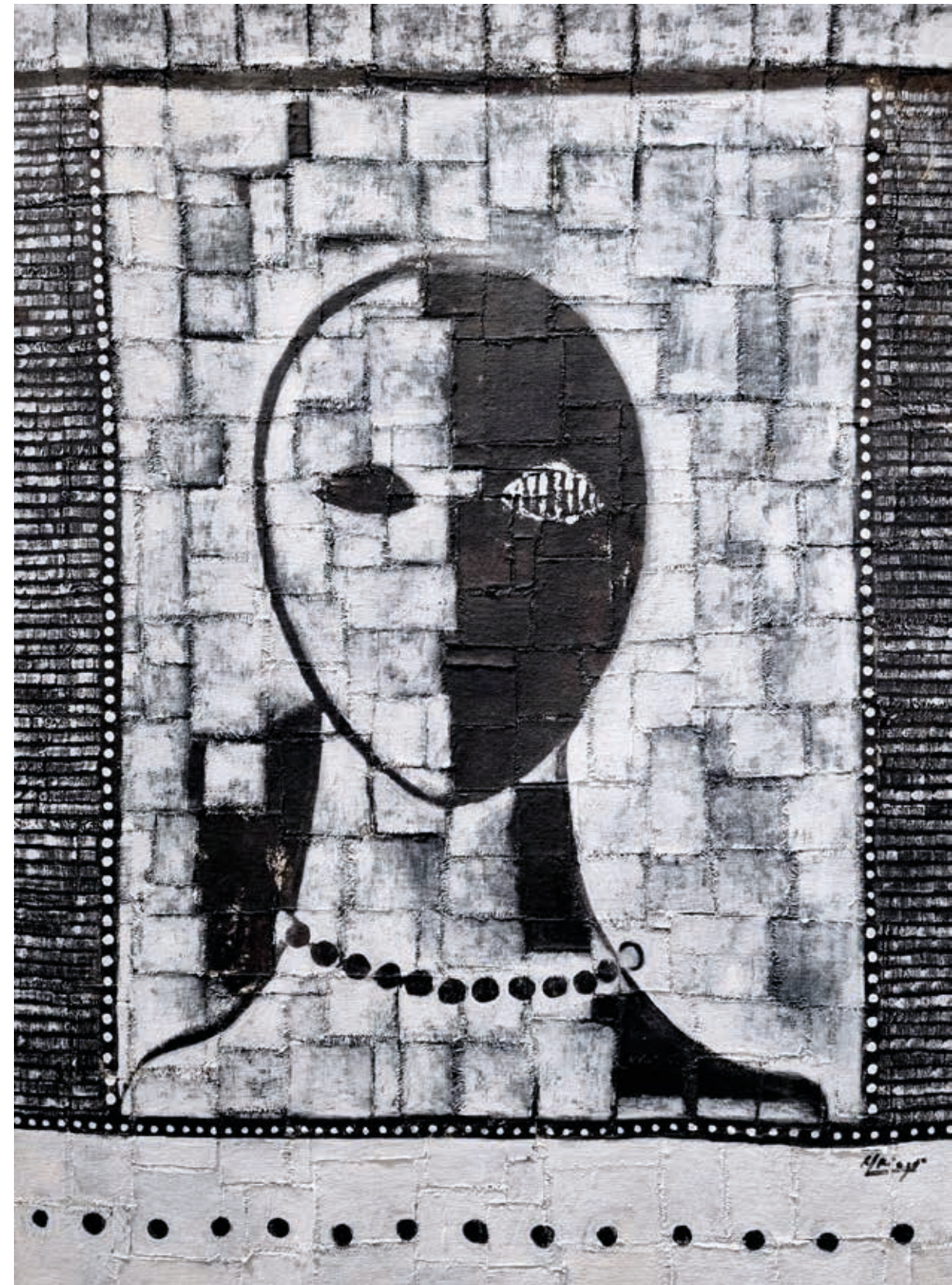
El que Diago no desarrolle una obra que se adentre concienzudamente en las mitologías afrocubanas, como es el caso de Mendive, Bedia, Ayón o Pérez Bravo, no significa que las desconozca⁶; por tanto, a la hora

⁵ Me refiero al texto inédito PRIMERO FUE LA MATERIA, luego: EL CAOS -Texto IN-material sobre la OBRA de Juan Roberto Diago-, perteneciente al libro Palimpsestos Neo-Barrocos, Premio de Becas de Escritura AHS en la categoría de Ensayo, en La Habana, Cuba, 1995.

⁶ Existe una percepción popular equivocada, totalmente errónea de que si una persona religiosa, en cualquiera de los cultos sincréticos cubanos, no está “iniciada”; esta persona no es tan religiosa, se levanta un muro de sospecha de cierta desconfianza sobre ellos, los no-iniciados, como si le pidiésemos al aleyo (al “religioso de a pie”) que de un salto de fe constantemente, coronándose, rayándose, iniciándose en Ifá, Abbakúa, PaloMonte u Ocha. Y el error radica, en cuando nuestras deidades signan o eligen adoptarte iniciándote, esta letra sólo se marca y se signa cuando tu cuerpo y tu alma, lo necesitan. Por lo que hay millones de creyentes de nuestros credos que no necesitan que nuestras deidades los protejan, porque ellos son los verdaderos elegidos, las almas nuevas o demasiado viejas que no necesitan más luz que la que ellas mismas tienen. Diago es uno de ellos. Por ejemplo.

de acercarnos a su trabajo deberíamos incluir en nuestro catalejo, el respetuoso lente que el maestro Robert Farris Thompson usaba cuando se refería a las “culturas primalistas”, como las llamaba. Si añadimos ese lente de sapiencia del antropólogo e historiador del arte, fundador de la Cátedra de Estudios Africanos de Yale, sabríamos diferenciar que Diago no tiene ninguna influencia de su amiga y colega Belkis Ayón, cuando silencia los labios de sus figuras, porque Belkis lo hacía en sus excelentes grafismos porque de lo que relatan sus obras era sobre un credo secreto, la Regla de Abbakúa, literalmente se traduce como Regla Secreta Kimbisa de los Hombres Leopardo; por tanto, ella hablaba de algo de lo no se debía hablar, es un secreto. Cuando Diago anula los labios de sus figuras silencia su relato, calla el grito, la queja, la rebeldía del hombre negro durante siglos. Al saberse que él es yoruba, el secreto se conoce a voces. Y puede que él esté recordando más con los estilismos de sus figuraciones a algún dibujo de su abuelo paterno o del primerísimo Lam, que a nuestra querida Belkis. Puede que más inspirado en los perfiles almendrados de las esculturas en bronce del extinto reino yoruba que vio en su primera visita a París en el Museo del Hombre, que de ningún contemporáneo suyo. Cosa que no los separa de ellos, sino los une. Son dos caras de un silenciamiento. Las dos caras de nuestra cultura afrocubana. Mientras más caras mejor, mientras más voces mejor. Y ese es otro rasgo sincrético que denota su trabajo, siempre suma, pocas veces resta. Barroquizándolo todo bajo un aparente aplanamiento del sentido, hacia un único recurso: fuego, patchwork, ensamblaje, peso, densidad, impronta, empuje.

Como si quisiera restaurar en este proceso de restauración constante que es el devenir, el abandono y el expolio al que su pueblo originario fue sometido, dándoles un lugar, un rol, una historia, una voz. Como si restaurar los fallos del proceso moderno atlántico, fuese su meta. Heredero de un legado y portador de una cultura que lo inunda, Roberto es un creador que trabaja con intensidad y destreza desde diversos lenguajes, el dibujo, la pintura, la escultura y la instalación. Invertir la lógica escritural de la “página en blanco”, conociendo, que en un principio, siempre fue la oscuridad desde donde nace la luz, y no viceversa, sin miedo a su “página en blanco”, Roberto Diago ha ido escribiendo nuestra historia, visualmente, re-escribiendo la de sus coetáneos, al compartir su quehacer justo como esa metáfora antes usada, porque nos abraza, así como el universo abraza este globo terráqueo donde habitamos.







Exponer esta “cosmogonía”, ancestral, ecosistémica y contemporánea, que Diago nos regala, es lo que pretende esta muestra curatorialmente hablando, de la que esta publicación es testigo. Exhibición itinerante⁷ curatorialmente pensada en tres secciones, a partir de sus visiones de “su gente”, “su paisaje”, “su hogar”. Como el propio artista insiste en buscar, su lugar en el mundo. Un lugar donde ya no tiene que pintar con los pinceles de su abuelo, no sólo porque fuese los únicos que tuviese a mano, sino porque no había otros; si no porque ya tiene los suyos propios, sus propios pinceles y su propio lenguaje, su propia lengua políglota, entrenada en yoruba, en castellano, en jerga habanera y sabiduría rural, en viola europea y afrocaribeño batá.

Una muestra que es la primera individual de Diago en una institución pública española, que exhibirá cerca de cuarenta obras entre pinturas, instalaciones y esculturas de una manera museográfica en la cual cada espacio pretende sentirse habitado por sus paseantes. Los de Diago, y evidentemente, por nosotros. Sus invitados de honor.

El que sabe

Sabe

Dicho contemporáneo español

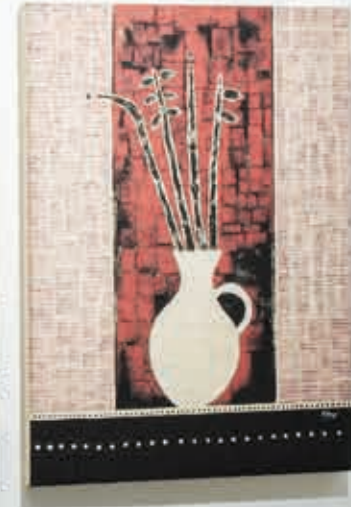
a Pepe Bedia y los Pintos
que me obligaron a re-mirarte

OMAR-PASCUAL CASTILLO

Las Palmas de Gran Canaria,
Real Ciudad de los Caballeros de Santiago de Gáldar, Gran Canaria.

Verano de 2023.

⁷ Inaugurada en el verano del presente año, 2023, en el Centro de Arte Juan Ismael, en el Puerto del Rosario, Fuerteventura. La cual continuará en Casa de América, Madrid, en otoño próximo, con la inestimable complicidad de la Galería Artizar.





darkness was the beginning

Notes on a cosmogony from the work of Roberto Diago

According to Ifá:

*There is nothing finer
than one day after another*

Yoruba proverb

1

The work of Cuban artist Roberto Diago (Havana, 1971) has gradually made him one of the most established and outstanding creators of his generation, both on his native island of Cuba and internationally. Over the course of more than three decades, he has progressively constructed an undeniable *corpus* precisely, among other reasons, because it is so forceful, embracing his subject matter head on with irrefutable success.

His art always evokes an embrace - in my view - because there is something in the constitution of his work, often grandiloquent, that appears to be created more by his arms than his hands, tending to stretch out in space like a spillage, bursting open, a slap around the eyes, rather than a caress, and this violence indicates the strength of the arm, rather than the delicacy of the hand. Even when the hand, detailed and precise as it is, when he wishes it to be, points the way to enter his universe.

2

That said, let us pause for a moment. I have not worked with Diago for more than twenty-five years, the fundamental reason being that I moved to Spain, and it has not been possible until today. As I have said many times, despite being considered from the outset a Cuban curator in Europe, always expected to offer Latin American art, when I arrived in Spain, our island home had fallen out of fashion. It had become over exposed; that was its fate, there's no point in harping on about it. Hence, after so many years of not being able to approach his work, I am now

obliged to make history. I am obliged to stress that we must observe his work as that of a black man, a native of Havana, descendant of the great painter of the Cuban historical avant-garde, Roberto Diago (his paternal grandfather) and of a family of musicians and music teachers, the Urfé family¹, kin to his paternal grandmother. In our native Cuba, he would be referred to as “a black man of some prestige, high born and highly educated”, but never milksop or a spoiled brat. The bearer of a legacy. *The Crown Prince* as he was jokingly nicknamed by his friends. Little did they know how much truth there was in that name.

Whether he likes it or not, Diago has an exceptional symbolic dowry. I don't know of anyone else from my generation who can credibly offer as an autobiographical anecdote that as a child he used to draw with René Portocarrero, Raúl Milián and Mariano Rodríguez, and that drawing was one of his and his family's “favourite forms of entertainment”. They preferred to give him a piece of paper and a *crayola* (the Cuban name for oil pastels) so that he would not go out and get himself killed in the street or play ball in every corner. And not many grew up seeing a sketch by Picasso, several by Lam, by Abela, or by Doña Amelia Peláez on the walls of their family home in Pogolotti. This is a fact that I remember, because I also led a privileged life when my mother was an editor at *Letras Cubanas*, and as a child I was lucky enough to meet the likes of Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz and Dulce María Loynaz, among many others; and I told Diago this little anecdote when we met, and that complicity united us. The complicity of knowing that we are strangely fortunate because we were both born and raised in the outskirts of Havana, he in Marianao/Pogolotti, I in El Cerro, so we were also united by our humble beginnings. Supposedly cultured, but never precious.

3

Having said this, I must confess, while we are here, that approaching Roberto after a quarter of a century has meant observing his work almost

¹ We are talking about musicians, musicologists and cultural agents who stripped away all the foundations of the structure for spreading knowledge about Cuban musical culture, where folklore and popular culture played a fundamental role. His great-uncle Odilio Urfé was a musician, musicologist and ideologist of projects such as a register of Cuban folklore, festivals of Cuban folk and popular music, an institute of musicology, and several volumes of anthologies about danzón, son and other popular island music from the first half of the 20th century. He was a very important figure in the musical development of Cuba.





as a tourist, as one who looks from outside and not only from outside the island, his natural habitat, where he still works and lives. An island that is sometimes spoken of very lightly because it is marked by very specific stereotypes, from a Western perspective and even from the academic perspective of certain lines of Cuban critical thinking that are racist in their deviatoric and disguised obstinacy; fundamentally due to ignorance because they do not know the ancestry of the Afro-Atlantic culture within which Diago moves. They have no idea of its burden.

Therefore, approaching his work today involves trying to rediscover Roberto Diago, an artist who caught my attention in the early 90s in Havana. While the national context was pointing towards canonical representational aestheticism, what we commonly refer to as “Academic”, that supposed post-modern “new return to order” under the pretext of “restoring [an] aesthetic paradigm” that seemed to me to be a step backwards; Diago’s work was going against that grain.

Allow me to explain: while Agustín Bejarano, recently returned from a short period of exile in Brazil, was flooding our native Havana with large-scale paintings of “martyred *guajiros*” (stock peasant characters with the facial features of José Martí, our poet and national hero, a white man, by the way), and Arturo Montoto was delighting Havana officials with his tropical versions of postmodern Murillos or island Sánchez Cotánes - eminently imperial, aesthetically speaking, despite the neo-baroque costume-; both proposals were reactionary and backward, academic to the point of becoming scholastic, too paradigmatic and tremendously complacent. While the new graduates of the Higher Institute of Art (known as the ISA) swarmed around the ideas developed by the group of artists who participated in the exhibition *Las Metáforas del Templo (The Metaphors of the Temple)*²; defined in terms of their artistic traits by the de-folklorisation of anthropological themes as a mark of national identity, which they claimed had been “abused” in the previous decade, along with their representational - academic - affiliation under the halo of neo-historicist painting or their more aseptic installation-based neo-conceptualism; Diago chose to buck this trend. And this voluntarism was endorsed by the understanding that, if it did indeed make sense to return to “a paradigm” of sorts, he already had his own, the one contributed by

² Exhibition staged at the Centre for the Development of Visual Arts, Havana, Cuba, 1993-94.



his legacy, approaching post-modernism not through rupture but from the perspective of “unfinished continuity”, that lingering after-taste within the modern, closer to the work of Lezama Lima than Lyotard; this earned my respect. I saw something there that refused to stop being what it was, “still *asilvestrado*” (feral), an Andalusian word that I love, even though I discovered it five years later. That primary, artisanal, rustic, persistent side truly captivated me.

4

The ironic thing is that these accusations often emanated from curators and academics of the first world, always willing to put Knowledge where the Other was obliged to put flavour.

IVÁN DE LA NUEZ
Teoría de la Retaguardia

There are Cuban historians, critics and curators who did not see what happened in the early nineties as the whitewashing of our visual culture. There are those who do not perceive that ‘evil lurking in the background’, that belated triumph of the Bolshevik school that academised the provincial art schools with professors recently graduated from the Soviet Fine Arts Academies or from other former socialist countries of Eastern Europe; all branded with the seal of *Socialist Realism*. What they didn’t manage to do with music, they did with art. I don’t know why they can’t see it. Perhaps because they are not from Havana either, and that “new white *guajirismo*” represented them then and still does today.

Sometimes, we just need to clean our lens a little, to remove the whitish dust of the whitewashing that the people of Cuba were subjected to over the past century. For example, no matter how well trained Diago has been in the Academy of San Alejandro, we cannot ask him not to be connected to the anthropocentric tradition of Cuban Art that he explores in the Afro-Atlantic legacies, initiated by the vertiginous and avant-garde work of Wifredo Lam, the mysterious painting of his paternal grandfather, Roberto Diago, and the voluminous sculptural fleshiness of Agustín Cárdenas in the early and middle twentieth century; because those foundations nourished him visually as a child. Therefore his attachment to the modern

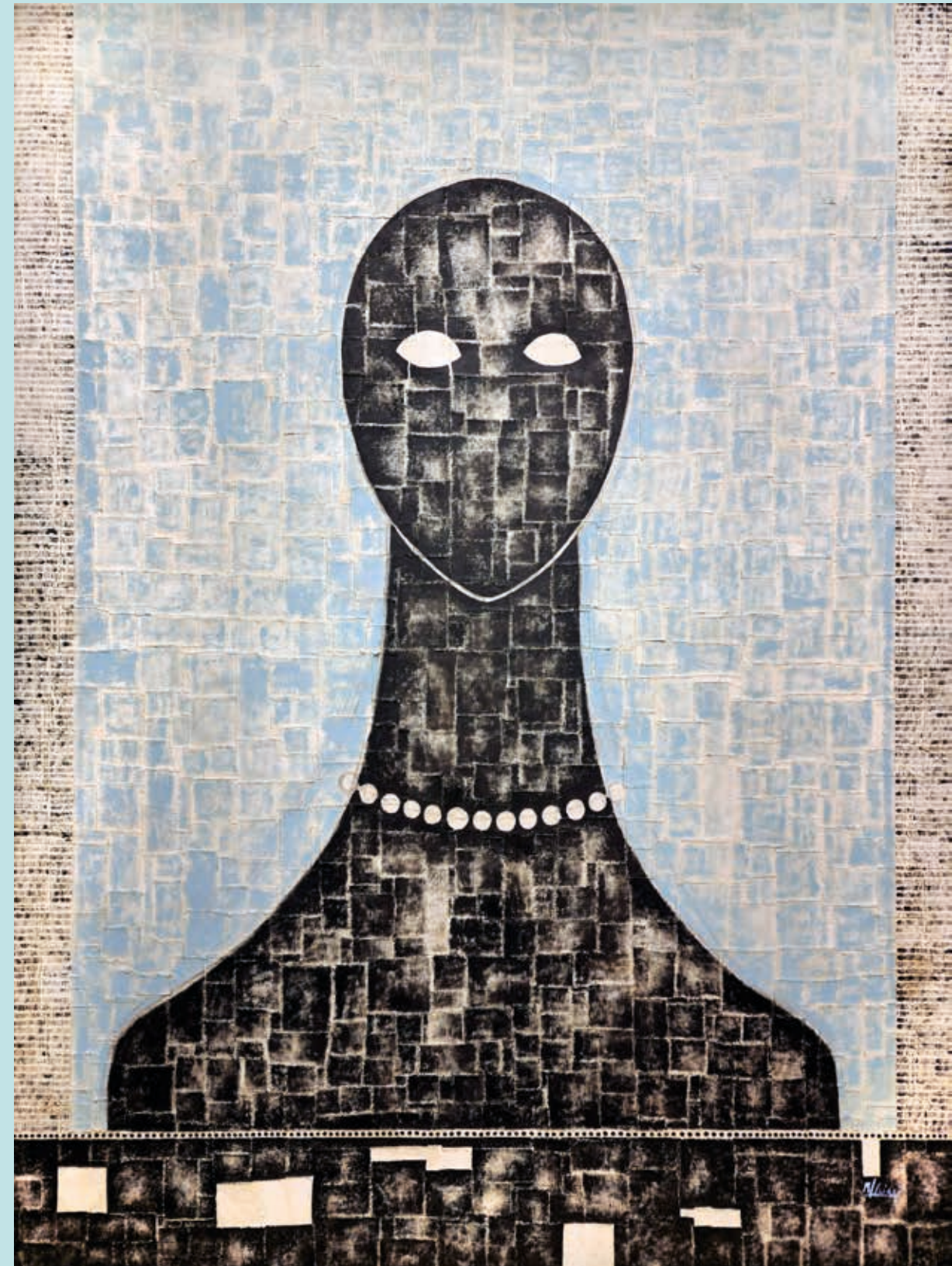
island tradition is natural; it comes from his cradle. And years later it is natural that he has communicated with the fabulist and mystical work of Manuel Mendive (whom Roberto admires and respects), with the neo-expressionist graphology of Eduardo Choco, and the anthropological research of José Bedia, María Magdalena Campos and Marta María Pérez Bravo into Afro-Atlantic cultures and creeds; with these precedents the artist enters Art through his racial condition as a Black man, city-dweller, urbanite, habanero, descendant of artists and musicians, as an individual transected by the transitory nature of the end of a century, where the diaspora is no longer an escape and takes a home, an outline, a familiarity as a starting point and an arrival point. As if the point itself, that black dot that's not always perfect, rather than becoming a line, needed to be turned into a dot that travels in space, and this was his obsession. As if his training as a sculptor always pushed him to conceive all his work spatially, but his musical education opens out the perspective of his planimetries to emulate certain staves, certain organisational schemes, ruled by rhythm. Where brocading and burnishing, honouring the investigations of his paternal grandfather within graphics, reminded us of the evil doing of the last neo-expressionist painting of the twentieth century. Where the scratched mark, with feigned clumsiness, demonstrated dexterity, control, accuracy of gesture, indicating rebellion, disagreement, visual violence, grotesque seductive masking. Frontality, once again. A frontality that has remained in his work since then.

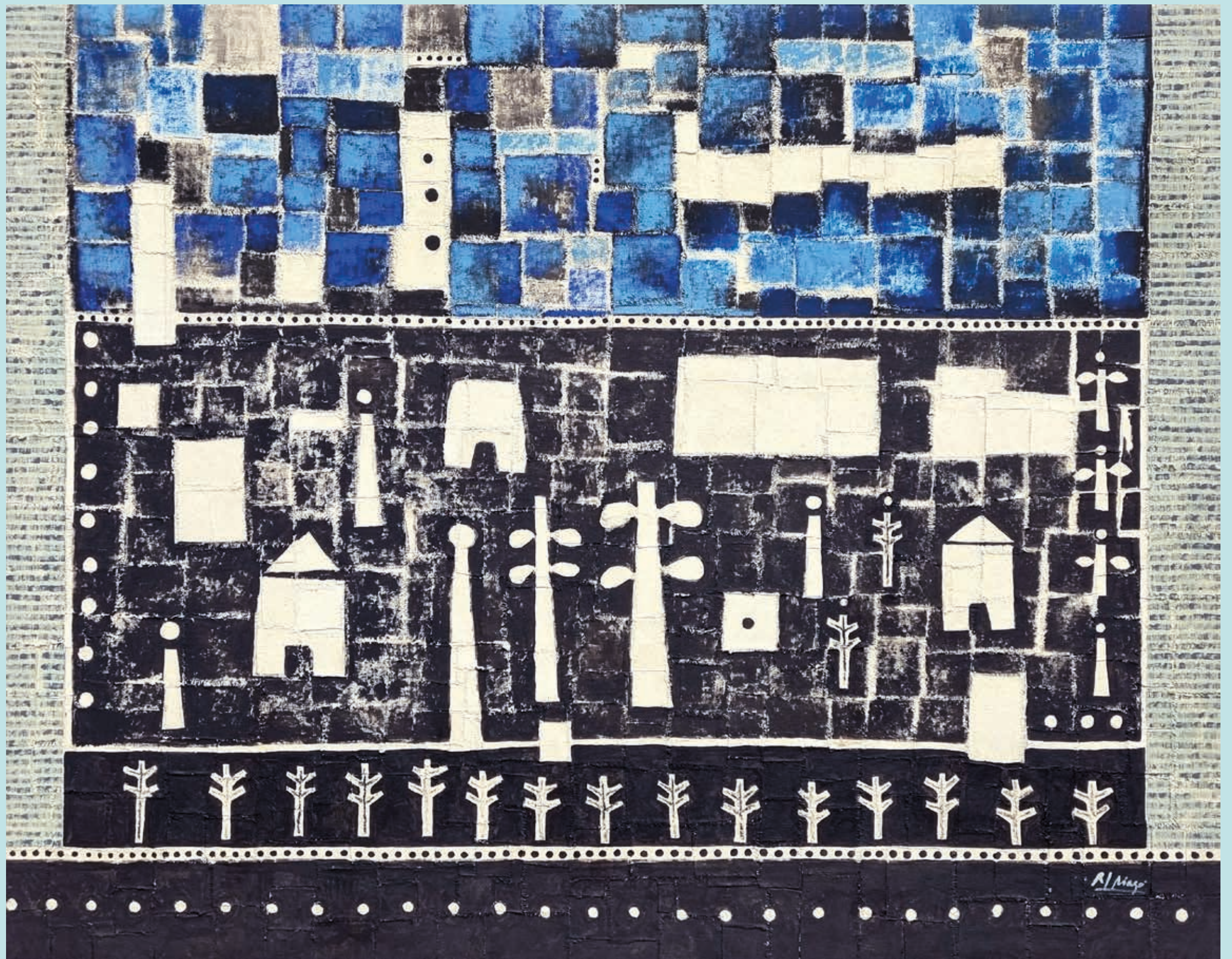
5

...in the case of the oppressed, the tradition of discontinuity demands a heroic will that eliminates the confirmation of past history. There is nothing grand or romantic about this heroism. Heroism is the willingness to take risks when confronted with power...

BONAVENTURA DE SOUSA SANTOS
Tesis sobre la decolonización de la historia

Cuban Art in recent decades has consistently shied away from referring to the social problems of raciality on the island because “it is not spoken about”; that which has supposedly been overcome structurally, not spoken about, is taboo. Even when we see that the Cuban political class is plagued







by this process of whitewashing and machismo, better to leave it behind and continue towards the copyist stampede of trying to resemble what the West expects of us, being similar to what the West refers to as Art Today³.

The curious thing is that Roberto's clinging to his legacy, that militancy in the craft, the non-technological without being technophobic, saved him from passing trends and paved the way for him to become the successor to a very personal style of painting and the installation investigations that ushered in the second avant-garde, where the povera artistic vein takes on social dimensions previously silenced. It is not povera, it is poor, it is not symbolic, it is documentary.

Thus, what was initially a path of personal introspection, in which Diago gradually got to know himself, is now an expansive field in which the artist takes the time to turn his work into a machine of meaning. Flipping staid conceptualism and post-industrial minimalism, he rechristens the material as "something touched", a "container of culture", an "auratised thing" as a result of the path, part of the dilemma and focus of the issue.

We must remember that he graduated from the San Alejandro Academy of Sculpture, but sculpting is very expensive. Drawing less so, painting slightly more, but he managed to reuse truck tarps, packaging covers, jute, burlap and raw linen from sacks intended to transport food. At least when he first started out. He then made that scarcity his trademark, and poverty became the hallmark of his work, like a virus that infects everything it touches. Maybe because even if you are from a cultured, socialised, showy, dynamic family, if you live in Pogolotti, poverty surrounds you; you are caked in it, you reek of it, right down to the soles of your shoes. So when Diago speaks from there, he does not do so as a "rich kid, all grown up now", but as an exceptional witness, as part of the problem. His cultural depth, his musical up-bringing, the Catholicism of

³ In this same line of work that links the Afro-Atlantic legacy as a living, resilient culture with contemporaneity is what the Keloides project (Part 1) proposed almost three decades ago, which we curated together with Alexis Esquivel in the Casa de África, an exhibition at which Diago was a guest artist. He was also invited by me as a curator in *El ocultamiento de las almas* (The Concealment of Souls), held at the Centre for the Development of Visual Arts, both exhibitions taking place in the year 1997. Later this curatorial path was further developed by Ariel Ribeaux (e.p.d.), Orlando Hernández and Alejandro de la Fuente, with exhibitions related to the subject such as *Ni músico ni deportistas* (Neither musician nor athlete), at the Provincial Centre of Plastic Arts and Design (Galería Luz y Oficio), *Keloides*, (Keloids) at the Centre for the Development of Visual Arts, from the year 1998 co-curated by Ribeaux and Esquivel, or more recently *Sin máscaras/Without Masks* curated by Orlando Hernández at the National Palace Museum of Fine Arts in Havana and the Johannesburg Gallery in South Africa, and *Keloides III*, which took place at the Wilfredo Lam Centre and at Mattress Factory, Pittsburgh, curated by De la Fuente, in 2010.

his grandmother or the Afro-Cuban syncretism of his aunt, his family collection or his library (I remember his library with special envy); that baggage, that luxury, does not change his physiological traits on which centuries of social racism have been built around the world.

But like all of us from Havana, when he speaks of the city, when he diverts his attention from the subject to the predicate, to the urban landscape, he does not do so with nostalgia, nor is he dazzled by it the way that artists from provinces become fascinated with the capital and will do whatever it takes not to leave. Instead, he contemplates it through that dense love/hate relationship that we habaneros have with our city. He does so through disaster, debacle, decline and reconstruction. And there he connects with an artist that he may or may not know, the Algerian Kader Attia, who lives between Berlin, Barcelona and Paris. Kader has been talking about restoration for years, repairs that we must make to our Western culture if we want to heal colonial damage. He, as a man of northern African descent who lives in Europe, has that capacity. Like Diago, as a black man from Havana, he has that possibility to tell you about his race, from his dichotomous condition, culturally white, physically black. Closer to the approach of recycling turned into a system of resignification taken by El Anatsui or Ibrahim Mahama, than to the Puerto Rican Víctor Vázquez in his installations. Continuing along this digression of finding references and connections that my colleagues criticise me for -perhaps rightly so-, I see Diago increasingly as being more immediate to contemporary African artists than to Cuban and/or Caribbean artists who preceded or surround him; closer to Sammy Baloji, a Congolese artist recently exhibited in London's Tate Modern, for whom the secret graphology that traces the scars on the skin of the original African peoples of his homeland marks the lines he embosses on metals and disembodies them, turning them into abstract landscapes, or as I have been saying lately, rather than abstracts that denote an ontological condition of being as a definition, abstracted, indicating temporality of a state; like Yaw Owusu, a Ghanaian artist who uses coins as the raw material in his work, playing with the idea of the "Value of Art" and the value of the metal that, when turned into currency, mutates into an "abstracted thing" juxtaposed over the bourgeois blank space, as if reminding observers that our national currencies are made of African metals.







6

That is why I am not surprised that he has chosen anthropological continuity as a support for his visual discourse, and I like to imagine that every time the artist articulates any word in his planimetries, he is silently saying a *Moyugba*: that sacred Yoruba prayer that calls out to the ancestors and to the Afro-Atlantic orishas and deities. He calls them, evokes them, invokes them. He asks for protection, help, a little faith still. When he weaves the textile braids that simulate a symbolic wound, he performs a break, a withdrawal and finally a *Sarayeye*. That cleansing, purifying ritual. Because of the use of such methods, we might think that he is socialising ritual, by making us, as the observing public, a historic *ebbó*. In fact, I even detect something of *Capella Rothko*, the famous installation of works by the great American abstract artist in the Menill Collection in Houston, in the montages of his monochrome paintings of wounds and marks made on black walls⁴. I find something of that zen silence in these commissures, these scars healing, which remain there so that when we touch them, we recognise what we experience and who we are. I like to think that when he paints still lifes, he is making an *addimu*, that offering of flowers or fruits, which African ancestors and believers today make to our spirits and deities. Or that when he embosses the metals in his “fragments of history”, he implores *Oggún* to accompany him, to guide his hand, his arm, his torso, his heart. And so from the *akokan*, an *ilé* is made. From the heart, a home is made. Although for this he must build an immense *Macuto* from as much wood as he needs to build its walls, a refuge that shelters him.

In the year 1995, I ended a text I wrote about the artist with the following sentence: This... is **THE WORK**, the rest: is... pure ancestor, that is: **CHAOS**⁵. Almost three decades later I would venture to say that the artist has learned to organise, control and manage that chaos in a masterful

⁴ In this sense, his personal show *El poder de tu alma* (The Power of Your Soul) at the Wifredo Lam Centre, in Havana, in 2013/2014, curated by Jorge Fernández (director of the centre at that time), I think opened up that experience. Jorge and Maribel Acosta, the co-curator, spoke in their text of a hiatus in which Diago retains past and present, a perfect metaphor; an exhibition that personally seemed liminal to me and marked a turning point in the work of the artist.

⁵ I am referring to the unpublished text *PRIMERO FUE LA MATERIA, luego: EL CAOS* Texto IN-material sobre la OBRA de Juan Roberto Diago-, from the book *Palimpsestos Neo-Barrocos*, winner of the AHS Writing Scholarship Award in the essay category, in Havana, Cuba, 1995.

way. Despite the fact that this learning has come through unlearning. Retracing steps. Above all, when it expands into space, there is orderly chaos, propped-up disaster, sustained collapse. As if he is taxonomising the landscape that his eye catches in symbolic representations that avoid objectifying themselves as container spaces of beauty, because beauty isn't there. To see this beauty, you must be able to live with this ugliness and see its useful side. Its condition of habitat, of habitable and inhabited place.

7

Note for fellow curators & co. Understanding the art produced by artists involved with or who have grown up amidst Caribbean syncretic ritual requires a more practical than theoretical methodological approach. If you have never seen a bembé you may never understand Mendive; if you have never been on a mat in front of a babalawo or olwo, you may not understand that Diago's "magic cloths" are not wooden tongues, but mats, resized, although symbolically these mats know secret tongues; the artist starts from the idea of turning the fragile mat on which the religious undergo a dialogical consultation into a solid wall. Minimal, private, unipersonal almost, but flexible and solid enough to envelop us.

The fact that Diago does not develop work that delves into Afro-Cuban mythologies, as Mendive, Bedia, Ayón or Pérez Bravo do, does not mean that he does not know them⁶; therefore, when approaching his work we should fit into our spyglass the respectful lens that the teacher Robert Farris Thompson used when referring to "primal cultures", as he called them. If we add that lens of wisdom developed by the anthropologist and art historian, founder of the Yale Chair of African Studies, we will understand that Diago is not being influenced by his friend and colleague Belkis Ayon, when he silences the lips of his figures. Belkis did so in her excellent graphics because her work was about a secret creed, the Rule

⁶ There is a mistaken, wholly erroneous popular perception that if a religious person, in any of the Cuban syncretic cults, is not "initiated", this person is not as religious, and a wall of suspicion is raised, a certain distrust of the uninitiated, as if we were asking the *alleyo* (those who have taken the first right of initiation) to take a leap of faith constantly, crowning, scratching, initiating into *Ifá*, *Abbakúa*, *PaloMonte* or *Ocha*. And this error is rooted in the moment when the deities mark you or choose to adopt you, initiating you; this letter is only marked and signed when your body and your soul need it. So there are millions of believers of our creeds who do not need our deities to protect them, because they are the true elect, the new or too old souls who need no more light than they themselves have. Diago is one of them. For example.





of Abbakúa, which literally translates as Secret Kimbisa Rule of Leopard Men; therefore, she was speaking of something that should not be spoken of; a secret. When Diago blots out the lips of his figures, he silences their story, their cries, their complaints, the rebellion of the Black man for centuries. Knowing that he is Yoruba, this is an open secret. And perhaps he is recalling with the stylisms of his figurations the drawings of his paternal grandfather or even Lam himself, rather than our beloved Belkis. Perhaps more inspired by the almond-shaped profiles of the bronze sculptures of the extinct Yoruba kingdom he saw on his first visit to Paris at the Museum of Man, than by any of his contemporaries. Something that does not separate them, but rather unites them. They are two sides of silencing. Two faces of our Afro-Cuban culture. The more faces the better, the more voices the better. And that is another syncretic trait that denotes his work, always adding, rarely subtracting. Adding baroque flourish to everything under an apparent flattening of the sense, towards a single resource: fire, patchwork, montage, weight, density, imprint, thrust.

As if in this process of constant restoration that is an evolution, a process of becoming, he wishes to restore the abandonment and the plunder to which his original people were subjected, giving them a place, a role, a history, a voice. As if striving to restore the failures of the modern Atlantic process. Heir to a legacy and bearer of a culture that floods him, Roberto is a creator who works with intensity and skill from various languages, drawing, painting, sculpture and installation. Reversing the scriptural logic of the “blank page”, knowing that in the beginning it is always in darkness where light is born, and not vice versa. Without fear of his own “blank page”, Roberto Diago has been writing our history, visually, re-writing that of his contemporaries, by sharing their work just like the metaphor used before, because he embraces us, just as the universe embraces this planet we call home.

To expose this ancestral, ecosystemic and contemporary “cosmogony” that Diago gives us is the curatorial goal of this exhibition to which this publication is a companion guide. This travelling exhibition⁷ has been curated into three sections, based on his visions of “his people”, “his landscape”, “his home”. As the artist himself insists on looking for his place in the world. A place where he no longer has to paint with his grandfather’s brushes, not only because they were the only ones he had to hand, but because there were no others; rather because he now has his own; his own brushes and his own language, his own polyglot language, versed in Yoruba, in Spanish, in the slang of Havana and rural wisdom, European viola and Afro-Caribbean batá.

This is Diago’s first individual exhibition in a Spanish public institution, which will show around forty works including paintings, installations and sculptures, in which each space seeks to feel inhabited by its passers-by. Diago’s, and obviously, by us. His guests of honour.

*If you know,
you know*

Popular contemporary saying

Pepe Bedia and the Pinto family
who forced me to re-examine you

OMAR-PASCUAL CASTILLO

Las Palmas de Gran Canaria,
Real Ciudad de los Caballeros de Santiago de Gáldar, Gran Canaria.

Summer 2023.

⁷ Opened in the summer of 2023, at the Juan Ismael Art Centre, in Puerto del Rosario, Fuerteventura. It will continue in Casa de América, Madrid, next autumn, with the invaluable involvement of Galería Artizar.











ROBERTO DIAGO: Testigo del tiempo

Mi oración final: Oh, mi cuerpo, haz de mí un hombre que interroga siempre.

FRANTZ FANON

Haber sido arrancados del país cotidiano, de los dioses protectores; para ser llevados a la comunidad tutelar fue la primera noche. Pero esto no es nada todavía. El exilio se soporta, aun cuando sea fulminante. La segunda noche se hizo de torturas, de la degeneración del ser proveniente de tantas increíbles gehenas. Imaginen doscientas personas hacinadas en un espacio que apenas podría contener un tercio de ellas. Imaginen el vómito, la carne viva, los piojos en zarabanda, los muertos tendidos, los moribundos pudriéndose. Imaginen, si es que pueden, la embriaguez roja de las vigas del puente, la rampa alzada, el sol negro en el horizonte, el vértigo, ese deslumbrante cielo espejado sobre las olas. Veinte, treinta millones, fueron deportados durante dos siglos y más; la usura, más sempiterna que un apocalipsis. Pero esto no es nada todavía.

ÉDOUARD GLISSANT

Cuando se habla de la obra de Diago (Juan Roberto Diago Durruthy, La Habana, 1971) siempre me gusta recordar —posiblemente por vicio de historiadora y no a modo de anécdota, sino como un dato importante que afirma la genealogía intelectual que le precede— que es nieto de una de las figuras más importantes de la vanguardia cubana del siglo XX. El legado de su abuelo, Juan Roberto Diago Querol (La Habana, 1920 - Madrid, 1955), junto a la firma primada de Wifredo Lam, constituye una de las notas más significativas del modernismo pictórico insular; el propio, no el importado desde Europa y donde África aparecía apenas como síntesis en una expresión formalista. De ahí que no resulte extraña la temprana consciencia afrodescendiente que ha animado los imaginarios de Diago para devenir en una agencia política y etno-racial que le ha llevado en un viaje trasatlántico de vuelta donde insistentemente explora las huellas de la diáspora africana, revelando una voluntad de resistencia panafricanista que atraviesa el laberinto del tiempo histórico y la violencia de un silencio impuesto por el sistema mundo moderno/colonial sobre los cuerpos y las subjetividades de las personas esclavizadas y racializadas.

Una de las maneras de urdir esas conexiones con sus ancestros y el pasado la encuentra Diago en el uso de los materiales, habitualmente lienzos crudos, maderas y metales reciclados, fragmentos de soportes que fusiona a través de ensamblajes y collages donde el rastro de la unión no se intenta disimular en busca de una perfección residual, sino que se deja a la vista para metaforizar la cicatriz, los queloides (el signo que representa el terror del látigo del mayoral sobre las espaldas de los negros castigados en el sistema esclavista de plantaciones). Reside en esa marca el símbolo de la violencia del extractivismo colonial sobre todo un continente, de la ruptura infligida en el seno de comunidades, familias y modos de vida y de conocimiento que forzosamente tuvieron que reconstruirse a partir de las memorias rotas para reconfigurar un saber otro, sincrético e híbrido desde la alteridad de las voces subalternas frente al sujeto masculino blanco occidental, burgués, heteropatriarcal y cristiano.

El artista zurce sus telas y a través de ese gesto parece querer recomponer esas memorias dispersas, es el mismo procedimiento con el que trabaja sobre la superficie de metal a través de la soldadura que se traduce nuevamente en cicatriz. Mediante esas metodologías de ensamblaje las composiciones de sus cuadros quedan segmentadas en niveles y áreas geométricas que inevitablemente penetran en la propia historia del arte moderno y de la abstracción para tensionar los diferentes ejes discursivos que se superponen en sus obras a modo de palimpsesto. Resulta imposible cuando estamos ante las obras de Diago no pensar en las operaciones de blanqueamiento que los modernismos europeos ejercieron sobre culturas materiales y objetos cuya función antropológica quedó desplazada por el ejercicio de síntesis estética de los ismos europeos que se sucedieron en la primera mitad del siglo XX.

La investigación estética de Diago bascula permanentemente entre esos falsos binomios que trató de instituir el episteme moderno entre “alta-baja” culturas, “abstracción-figuración”, “tradición- modernidad”. Para este artista, la construcción de la imagen se convierte en una herramienta que interpela cualquier tipo de canon que trate de imponerse sobre el libre albedrío de su exploración en los imaginarios plurales que le nutren y que incluyen desde la Historia del arte occidental hasta las leyendas narradas por los griots llegados de los confines del continente africano a Afrolatinoamérica y en cuyos cantos y cuentos se mantuvo viva la memoria oral de distintas comunidades. Así, la hechura misma de sus soportes en lienzo, juega con la apariencia ilusoria del fragmento a partir de pequeños cuadraditos de tela que se van uniendo en planos







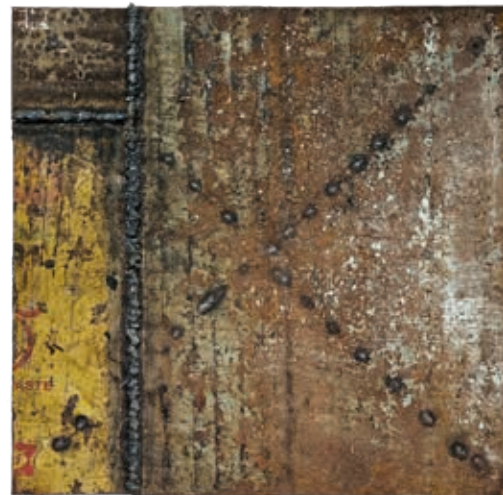
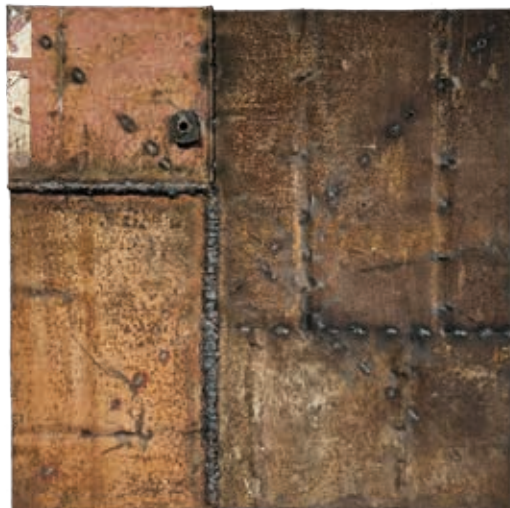
de color para configurar la imagen. La unidad mínima de la imagen digital que articula el píxel es trocada aquí en retazo o parche, recordando esas colchas y mantas creadas por las manos de las abuelas en las noches, cuando los hogares estaban en calma tras la vorágine doméstica del día. Así, alta y baja tecnologías se transforman en un juego de simulacros en la obra de Roberto Diago, como cuando construye sus cajas de luz fotográficas a partir de maderas viejas recicladas de pallets.

La metodología del reciclaje en la obra de Diago se articula, además, como una estrategia de sentido significativa por la cual el artista remite a una práctica histórica y sociológica de resistencia de los sujetos racializados en el contexto de dominación de las culturas blancas y criollas en América Latina y el Caribe. Las operaciones de transculturación conceptualizadas por el antropólogo Fernando Ortiz hacia el año 1940 en su cardinal libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, sirven de base para explicar el uso que las subjetividades subalternas hacen de materiales apropiados de la cultura dominante, que son resignificados bajo prácticas de sincretismo, hibridación y camuflaje. Un ejemplo clásico en tal sentido es la emulación de los dioses del panteón yoruba con el santoral católico, proceso de travestismo mediante el cual pudieron pervivir las prácticas y rituales religiosos de ascendencia africana en el territorio colonial.

Cuando en una obra como *Resistiendo en el tiempo* (2017) Diago reutiliza láminas de metal resultantes de la producción industrial y las ensambla para construir un bloque geométrico cuyo imponente volumen remite a una escuela escultórica moderna que se inicia en las primeras décadas del siglo XX europeo y recalca en las formas contundentes del minimal norteamericano de posguerra o en las invenciones del povera italiano, pone en tensión los registros del arte moderno con una modernidad geopolítica que se fragua en la primera modernidad descrita por Enrique Dussel en la emergencia del sistema mundo:

La Modernidad, como nuevo “paradigma” de vida cotidiana, de comprensión de la historia, de la ciencia, de la religión, surge al final del siglo XV y con el dominio del Atlántico. El siglo XVII es ya fruto del siglo XVI; Holanda, Francia, Inglaterra, son ya desarrollo posterior en el horizonte abierto por Portugal y España. América Latina entra en la Modernidad (mucho antes que Norte América) como la “otra cara” dominada, explotada, encubierta.¹

¹ Enrique Dussel, “Europa, modernidad y eurocentrismo”, en Edgardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 48.





Diago: Un arte para todos los tiempos, Fundación Clément, Martinica. (2023)

Esa escultura aparentemente aséptica, con una geometría perfecta apenas corroída por el óxido con olor a salitre consecuencia del emplazamiento de la mole de metal en el Malecón habanero, frente al mar que conecta con el Atlántico y teniendo como testigos del tiempo las fortalezas militares erigidas entre los siglos XVI y XVII para la defensa de la empresa colonial, parece rechazar una genealogía artística tardomodernista para inscribirse en el centro mismo de la historia del sistema mundo moderno/colonial, que es también la de la esclavitud en Afrolatinoamérica. Esa figura de hierro que simula un contenedor marítimo nos devuelve a un tiempo de violencia donde el viaje trasatlántico definió el tráfico de cuerpos negros, transportados como mercancías en el sistema triangular de la trata esclavista entre África, América Latina y Europa. Pero a la vez, nos sitúa en un tiempo transhistórico global donde los sujetos subalternos del pasado viven nuevas formas de opresión bajo las renovadas dinámicas de esclavitud que supone la emigración en un mundo postcolonial en el que persisten las desigualdades establecidas por el racismo estructural de la modernidad.

De manera similar, el trabajo a partir de maderas recicladas con las que el artista compone sus grandes instalaciones hechas con tablillas policromáticas remite a la imagen originaria que en la epopeya trágica de la esclavitud de los cuerpos esclavizados adquiere el barco negrero, matriz de una nueva cultura hecha con los jirones de la memoria trasplantada de la diáspora africana. Unas veces esos collages de palos ensamblados adoptan formas de improvisadas y precarias construcciones a modo de habitáculos hacinados que se elevan hacia el cielo como las casas pobres de las favelas asentadas en los morros brasileños (*Historia permanente II*, 2020). En otras ocasiones, la acumulación de cajones de madera serpentea en el eje vertical diagramando una suerte de torre de babel que vuelve a llevarnos a ese origen cultural que supone el barco negrero en la construcción transnacional del Caribe, incubada en la heterogeneidad y consecuente creolización (Édouard Glissant) de las diferentes etnias y lenguas que fueron hacinadas y trasladadas en los vientres de los navíos del comercio esclavista (*Ciudad quemada II*, 2017).

...La primera vez, inaugural, sucede cuando caes en el vientre de la barca. Una barca, según tu poética, no tiene vientre, una barca no engulle, no devora, una barca se dirige a cielo abierto. El vientre de esta barca te disuelve, te precipita en un no-mundo donde gritas. Esta barca es una matriz, la fosa-matriz. Generadora de tu clamor. Productora, asimismo, de toda unanimidad por venir. Pues, si estás





solo en este sufrimiento, compartes lo desconocido con algunos, a los que no conoces todavía. Esta barca es tu matriz, un molde, que sin embargo te expulsa. Embarazada de tantos muertos como de vivientes en suspenso².

Es en esa caverna de madera, génesis del conocimiento diferido de la diáspora africana, simbolizada en la habitación de retazos que el artista compone como un gran mural de inspiración neoconcretista en la obra de la serie *El rostro de la verdad* (2013), donde la materia reclama un lugar de enunciación primado dentro de un orden del discurso que ha excluido reiteradamente la polifonía de las lenguas y las agencias etno-raciales afrodescendientes.

Una efigie simbólica encarna ese testigo del tiempo en la obra de Diago, ese personaje que incluso podría asumirse a veces como una suerte de auto-representación del artista y con el que él mismo ha declarado identificarse en diferentes entrevistas. Es esa silueta negra esquemática, donde los ojos en forma de almendra como cauri o caracol se emparentan con Eleguá (el Orisha que abre los caminos en la Regla de Osha-Ifá). Esta figura nos observa desde la profundidad de esas cavidades horadadas en el rostro como ojos; pero no habla, se le ha privado históricamente de una voz que fue secuestrada junto con la riqueza de sus culturas originarias. Voces negras que fueron marginalizadas, excluidas, silenciadas y expulsadas del orden del discurso.

En esta exposición Diago lleva ese signo reconocible de sus lienzos a un concepto escultórico tridimensional y se atreve también a incursionar en un material como el bronce. Otras vez el uso de la materia artística nos impele a pensar en otro secuestro, por ejemplo, el de los *Bronces de Benín* que permanecen expuestos en los museos occidentales como testimonio de la usurpación colonialista.

Todavía se atreve el artista a recuperar la potencia significativa de la madera en tanto material que connota el tiempo de la violencia colonial. Diago recrea estas mismas enigmáticas siluetas enmudecidas en las series de esculturas de madera ensamblada *Libertad* (2022) y *Hombres libres* (2022). Una vez más la materia reciclada y refuncionalizada apunta una zona disruptiva entre la geopolítica de la historia occidental del colonialismo y la historia del arte moderno. La estilización y estetización de la cultura objetual y ritual de disímiles grupos étnicos africanos

² Édouard Glissant, *Poética de la relación*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017, p. 40.

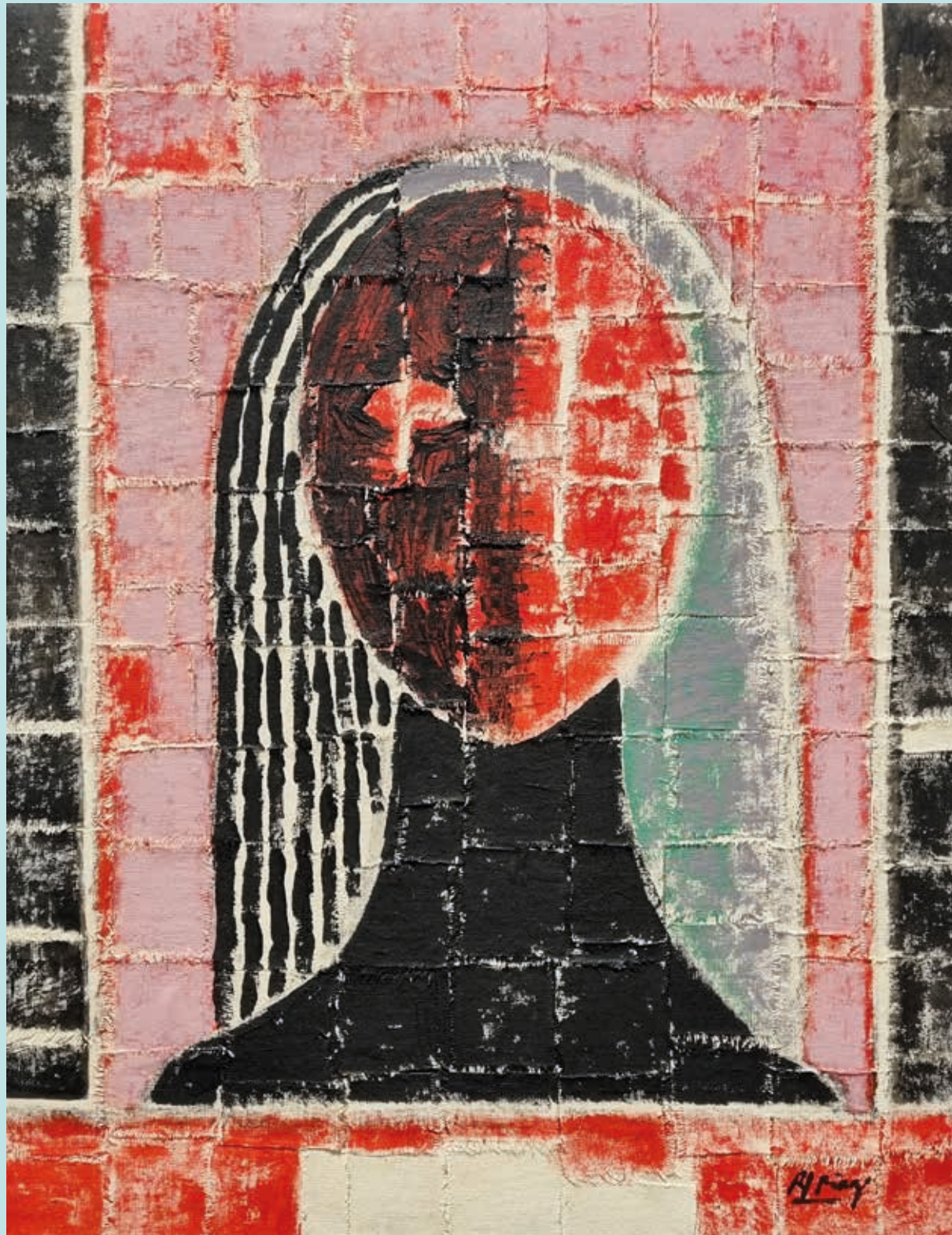
en el fetichismo de la escultura y la pintura modernista de las primeras vanguardias europeas del siglo XX, es puesta en entredicho en estos bustos en los que la madera se transforma en piel y da cuerpo a seres cuyo silencioso hieratismo se erige como emblema de dignidad, estoicismo y orgullo negro.

Sin embargo, es tal vez esa voz latente, que permanece indómita en la memoria de la diáspora africana, la que se replica en cada una de las piezas y fragmentos de madera que conforman esa gran escultura-lengua que semeja una esterilla como la que se suele encontrar en las habitaciones sagradas donde los sacerdotes de Ifá o Babalawos llevan a cabo el proceso adivinatorio de Ifá. En ese lugar y sobre un manto de fibra se interpretan los mensajes de Orula, Orisha con el don de la adivinación. Allí se invocan los antepasados y los muertos y la lengua Yoruba vuelve a resonar con toda su potencia decolonial. Es en la práctica cotidiana y actualizada de las tradiciones de ascendencia africana donde el cuerpo negro deja de ser un testigo mudo del genocidio colonial, entonces su voz emerge como un grito que atraviesa el sordo laberinto del tiempo histórico para declarar la pujanza de las agencias políticas afrodescendientes que ni la esclavitud ni el racismo han podido doblegar.

SUSET SÁNCHEZ SÁNCHEZ







ROBERTO DIAGO: Time's witness

My final prayer: Oh my body, make of me a man who always questions.

FRANTZ FANON

The first dark shadow was cast by being wrenched from their everyday, familiar land, away from protecting gods and a tutelary community But that is nothing yet. Exile can be borne, even when it comes as a bolt from the blue. The second dark of night fell as tortures and the deterioration of person, the result of so many incredible Gehennas. Imagine two hundred human beings crammed into a space barely capable of containing a third of them. Imagine vomit, naked flesh, swarming lice, the dead slumped, the dying crouched. Imagine, if you can, the swirling red of mounting to the deck, the ramp they climbed, the black sun on the horizon, vertigo, this dizzying sky plastered to the waves. Over the course of more than two centuries, twenty, thirty million people deported. Worn down, in a debasement more eternal than apocalypse. But that is nothing yet.

ÉDOUARD GLISSANT

When we talk about the work of Diago (Juan Roberto Diago Durruthy, Havana, 1971), I always like to remember — maybe an occupational hazard as an historian, and not by way of an anecdote, but rather as an important fact that affirms the intellectual genealogy that precedes him — that he is the grandson of one of the most important figures of Cuba's twentieth century avant-garde movement. The legacy of his grandfather, Juan Roberto Diago Querol (Havana, 1920 - Madrid, 1955), together with the pre-eminence of Wifredo Lam, constitutes one of the most significant notes in the island's pictorial modernism; the home-grown variety, not the kind imported from Europe, in which Africa appeared only as a synthesis within formalistic expression. So the early Afro-descendant consciousness that awakened Diago's imaginaries comes as no surprise, becoming political and ethno-racial agency that has taken him on a return transatlantic journey through which he emphatically explores the footprints of the African diaspora, revealing a Pan-Africanist drive for resistance that pierces the labyrinth of historical time and the violence of a silence imposed by the modern/colonial world system on the bodies and subjectivities of enslaved and racialised persons.

One of the ways discovered by Diago to weave such connections with his ancestors and the past is in the use of materials, usually raw canvas, recycled wood and metals, fragments of media that he fuses by means of montage and collage, making no attempt to disguise the traces left by this fusion in search of residual perfection, but rather leaving them in full view to metaphorise the scar, the keloids (the sign that represents the terror of the foreman's whip on the backs of the Black slaves who worked the plantations). In that mark lies the symbol of the violence of colonial extractivism on an entire continent, of the rupture inflicted on communities, families and ways of life, and knowledge that had to be reconstructed from broken memories to reconfigure a different, syncretic and hybrid knowledge, from the otherness of subaltern voices against the white, male, western, bourgeois, heteropatriarchal, christian subject.

The artist stitches his fabrics and through that gesture seems to want to recompose those scattered memories. He uses this same procedure when soldering onto a metal surface, which translates back into a scar. Using these methods of assembly, his compositions are segmented into levels and geometric areas that inevitably penetrate the very history of modern art and abstraction to stress the different discursive axes that overlap in his works in the manner of a palimpsest. It is impossible when contemplating Diago's works not to think about the process of whitewashing or bleaching carried out by European modernisms on material cultures and objects whose anthropological function was displaced by the exercise of an aesthetic synthesis of European isms that occurred in the first half of the century.

Diago's aesthetic inquiry constantly swings between those false dualisms that the modern episteme tried to institute between "high-low" cultures, "abstraction-figuration", "tradition-modernity". For this artist, constructing the image becomes a tool that questions any type of canon seeking to impose itself on the free will of his exploration in the plural imaginaries that feed into his art and which encompass the History of Western art and the legends narrated by the griots when they arrived from the confines of the African continent to Afro-Latin America and in whose songs and stories the oral memory of different communities was kept alive. Thus, the very creation of his canvas medium plays with the illusory appearance of fragments, using small squares of fabric that are joined together in colour planes to configure the image. The smallest unit of the digital image, articulating the pixel, is cut here in a scrap or patch, reminiscent of those patchwork quilts sewn by our grandmothers in the evenings, when homes





became a place of calm after the domestic maelstrom of the day. Thus, high and low technologies are transformed into a simulation game in Roberto Diago's work, such as when he builds his photographic light boxes from old, recycled wooden pallets.

The use of recycling in Diago's work is also a strategy of significance through which the artist refers to a historical and sociological practice of resistance among racialised subjects in the context of white and Creole cultural domination in Latin America and the Caribbean. The operations of transculturation conceptualised by anthropologist Fernando Ortiz around 1940 in his seminal book *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* serve as a foundation to explain the use that subaltern subjectivities make of materials appropriate to the dominant culture, which are resignified through practices of syncretism, hybridisation and camouflage. A classic example in this sense is the emulation of the Catholic saints in the gods of the Yoruba pantheon, a process of transvestitism through which religious practices and rituals of African descent could endure in the colonial territory.

When, in a piece such as *Besistiendo en el tiempo* (Resisting in time, 2017), Diago reuses metal sheets from industrial production and assembles them to build a geometric block whose imposing volume refers to a modern sculptural school that began in early twentieth century Europe and recalls the forceful forms of postwar American minimalism or the inventions of the Italian povera movement, he holds the registers of modern art in tension with a geopolitical modernity that was forged in the first modernity described by Enrique Dussel in the emergence of the world system:

Modernity, as a new "paradigm" of daily life, of understanding history, science, and religion, emerged at the end of the 15th century with the dominance of the Atlantic. The 17th century is the product of the 16th century; Holland, France, England, are subsequent development in the horizon opened by Portugal and Spain. Latin America enters Modernity (long before North America) as the "other side" dominated, exploited, concealed¹.

¹ Enrique Dussel, "Europa, modernidad y eurocentrismo", in Edgardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 48.



That apparently aseptic sculpture, with perfect geometry barely corroded by the rust smelling of saltpetre, resulting from the location of the hunk of metal in the Malecón seawall of Havana, facing the sea that flows into the Atlantic, with the military fortresses built between the sixteenth and seventeenth centuries to defend the colonial enterprise standing as time's witnesses, seems to reject a late modernist artistic genealogy to inscribe itself in the centre of the history of the modern / colonial world system, which is also the history of slavery in Afro-Latin America. This iron figure that simulates a shipping container returns us to a time of violence when the transatlantic journey defined the trafficking of Black bodies, transported as commodities in the triangular system of the slave trade between Africa, Latin America and Europe. But at the same time, it places us in a global trans-historical time where the subordinate subjects of the past experience new forms of oppression under the renewed dynamics of slavery entailed by emigration in a post-colonial world in which the inequalities established by the structural racism of modernity endure.

Similarly, the artist's work using recycled wood to create large-scale installations from polychromatic boards harks back to the original image of the slave ship in the tragic epic of slavery, which becomes a kind of womb for enslaved bodies, giving birth to a new culture made from the shreds of the transplanted memory of the African diaspora. Sometimes these collages of assembled sticks take the form of improvised and precarious constructions, overcrowded dwellings that stretch up to the sky like the *favela* slums of the Brazilian hills (*Historia Permanente II* [Permanent History], 2020). On other occasions, the accumulation of wooden crates winds along the vertical axis, sketching out a kind of Tower of Babel that takes us back to that cultural origin of the slave ship in the transnational construction of the Caribbean, incubated in the heterogeneity and consequent creolisation (Edouard Glissant) of the different ethnicities and languages that were overcrowded and carried in the bellies of the slave ships (*Ciudad quemada II* [Burned City III], 2017).

...First, the time you fell into the belly of the boat. For, in your poetic vision, a boat has no belly; a boat does not swallow up, does not devour; a boat is steered by open skies. Yet, the belly of this boat dissolves you, precipitates you into a non-world from which you cry out. This boat is a womb, a womb abyss. It generates the clamour of your protests; it also produces all the coming unanimity. Although you are alone in this suffering, you share in the unknown with others





Diago: Un arte para todos los tiempos, Fundación Clément, Martinica. (2023)



whom you have yet to know. This boat is your womb, a matrix, and yet it expels you. This boat: pregnant with as many dead as living under sentence of death².

It is in this wooden cavern, genesis of the deferred knowledge of the African diaspora, symbolised in the room of fragments, that the artist composes, like a great mural of neo-concretist inspiration, the series *El rostro de la verdad* (The Face of Truth, 2013), where the subject matter claims prime place of enunciation within a hierarchy of discourse that has repeatedly excluded the Afro-descendant polyphony of languages and ethno-racial agencies.

A symbolic effigy embodies that witness of time in Diago's work, a character we might assume is some kind of self-representation of the artist at times and with whom the artist identifies, as he has stated in various interviews. It is that schematic black silhouette, where the almond-shaped eyes like cowries or snail shells are related to *Eleguá* (the Orisha that opens the way in the belief system known as *Regla de Osha-Ifá*). This figure observes us from the depth of these cavities bored into the face like eye sockets; but he does not speak. He has historically been deprived of a voice that was sequestered along with the richness of his original cultures. Black voices that were marginalised, excluded, silenced, and expelled from the order of discourse.

In this exhibition, Diago brings that recognisable sign of his canvases to a three-dimensional sculptural concept and also makes a foray into the use of bronze as a material. Once again, his use of artistic material forces us to think of another sequestration, for example that of the *Benin Bronzes*, which are still exhibited in Western museums as a testimony to colonialist usurpation.

The artist still dares to recover the significant power of wood as a material that connotes the time of colonial violence. Diago recreates these same enigmatic mutated silhouettes in the series of assembled wooden sculptures *Libertad* (Freedom, 2022) and *Hombres Libres* (Freed Men, 2022). Once again, recycled and repurposed material points to a disruptive zone between the geopolitics of Western colonialist history and the history of modern art. The stylisation and aestheticisation of the objectual and ritual culture of different African ethnic groups in the fetishism of sculpture and modernist painting of the first European avant-gardes of the twentieth century, is called into question in these busts

² Édouard Glissant, *Poética de la relación*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017, p. 40.

in which wood is transformed into skin and gives body to beings whose silent hieratism stands as an emblem of dignity, stoicism and Black pride.

However, it is perhaps that latent voice, which remains indomitable in the memory of the African diaspora, that is replicated in each of the pieces and fragments of wood in that great sculpture-tongue, which resembles a mat like the ones often found in the sacred rooms where the priests of Ifá or Babalawos carry out the divinatory process of Ifá. In that place, and on a fibrous mat, the messages of Orula, Orisha of knowledge, are interpreted through the gift of divination. There, the ancestors and the dead are invoked, and the Yoruba language resonates once more with all its decolonial power. It is in the modern daily practice of traditions of African descent that the Black body ceases to be a silent witness to colonial genocide; his voice emerges as a cry that pierces the deaf labyrinth of historical time to declare the strength of Afro-descendant political agencies that neither slavery nor racism have been able to subjugate.

SUSET SÁNCHEZ SÁNCHEZ









UN BRILLO OPACO EN LAS PALABRAS

-una nota pretextual para un invitado de lujo-

Cuando el presente monográfico estaba tomando forma nos dimos cuenta que “algo faltaba” para que el mismo ofreciera el panorama general que realmente rodea al artista anfitrión sobre el cual versa nuestra publicación. De hecho, teniendo únicamente el texto prologal del investigador cubano-americano, doctor en Historia del Arte de Yale University, Bárbaro Martínez-Ruiz, a Suset Sánchez y a Janet Batet, con sus excelentes ensayos, y a pesar de mi religión yoruba, somos un autor afrocubano y tres autores “blancos”. Por tanto, nos faltaba “otra voz negra” para equilibrarnos, contando con el artista. Entonces nos dijimos, ¿y si invitamos a alguno de los poetas reunidos en el grupo *El Palenque*¹ de Marianao? Por ejemplo, a uno de sus fundadores, a Rito Ramón Aroche (nacido en la Ciudad de La Habana, 1961). Destacadísimo escritor, crítico y poeta, entre cuyos libros sobresalen *Material entrañable* (1994), *Puerta siguiente* (1996), *Cuasi II* (1998), *Cuasi I* (2002), *El libro de los colegios reales* (2005), *Andamios* (2005), *Del río que durando se destruye* (2005), *Historias que confunden* (2008), *Las fundaciones* (2011), *Una vida magenta* (2014), *Límites de Alcanía* (2016), *La estación del año* (2018), *La esfera sur* (2021) o *El cielo como estaño* (2022). Publicaciones que lo han convertido en una de las figuras claves de la Literatura Cubana de final del siglo XX e inicios del milenio. Un autor cuya poética siempre me ha parecido que se articula como una especie de “construcción perimetral”, desde el borde, por el borde y en el borde. Sin decirnos nunca, borderías. Una poética que nunca es prótesis, artificio o añadidura; sino, desvío, disimulo, frase dicha entre dientes, susurro.²

Sabiendo que la poesía siempre suma, aún cuando la clave de su naturaleza a veces radique en “decir más con menos”; aquí les dejamos estas ventanas al barrio (el mismo donde creció Diago, por cierto) donde nada está dicho de manera tácita y directa, pues para eso ya esta la obsenidad de lo mediático y lo virtual. La realidad aquí se nos desdibuja y se nos escurre como el agua entre los dedos mientras hacemos un ebbó, como cascarrilla espolvoreada en unas manos que se sacuden santigüándose, o como el sudor de cuando se baila esa rumba muda que es el andar -día a día- bajo el Sol habanero.

LA PIRÁMIDE DE AIRE es una selección de catorce poemas inéditos que Rito nos ha cedido en calidad de primicia, los cuales forman parte de libros en los que actualmente trabaja. Gesto que le agradecemos enormemente, porque creemos que nos aporta esa lateralidad que alrededor de Diago necesitamos, nos completa, así, desde su polvorienta y etérea indefinición, como sólo lo poético rellena huecos imposibles de colmar, como el eco de un tambor. Un acompañamiento barrial, no por ello, marginal, sino finísimo, como la propia obra que acompaña.

¹ El grupo *El Palenque* no es una agrupación cerrada, es más bien una casual gremialidad de amigos poetas, escritores y escritoras, dramaturgos o ensayistas; alrededor de ellos y ellas no se construye ninguna revista como fue el caso de los grupos de *Orígenes* o *Diásporas*; sino únicamente los une una visión periférica de nuestra cultura, donde lo racial impone una filosofía crítica con nuestro pasado, presente y futuro. Generando para ello, recitales de poesía, lecturas de cuentos, obras de teatro, donde priman las discusiones literarias, presentaciones de libro, sin ninguna frecuencia ni ningún programa específico, guiados más bien por la disponibilidad de reunirse, contando para ello a la comunidad vecinal como su público natural. Entre los y las poetas y escritores que frecuentan asociarse con *El Palenque* encontramos al ya mencionado Rito Ramón Aroche, Caridad Atencio, Antonio (Toni) Armenteros, Julio Moracén, Julio Mitjans, Dolores Labarcena, Roberto Zurbano o Marta Lesmes, a quien agradecemos su gestión de enlace, entre otros.

² El susurro es una palabra que -he de reconocer, últimamente se me enuncia demasiado, puede ser porque cada vez me seducen más los susurradores, porque aborrezco a los gritones.



la
pirá
mi
de
de
aire

RITO
RA
MON
ARO
CHE

catorce
poemas

ENTRADA EN CIUDAD

A esta hora lo encuentras casi todo cerrado salvo lo que puedas
alejado del centro oscuro en las afueras «no son días
de juergas» moho en los azulejos del baño la luz pobre el agua
jabonosa «quince días a la espera» nos pasa una vez y no es poco
cuento las colillas en un vaso restos de comida en la mesa no me fijo
como alarga los brazos el cuello o si aparece contraída en la puerta
en la bañera una vez y no es poco juro ni me fijo.





HORA Y MEDIA

Que te limpien a la orilla de un árbol deshojado. «Di mi lumbré».

A la orilla de un río hierbas o lociones. Que te limpien

una vez sin los cantos otras junto al fuego. La ceniza

y las hojas a un tiempo macerados. Hojas, piedras.

En el bolso retorcido amuleto el que descubres. «Di mi lumbré».

LOS COMERCIANTES

Si no sabes de una mancha en el hombro los motivos cuando cruza
las piernas no quisiera que faltaras a su encuentro menos
lo que habría en sus ojos que nos diga «té a la sombra» no hay
peligro
si sujetan sus perros nos animan los helechos del muro el césped
cabrillean en el fondo del estanque los peces a la salida vuelve
uno la vista acallan los ladridos «mi nombre es Krhis —dijo mientras
acariciaba a algunos de sus perros— ¿ven? en todo caso deberían
saberlo».





UNA VIDA EN PROVINCIA

No tenemos ese tipo de moneda aquí ya hubo un tiempo
donde las pudieron usar tiendas las bodegas de al lado
repusieron lo perdido esa vez piensa si te llega
hecho un lío su acento hijos te dirían
de las grandes ciudades vayan más lejos no
tenemos ese tipo de moneda aquí de hecho no queremos.

GASTOS DE UNA COMPAÑÍA

Vuélvenos a decir qué hacer lejos de los bares oscuros
lejos de las calles del puerto días en que
preferimos no ir viendo lo que hicieron esos bancos
al sur entiendo sufragar las navieras
todo de las mieles finales nada de los malos olores
gastos no queremos tener — me ocupo de la compañía.



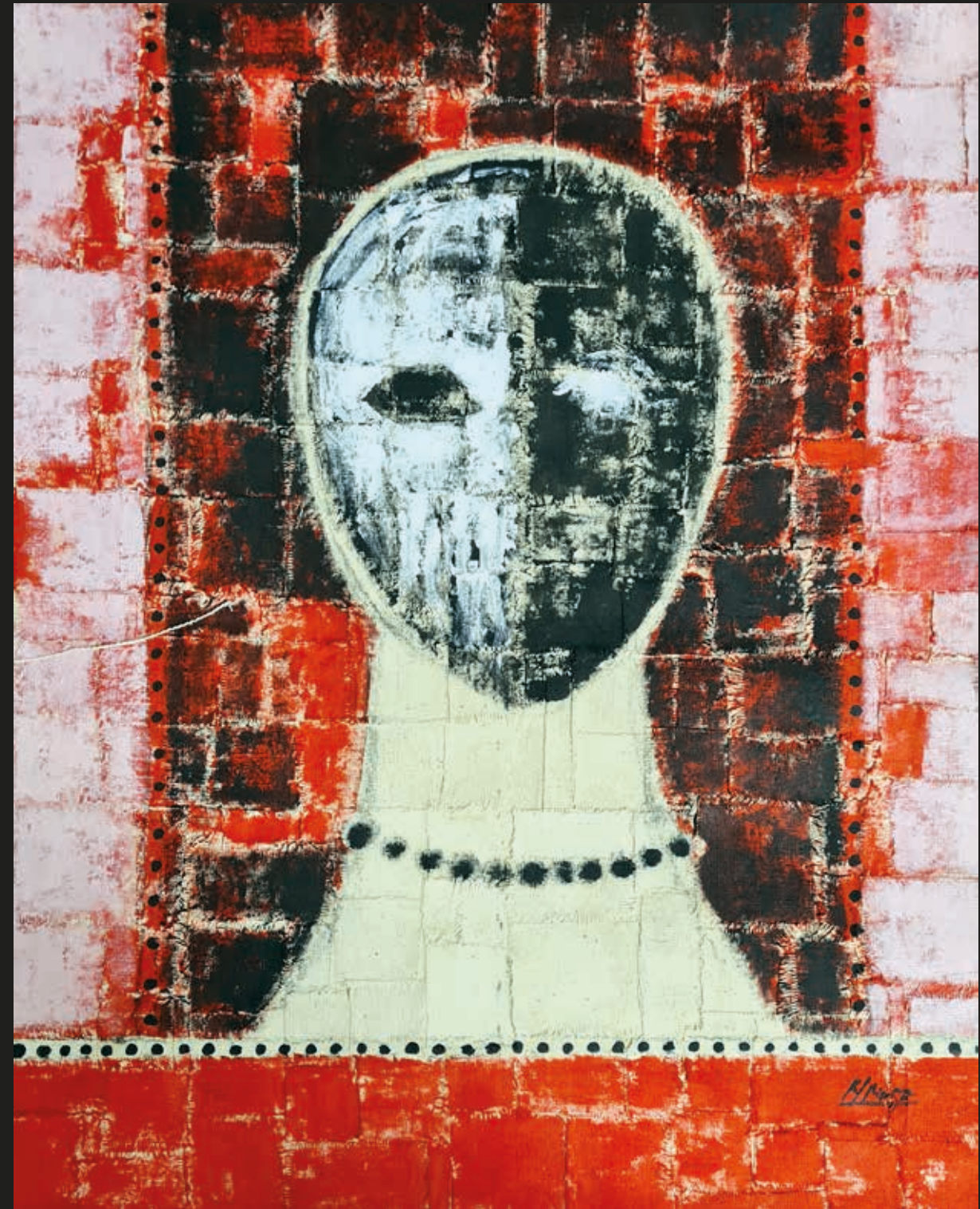


CONDICIONES DE UN PAISAJE

Si salieran por la vuelta del faro el puente por la vuelta
del muro en que hubo ya una vez ciertas ventas y toda
suerte de anuncios te hartarías de mostrarnos los pasos
el equilibrio con que huyeron sobre tablas roídas
y de las piedras y las marcas el cerco otros
por la vuelta y del frío aquella tarde en que sueltan
los perros nos dirían nos estemos tranquilos no irán lejos.

UN CASO DE ILUSIÓN

No se va a resistir? Piensa lo que pesa una hebra
se le ha dicho no mencione el anillo son los mismos
comerciantes de antaño los que vieron
presagiar tu destino las bodegas que frecuentan son otras
comerciantes cuando vienen de lejos malum signum'





ÉL LLAMÓ QUE VENÍA...

O que estaría cerca de los viejos andamios de la lavandería que vendría con una piedra que te dice el horario el sueño que tuviste el sueño que tendrías? «pasteles que tú veas al sol decoran frutas que tú veas» caminos donde no o trata de anunciarte un destino «abre nuestras puertas busca conocer nuestras almas» alguien que te dice piedra que esperaba la soga del hermano muerto y dice que vendría «el sábado él llamó».

EL OTRO EMBALSE

Solo dime cómo era el oficio la parte de ese brío tú dirías
del embalse a su vez de aquellos críos regodearse en la orilla
solo dime cómo fueron hallados y si es posible lo de ese anillo
en el cuello del embalse quien te diga en el hombro
«es un espejo» cuida mal de tu sombra mal es un blasfemo.





EL PEÑÓN DE LOS CIERVOS

para Oscar Campos C.

No ves el brillo de un semáforo las ventanas cerradas
no ves nada? «a mí los domingos nunca me han gustado»
vacío El peñón de los ciervos los meseros se mantienen
al fondo luces que deslumbran primero
y luego contra un contenedor de basura abandonada
camioneta toda llena de luces y con el claxon «ni creas que
puedes vivir en otra parte» los trajeron anoche en una camioneta.

LA HABITACIÓN DE AL LADO

Ven tú aquí a esta puerta habrá una hora deja ver ese punto
alguna seña / te ha servido la escalera de incendio
en otras noches ven tú aquí por los santos deja
ver que algo anima están los árboles la pared
donde pides ver mi sombra ladran algunos perros
«merodean muy cerca» nos iremos a los lavaderos
ruinosos yo creciendo cuando busco en tu sangre tu debajo.





EL SOL ES MENOS

En algunas de sus más precisan de las cocinerías.

Con su espacialidad / te dicen con su especial sobre
las cosas que han de venir. «Rectas no hay quien las doble».

«Azúcar tu cerebro». Falta: «No hay quien precise».

Objetos de las cocinerías el sueño
y sobre algún organismo.

O arrastres de maderas / Calan con su especial antes.

En las cocinerías, es lo que ves / «¿Qué?» El sol es menos.

EL ALUMBRADO

Cuando puedas revisa bien las paredes un vaso lo que encuentres
los papeles del cesto las colillas en la sala los muebles otros lugares
«y si hay restos de comida qué hacer» por un instante deja quieta
esas velas puede haber un error en las cartas ya miramos
en los pisos de arriba en los armarios buscaremos vigilar
cada entrada y salidas / algo no se habría
deshecho? en tanto hemos sido muy claros en esto — lo que encuentres.





UNAS BOTAS DE INVIERNO EN UN DÍA DE CALOR

Mal la costumbre de un viajero de paso día largo
si no has ido al caldero agua extinta / los hierros
cuándo llaman? tu debida a su pecho el peine es útil
el incienso en el cuarto están las telas derruidas en la noche
la costumbre de un viajero de paso y si no puede
deje aquí algún rastro las monedas que eran antes de cobre
se han perdido? hubo un perro
en la puerta / hubo un ruido? un viajero de paso día largo.











Juan Roberto Diago: La experiencia ontológica del ser ¹

No tengo derecho a dejarme anclar. No tengo derecho a admitir la menor parcela de ser en mi existencia. No tengo derecho a dejarme engullir por las determinaciones del pasado. No soy esclavo de la esclavitud que deshumanizó a mis padres.

FRANTZ FANON
Piel negra, máscaras blancas.

1

En la obra de Juan Roberto Diago (La Habana, 1971), el cuerpo no es entidad física limitada, sino contenedor infinito, suma y sumun de un devenir histórico que el artista encara. El cuerpo deviene entonces sitio de conflicto y carga cultural, memoria histórica y evidencia de la opresión y la violencia infligida por el sistema colonial que pervive en la sociedad postcolonial globalizada y donde la sanación empieza por la afirmación del yo que implica la autoafirmación y reconstrucción de esa identidad denegada a través de los siglos, desmontando estereotipos y prejuicios raciales.

En el caso cubano, y contrariamente a la extendida noción de que el proceso revolucionario iniciado en 1959 implicó la desaparición del problema racial, asistimos a un conflicto agregado. La pretensión de eliminación por decreto de la problemática racial conllevó al silenciamiento de discusiones esenciales en torno a la opresión, la identidad y la memoria histórica, desterrando toda posibilidad de un diálogo crítico que nos avanzara como nación hacia una “descolonización de la mente”, al decir de Fanon.

¹ Nota del Editor: Fragmentos del presente ensayo han aparecidos publicados como artículo periodístico en *Hipermedia Magazine* (Madrid) y *El Nuevo Herald* (Miami).

A raíz de la caída del bloque socialista y la instauración del denominado *Período especial en tiempos de paz* (1990-2006) en la isla, estas contradicciones latentes se hacen más evidentes, apareciendo un sólido movimiento de intelectuales que teorizan y debaten el problema racial en Cuba y su condición de exclusión y silenciamiento heredado desde la colonia y extirpado del diálogo nacional. Es en este contexto que aparece la propuesta de Juan Roberto Diago.

La serie *El Rostro de la Verdad* (2013) es un rito de pasaje. Listones de madera reusados de procedencia diversa, unas veces en organización vertical, otras horizontal. Los colores y el estado de vetustez varían. Entre los matices naturales de la madera ajada que parecieran emular con un *Pantone key* de todos los colores de piel posible. Saltan al ojo azules esmeraldas, y rojos sangrantes, y blancos imposibles salpicando la mirada y la memoria. Las dimensiones de los listones que invariablemente se ven forzados a coexistir como piezas de un rompecabezas encajando cada una en la otra, son disímiles. Cada elemento, sin embargo, conserva su propia autonomía y, por ende, su propia historia, como esas banderas Asafo procedentes de Ghana. Y es que la instalación no es sino una sobrecama de parches inmensa, donde las tiras de colores contrastantes, acompasados en patrones rítmicos como tambores Ifá, nos lleva indefectiblemente de la mano a la tradición de las sobrecamas afroamericanas de parche, como perfecto punto de comunión donde identidad, resistencia y diáspora, marcan un recorrido que engarza perfectamente con la propuesta toda de Roberto Diago.

La crítica ha tratado en más de una ocasión de empujar esta parte de la obra de Diago hacia el minimalismo. Ejercicio harto retorcido por donde quiera que se mire. Asumo que la dolencia viene, de un lado, de esa patética necesidad que todavía arrastramos de ponderar una obra a partir de los ismos del *mainstream*. Las razones principales para este entuerto son dos que al final son una: de un lado, la identificación y validación de una propuesta a partir de una etiqueta fácilmente reconocible; del otro, su inserción en el mercado. El riesgo insalvable en este tipo de extrapolación es el vacia-



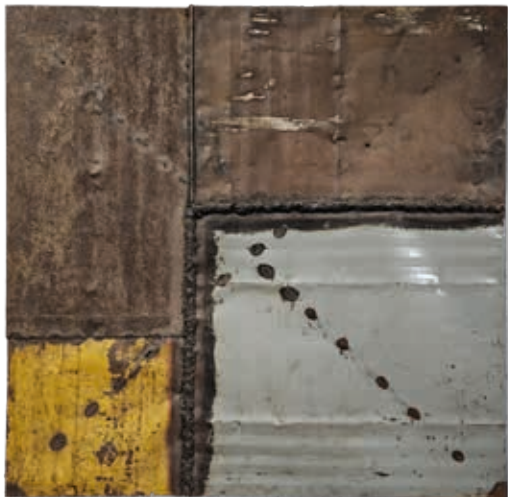


miento de sentido de la obra en cuestión, su blanqueamiento, lo que en el caso de la obra de Juan Roberto Diago sería como la última estocada del destino.

Si algún asidero artístico hubiera que buscar, este sería ese cauce de artistas contemporáneos que como mismo Diago, socavan de a poco, como gota de agua persistente, el eufemismo de una sociedad postcolonial “igual para todos” que, cínica, elude –al tiempo que reafirma de hecho- el flagelo discriminatorio y las agudas tensiones raciales que marcan la era contemporánea. Siendo así, la obra de Juan Roberto Diago entronca con voces como Faith Ringgold, Barbara Chase-Riboud, Robert Colscott, David Hammons, Kerry James Marshall, Carrie Mae Weems, Toyin Odutola, Chris Ofili, Martin Puryear, Lorna Simpson, Yinka Shonibare, Kara Walker, Kehinde Wiley, Rashid Johnson o Purvis Young, por tan solo mencionar unos cuantos.

El saber ilustrado, con sus estandartes de igualdad, libertad y fraternidad y los conceptos de nacionalismo, liberalismo y democracia, presupone el nacimiento de ese estado o nación de ciudadanos soberanos y libres. Este presupuesto, que es la base misma de la nación moderna, amordaza de antemano cualquier voz disidente que pruebe, en definitiva, el punto flaco o el simulacro que soporta dicho postulado.

En el caso cubano, que no es excepción, la construcción estratificada de identidades raciales inamovibles provenientes del aparato colonial (blanco, criollo, mulato, negro) fueron y son afianzadas por un discurso homogeneizador de nación construido sobre la base de estructuras patriarcales y el mito de la superioridad blanco-europea. Bajo el pretendido manto de igualdad que esconde el eufemismo de nación multicultural, dicho discurso hegemónico y excluyente, destierra toda posibilidad de discusión en torno a la desigualdad racial, condenando al ostracismo y la invisibilidad a una de las áreas más sensibles de la sociedad cubana actual. Es aquí, justo, donde se ubica el protagonista de la obra de Juan Roberto Diago.



2

El género del retrato tiene gran peso dentro de la obra de Juan Roberto Diago. No es casual. El retrato es el género de autoafirmación y empoderamiento por excelencia de la Historia del arte. Asociado históricamente a funciones ideológicas (religiosas, políticas o económicas), el retrato busca el enaltecimiento del sujeto retratado en cuestión a partir de los atributos y alegorías que lo acompañan.

Podrían distinguirse, tres tipos fundamentales de retrato atendiendo al número de personas que le integran: individual, de grupo y autorretrato. En el caso de la obra que nos ocupa, asistimos a una fusión (los tres en uno), puesto que el retrato aquí es una suerte de entelequia. En tal sentido, podemos hablar no de un retrato fisonómico sino de un retrato psicológico. Lo esquemático de los retratos de Diago -dado por el carácter en extremo sintético de los mismos-, puede ser únicamente emparentado con el humano en tanto género. Si pudiéramos hablar de un retrato tipológico -y me aventuro a decir que este es el caso-, asistimos justo a su antítesis que en la obra de Diago, deviene afirmación.

El retratado aquí no exhibe ningún atributo que denote su condición social (tal vez justo porque el retratado es un desclasado o porque el autor no está interesado con la asociación a estereotipos que sentencian y confinan). Sus hombros están desnudos, la cabeza limpia y el semblante inexpresivo. La figura pareciera atemporal. La frontalidad del rostro interpela y, sin embargo, los ojos a modo de cuencas vacías (podríamos aducir puntos de confluencia con los denominados “ojos de café” u “ojos de cauri”) parecen absortos en sí mismos. El rostro, invariablemente, está desprovisto de boca, lo cual enfatiza el protagonismo de la mirada: seres que todo lo ven y sin embargo están privados del habla. Los retratados de Diago, con su mutismo y dignidad, parecen Atlantes sosteniendo el peso del mundo.



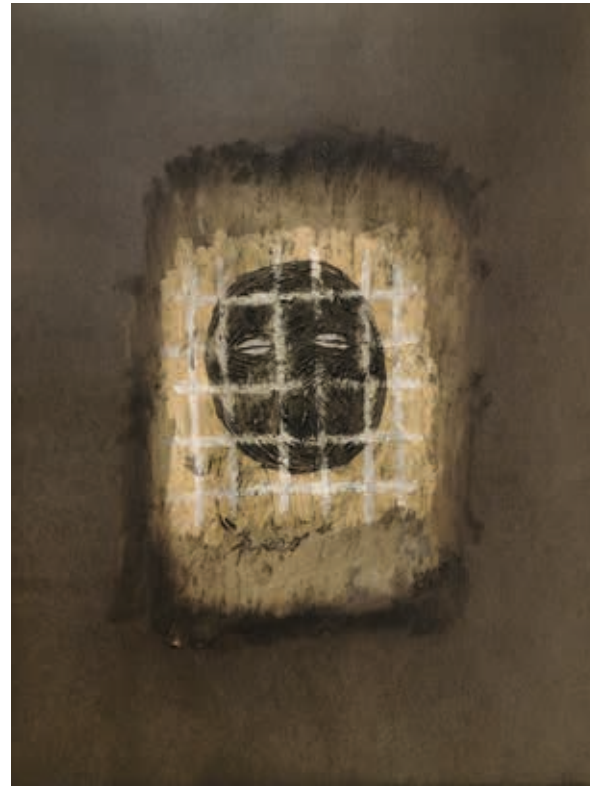


Sin título, 2011, resume esta afirmación de manera rotunda. La pieza es sobria, suficiente. El cuadro se compone de dos lienzos crudos, uno encima del otro, que se empatan justo al centro, atravesando la figura allí donde la costura deviene mordaza, justo en el horizonte del cuadro, a donde se dirige nuestra mirada.

Concebida en blanco y negro, el retrato emerge por contraste en una composición donde únicamente ha sido trabajado en color negro el espacio negativo. La figura que se ofrece como un cáliz (o *nganga*) en un primerísimo plano, es espacio pictórico vacío. La asociación inevitable con los mecanismos de deculturación, si bien pertinente, podría achatar el alcance de esta obra que es una declaración de artista y donde el cuidadoso rejuego entre elementos compositivos: espacio positivo-negativo, negro-blanco, y arriba-abajo, apunta al concepto filosófico del dualismo donde fuerzas aparentemente opuestas o contrarias son, en definitiva, factores complementarios que solo pueden existir y sostenerse entre sí en la medida en que se relacionan y reconocen como alteridades interdependientes.

El dualismo desempeña un papel primordial en el retrato de Juan Roberto Diago. No asistimos al ejercicio fácil de entidades antagónicas sino fuerzas de un mismo cause que presupone un ejercicio circular de causa y efecto, donde víctima y victimario son agentes activos e interactuantes de un ciclo renovado y constante de expoliaciones que se repite en halo fatídico. De ahí también que el retrato sea atemporal: una especie de *ritournelle* donde en unidad antinómica, el victimario está contenido en la víctima que reclama como suyo ese espacio de representación y poder que tradicionalmente lo excomulga.

En este juego de suplantaciones donde la atmósfera, queda, puede cortarse con un cuchillo, la inmovilidad y el mutismo tensional que son imposibilidad (consecuencia del status quo imperante que no exonera, sin embargo, a la víctima), plantean el verdadero dilema. El retratado -podemos intuirlo- ha pasado ya por múltiples progresiones dramáticas. Ha intentado, acción tras acción, ese cambio de giro de la historia que lo devuelve siempre al comienzo que es, sin



embargo, también el límite. En esta zona liminal, el protagonista de Diago es por primera vez autoconsciente y renunciando a todos los estereotipos, se dispone a ese cambio definitivo que es el derecho a existir. Asistimos justo al clímax del conflicto.

Como contraposición y complemento a estas figuras-entelequias, aparece la serie de cajas de luz en las que el artista comenzara a trabajar a principios del milenio. Dentro de esta serie, destacan, *Yo te quiero* (2002), *Obbatalá siempre*, *Amigas* (ambas 2005) y *Mi risa* (2008).

En todas ellas, lo primero que sobresale es la actitud espontánea del sujeto retratado, captado en su cotidianeidad y en espacios siempre abiertos. A fin de reducir su intervención al máximo, el artista ha pedido a los protagonistas que titulen ellos mismos la obra. Las fotografías resultantes, montadas en cajas de luz son encuadradas por un marco hecho a base de remiendos: listones de madera reusados, extraídos del propio entorno que habitan los personajes retratados.

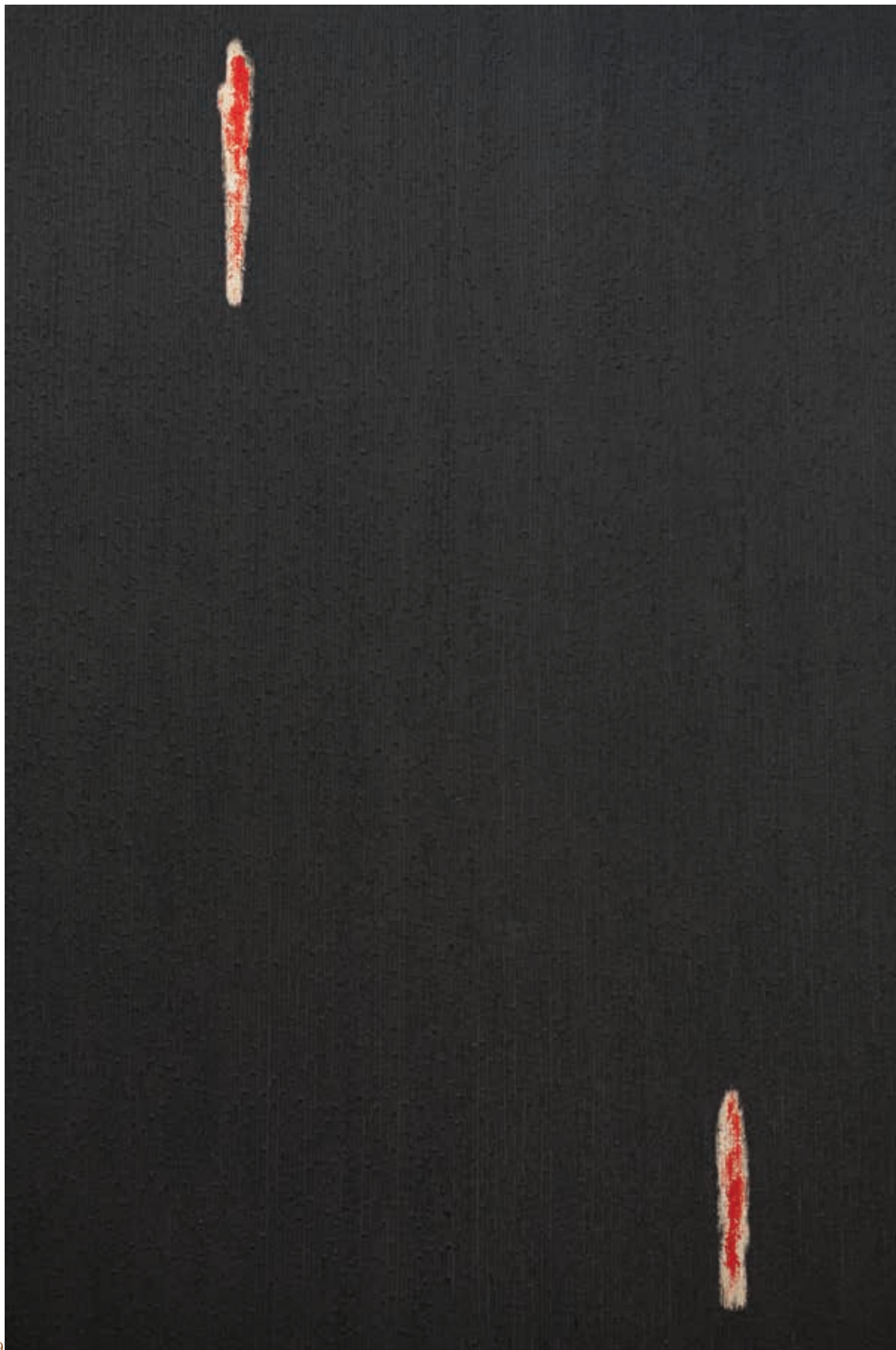
En su *Meditación sobre el marco*, Ortega y Gasset aducía al marco como objeto neutro cuya función primordial es marcar el límite entre la ficción encarnada en el cuadro y el mundo real. Aquñi, sin embargo, asistimos al efecto contrario: el marco busca reivindicar al retratado y reintegrarlo al espacio real, funcionando el marco como puente hacia la realidad y no como espacio limítrofe.

3

Animado –y urgido– por la inmediatez de la realidad que lo circunda, la obra temprana de Juan Roberto Diago se adentra en el paisaje. Le interesa su entorno, el medio ambiente y la compleja dinámica de las relaciones sociales e interpersonales.

Esta primera etapa que podríamos localizar en la década de los años noventa y primeros años del nuevo milenio se inscribe en un momento de recrudescimiento de las contradicciones latentes en la realidad isleña que desprovista de golpe de los asideros exter-





nos que apuntalaban la economía y la sociedad cubanas, afloran descarnadas. Tras la caída del socialismo en el centro-este europeo y de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) en 1991, Cuba, despojada de los subsidios, ve colapsar su precaria y dependiente economía de manera estrepitosa, hecho sólo comparable con el período de La Gran Depresión, primer momento que marcó la crisis del modelo neocolonial en la isla.

El segundo momento que evidencia la crisis estructural de este modelo está localizado justo en el denominado *Período Especial en Tiempos de Paz* (1990-2006) que ponía en evidencia lo fallido de un sistema construido sobre la ayuda externa y en base a una economía cuasi mono productora y mono exportadora, todavía basada principalmente en el azúcar y el níquel. Tampoco se había avanzado mucho en materia social. Las contradicciones sociales y raciales hasta entonces acodadas por el eufemismo de una plataforma ideológica igualitaria fallida, se agudizan haciéndose evidentes.

El tema racial en Cuba fue desterrado por decreto de la palestra pública. Resumido en la constituciones del 40 y del 76² a disposiciones legales que eliminaban la discriminación por motivo de raza y color, ninguna de las referidas Cartas magnas propuso una acción afirmativa consciente que desde un enfoque postcolonial contribuyera a la efectiva integración de un sector poblacional históricamente excluido y al desmantelamiento de todos los estereotipos y prejuicios en torno al negro arrastrados desde la colonia. Una vez debilitados los mecanismos de subsidio a la población que se ven reemplazados por la dependencia de remesas del exterior, el incremento del turismo y el desarrollo de la pequeña empresa como parte de las reformas económicas a las que se ve forzado el país, se hace evidente el subterfugio de “una nación para todos.” Aparece, entonces, con creciente pujanza, un intelectuales cubanos que desde la década de los años noventa debaten y teorizan acerca del carácter epistemológico de la problemática racial en Cuba. Aún así, el tema racial sigue siendo tabú en la isla.

Diago crece en Pogolotti, barriada de extracción popular ubicada en el municipio Marianao. El origen de Pogolotti se remonta a

² Del siglo XX, es decir: el siglo pasado. Nota del editor.

principios del siglo veinte cuando en julio de 1910 y por acuerdo del Congreso se aprueba la construcción del primer barrio obrero en Cuba. Sin embargo, muchos de los trabajadores tabacaleros a los que iba destinado el proyecto no se sintieron agasajados por una barriada que sufrió de flaquezas esenciales como la carencia de transporte, calles pavimentadas, electricidad, agua potable y alcantarillado hasta muy avanzada la República. Como consecuencia, el barrio paulatinamente se puebla de sectores muy humildes y se va conformando la composición de Pogolotti como barrio pobre y mayoritariamente negro.

La barriada había sido denominada Redención. El eufemismo que refería al cometido del proyecto en tanto redención de las desventajas sociales predominantes en la capital y eco de ese sueño redentor de Maceo y Martí, nunca prendió. Eso sí, todavía como afrenta histórica sobrevive la primera piedra del barrio, colocada en 1910 por el entonces presidente de la república José Miguel Gómez. El hecho es sintomático, cuando justo bajo su presidencia se suceden dos eventos que desde tan temprana fecha confinaran al negro a parajes de exclusión. Me refiero a la *Enmienda Morúa* (1910) que eliminó por decreto la posibilidad de ningún partido político basado en la raza y dos años más tarde, en 1912, a la masacre de los "Independientes de Color". Nada queda, sin embargo, de la de Quinta San José, donde escribiera *El monte* la etnóloga Lydia Cabrera. Se dice que una vez demolida la quinta, muchas de las maderas fueron recuperadas por vecinos del lugar que, impelidos por la necesidad material, las incorporaron a sus modestas viviendas.

Es justo en este contexto de marginalización, negación histórica y reciclaje que afloran los primeros paisajes de Juan Roberto Diago, cuya obra podríamos calificar como residual. No creo que haya mejor término.

Me resisto conscientemente a buscar ningún asidero conceptual para la obra de Diago en los ismos del arte. La razón se desprende de la intensión misma de un artista que si bien asume el soporte visual como viabilidad de su propuesta, lo que la define y la hace





válida es su valor en tanto testimonio de resistencia cultural. Siendo así, esta reticencia mía responde a la renuncia a ese acto de “domesticación” que significa amordazar el discurso del otro con un léxico (y una ideología) impuesto desde el discurso hegemónico y paternalista que reproduce esos mismos cánones eurocentristas y heteronormativos que han históricamente excluido, folclorizado y edulcorado el discurso subalterno en un nuevo acto de subyugación y voluntad higienista.

Al hacer la análisis de los diferentes elementos aprovechables del pasado que se integran al proceso cultural contemporáneo y su relación con la cultura dominante, Raymond Williams define lo residual como ese elemento proveniente del pasado pero activo en el presente y advierte que “ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente”. (*Marxismo y Literatura*: Oxford, 1977).

Es justo aquí que se emplaza la obra de Juan Roberto Diago: en esa zona residual cuyo carácter es alternativo o, incluso, oposicional con respecto a la cultura dominante. De ahí, también, la doble carga simbólica del material empleado. Sus paisajes tempranos son una suerte de arqueología urbana que devuelve a la palestra pública (a través del espacio oficial que es la galería) pasajes excluidos, personajes marginados, voces silenciadas. Su paisaje se nutre de los mismos materiales pobres que se reciclan una y otra vez en las barriadas pobres.

Esta necesidad imperiosa de apego al material -que en el caso de Diago no es un impulso meramente formal o gestual- ha llevado también a chatas equiparaciones con lo matérico. Sin embargo, a diferencia del interés meramente artístico del arte matérico donde los elementos autónomos provenientes de la realidad buscan la libertad plástica absoluta a través de la disolución del espacio pictórico tradicional y lo ilusorio en el arte, Diago sigue enfrentando el arte como medio estrechamente vinculado a su entorno.

Cuando Diago usa el metal, la madera, o el saco (ver *Un pedazo de mi historia*, *De la serie Yo tengo mi historia*, ambas 2003 y *Autorretrato*, 2000), no lo asiste la materialidad pura de Fautrier sino el peso histórico ineludiblemente asociado al material en cuestión. Cuando raja una tela (serie *Heridas*, 2015), no lo asiste el impulso de búsqueda de una nueva espacialidad para el medio pictórico que a Fontana, sino el tajazo todavía abierto en las venas de la historia a través de los siglos.

El material (yute, madera, hierro, cemento, sogas, botellas, neumáticos) en su cualidad representacional y simbólica, deviene así protagonista de esa cultura residual donde el mito, la cultura y la historia de los sujetos marginados que habitan ese entorno, reivindican su derecho a existir. El material es portador esencial del esa cultura residual, de una historia edulcorada y eludida por la cultura hegemónica y su objetivo esencial es el del médium: dar voz al silenciado y sentarlo así a la mesa de negociaciones, para reintegrarlo a un diálogo constructivo de la identidad cubana contemporánea.

En este sentido, la obra de Juan Roberto Diago emparenta más con la de Anselm Kiefer. Ambos están obsesionados en la carga espiritual del material en su capacidad de evidencia histórica. Ambos auscultan zonas tabúes dentro de la identidad nacional que ocupa a cada artista. Les asiste la carga histórica y narrativa del material que es asumido como componente emocional y psicológico.

Al uso del material le secunda la palabra. La voz del protagonista marginado no puede llegar sino a través del grafiti. Ese grito sigiloso y furtivo, de carácter anónimo, apurado, las más de las veces nacido en medio de la noche en gesto clandestino como transgresión y protesta. *Mi historia es tu historia*; *España, devuélveme mis dioses*; *Difícil no es ser hombre, es ser negro*; *Negro 100%*; *Yo soy del monte*; *Yo soy mi raza*; *El poder no se regala, se lucha* y *Mis muertos*, son algunos de los alegatos asfixiados por la historia oficial y devueltos al *mainstream* a través de la pintura de Juan Roberto Diago en ese persistente escrutinio de la historia que reivindica al negro invisibilizado y silenciado.





En ocasiones, la barriada marginal (esa suerte de sobrevivencia del palenque), se sale del suburbio a la que está confinada e invade la galería. Tales son los casos de *El poder de la presencia*, 2006, y *Ciudad en ascenso*, 2010. En esta última, la maraña de casitas improvisadas, una sobre otra, se trepa como hiedra por las paredes y se adelanta haciendo suyo el espacio. Uno está obligado a avanzar, abriéndose paso entre la madera reciclada y carbonizada; eco de esa misma tea incendiaria que prefiere arrasar con todo para empezar de cero antes que rendirse al enemigo. El título de la obra alude a la situación creciente de la pobreza y la marginalización en la isla que lejos de desaparecer se reproduce como virus y evidencia un sistema fallido, negación de las promesas de justicia y equidad social.

Lograda la fusión entre la voz y el material, la obra de Diago va depurándose del elemento narrativo explícito. El material en sí mismo ya está cargado como una prenda. Entonces, el formato se agiganta. La superficie áspera es la más de las veces construida a base del fragmento. Telas pegadas o cocidas donde se impone la sutura (de la serie *El Poder de tu Alma*, 2013); metales soldados donde sobresale la rebaba (de la serie *Variaciones de Oggún*, 2013, y *Huella en la Memoria*, 2015); fragmentos de madera claveteados o zurcidos con alambre (de la serie *El Rostro de la Verdad*, 2013 y *El paño mágico*, 2019) van reconfigurando una nueva poética de lo fragmentario donde el dolor deviene elemento de fusión y sobrevivencia.

Dentro de este cuerpo de obras el acento recae en el vasto campo de la superficie accidentada reconstituida a partir del límite físico del fragmento. El desplazamiento del espectador, atraído por ese efecto de *push and pull* que incentiva la luz generando una rítmica atonal, es absorbido por las dimensiones y pulsación de la obra que lo contiene en diálogo íntimo. En esta tónica se emplazan series definitivas como *Entre líneas*, 2012, *La piel que habla*, *Visiones compartidas*, ambas 2014, *Heridas*, 2015 y *Burundanga*, 2017.

El fragmento alude aquí a la capacidad de remiendo. A esa acción necesaria de volver a unir o articular el tejido social roto y subsanar una herida. Es por ello que el real protagonista de estas piezas

es la sutura: ese acto consciente de asistencia para la reparación del cuerpo -y del alma-. Asistimos entonces a un acto de sanación y regeneración que sólo es posible a partir de esa cicatriz que es la memoria.

Siendo la piel ese órgano protector, frontera entre el yo y el otro, entre el yo y el medio ambiente, la cicatriz -el queoide- es asumido como escarificación y no como escarnio: orgullo de pertenencia e identidad cultural.

Como la técnica japonesa del *kintsugi* que celebra la dialéctica de la totalidad y la fragmentación, Juan Roberto Diago en vez de esconder las fisuras, las acentúa y las celebra. Son ellas portadoras

de una historia vital. No basta con reconocerlas sino que es necesario acariciarlas una y otra vez, sanarlas a través del diálogo franco, con dedicación y afecto, y en ese proceso hacerlas visibles a fin de nunca olvidarlas.

La cicatriz resultante de este acto de sanación exhibe una belleza auténtica insustituible puesto que ella encarna un peso histórico que fortalece al objeto original (esa nación resquebrajada) y la convierte -si la sanación es posible- en guerrero del tiempo. Es justo esta prueba de resiliencia a la que esta advocada la nación cubana de hoy.

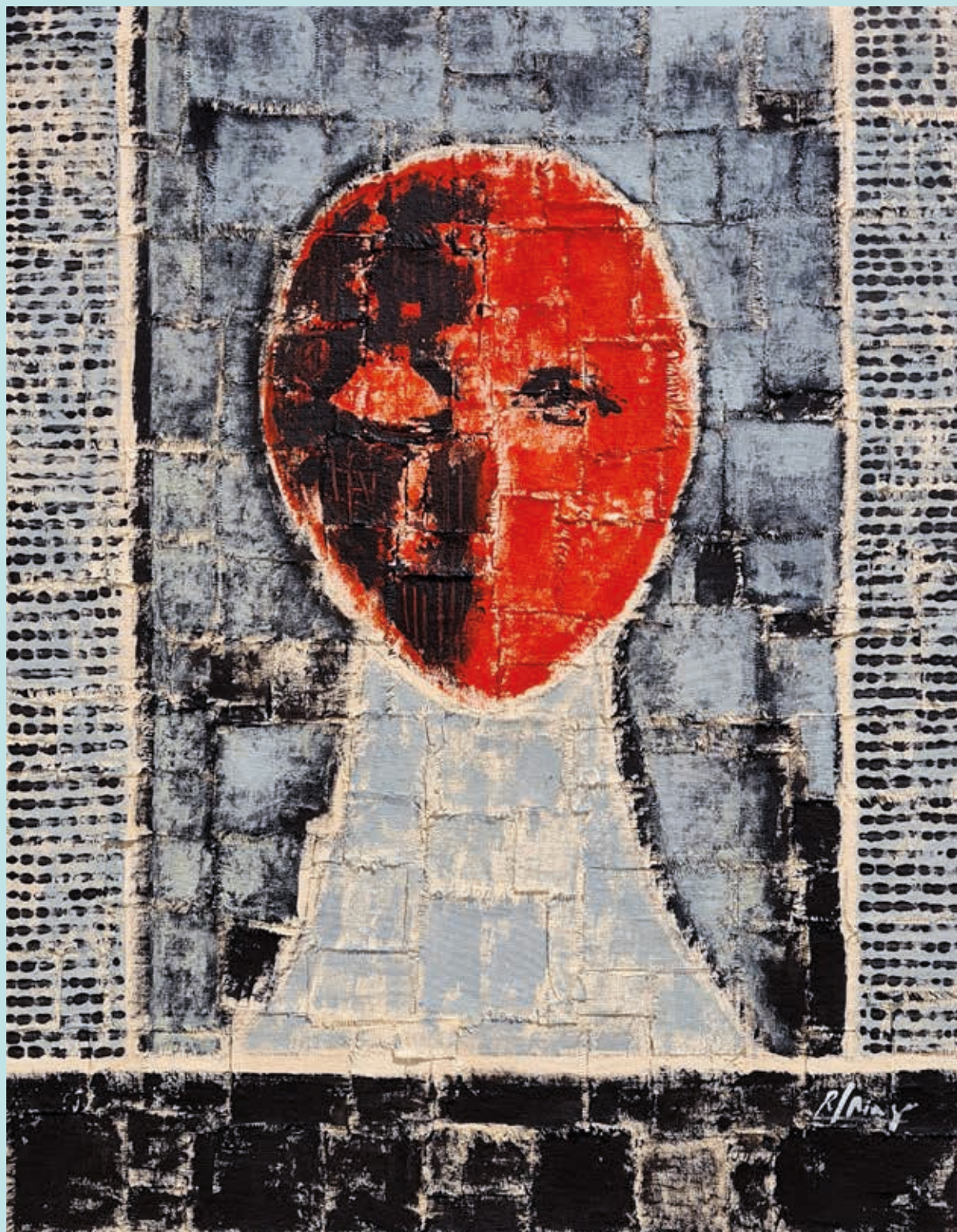
JANET BATET





Queloides, 2013 instalación vista del montaje la muestra Roberto Diago *El poder de tu alma*,
Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba.





Juan Roberto Diago: The ontological experience of being¹

I have not the right to put down roots. I have not the right to admit the smallest patch of being into my existence. I have not the right to become mired by the determinations of the past. I am not a slave to the slavery that dehumanised my ancestors.

FRANTZ FANON
Black skin, White masks.

1

In the work of Juan Roberto Diago (Havana, 1971), the body is not a limited physical entity, but an infinite container, sum and summum of a historical evolution that the artist tackles in his pieces. The body then becomes a place of conflict and cultural burden, historical memory and evidence of the oppression and violence inflicted by the colonial system that still endures in our globalised post-colonial society, and where healing begins with an affirmation of the self that implies the self-affirmation and reconstruction of that identity denied throughout the centuries, dismantling stereotypes and racial prejudices.

In the case of Cuba, and contrary to the widespread notion that the revolutionary process initiated in 1959 implied the disappearance of the racial problem, there is an added conflict. The aspiration to eliminate racial problems by decree led to the silencing of essential discussions around oppression, identity and historical memory, banishing any possibility of a critical dialogue that would advance us as a nation towards a “decolonisation of the mind”, according to Fanon.

¹ Nota del Editor: Fragmentos del presente ensayo han aparecidos publicados como artículo periodístico en *Hipermedia Magazine* (Madrid) y *El Nuevo Herald* (Miami).

Following the collapse of the soviet bloc and the establishment of the so-called *Special Period in the Time of Peace* (1990-2006) on the island, these latent contradictions became more evident, with a solid movement of intellectuals emerging to theorise and debate the racial problem in Cuba and its condition of exclusion and silencing inherited from the colony and cut out from the national dialogue. It is in this context that the artistic proposals of Juan Roberto Diago first appeared.

The series *El Rostro de la Verdad* (The Face of Truth, 2013) is a rite of passage. Reused wooden slats from different sources, sometimes arranged vertically, sometimes horizontally. Varying in terms of colour and age. Amidst the natural nuances of aged wood that they seem to emulate with a Pantone key in all possible skin colours. Emerald blue, blood reds, and impossible whites jump out, spraying the gaze and memory. The sizes of the slats that are invariably forced to coexist, like pieces of a puzzle slotting in with each other, are all different from one another. Each element, however, retains its own autonomy and, therefore, its own history, like those Asafo flags from Ghana. And the installation is simply a huge patchwork quilt, where the strips of contrasting colour, matched in rhythmic patterns like Ifá drums, lead us inevitably to the tradition of African American patchwork quilts, as a perfect point of communion where identity, resistance and diaspora chart a course that fits perfectly with the whole of Roberto Diago's proposal.

Critics have tried on more than one occasion to push this part of Diago's work towards minimalism. Such a twisted exercise everywhere you look. I assume that this malady stems in part from that pathetic need that we still carry to analyse a work through the *isms* of the mainstream. There are two main reasons for this injustice, which are ultimately one and the same thing: on the one hand, the identification and validation of a proposal using an easily recognisable label; and on the other, its insertion in the market. The insurmountable risk we take in this kind of extrapolation entails voiding the work in question of meaning, a kind of whitewashing, which in the case of Juan Roberto Diago's work would be the final death blow of fate.





If any artistic pretext should be sought, it should be that course carved out in the manner of other contemporary artists, like a persistent dripping of water, the euphemism of a postcolonial society “equal for all” that cynically evades – while in fact reaffirming – the discriminatory scourge and the acute racial tensions that mark the contemporary era. Thus, the work of Juan Roberto Diago connects with voices such as Faith Ringgold, Barbara Chase-Riboud, Robert Colscott, David Hammons, Kerry James Marshall, Carrie Mae Weems, Toyin Odutola, Chris Ofili, Martin Puryear, Lorna Simpson, Yinka Shonibare, Kara Walker, Kehinde Willey, Rashid Johnson or Purvis Young, to name just a few.

Enlightened knowledge, with its standard-bearers of equality, liberty and fraternity, and the concepts of nationalism, liberalism and democracy, presupposes the birth of that state or nation of sovereign and free citizens. This assumption, which is the very basis of the modern nation, silences in advance any dissident voice that might point out the weakness or simulacrum that supports this postulate.

In the case of Cuba, which is no exception, the stratified construction of immovable racial identities forged through the colonial apparatus (white, Creole, Mulatto, Black) were and still are strengthened by a homogenising discourse of nation built on the basis of patriarchal structures and the myth of white-European superiority. Under the supposed mantle of equality that conceals the euphemism of a multicultural nation, this hegemonic and exclusionary discourse banishes any possibility of discussion around racial inequality, condemning to ostracism and invisibility one of the most sensitive areas of Cuban society today. It is here, right here, where the protagonist of Juan Roberto Diago’s work is located.

2

The genre of the portrait has great weight within the work of Juan Roberto Diago. This is no coincidence. The portrait is the ultimate genre of self-affirmation and empowerment in art history.

Historically associated with ideological functions (religious, political or economic), the portrait seeks to exalt the portrayed subject through the attributes and allegories that accompany them.

There are three fundamental types of portraits, according to the number of people included: individual, group and self-portrait. In the case of the work we are contemplating here, we are seeing a fusion (all three in one), since the portrait here is a sort of entelechy. In this sense, we might speak not of a physiognomic portrait but of a psychological one. The schematic of Diago's portraits – given by their extremely synthetic character – can only be related to the human as genre. If we could speak of a typological portrait – and I venture to say that this is the case – we are witnessing its antithesis that, in Diago's work, becomes an affirmation.

The subject portrayed here does not exhibit any attributes that denote his social status (perhaps precisely because the subject is classless or because the artist is not interested in the association with stereotypes that pass judgement and confine). His shoulders are bare, his head clean and his countenance expressionless. The figure seems timeless. The frontality of the face raises questions and yet the eyes, like empty basins (we could argue points of confluence with so-called “coffee bean eyes” or “cowrie shell eyes”), seem absorbed in themselves. The face is, invariably, devoid of a mouth, which draws our attention fully to the gaze: beings who see everything and yet are deprived of speech. Diago's portraits, with their mutism and dignity, resemble Atlas holding the weight of the world.

Sin Título (Untitled), 2011, categorically sums up this statement. The piece is sober indeed. The painting consists of two raw canvases, one on top of the other, which fit together right in the centre, crossing the figure where the seam becomes a gag, right on the horizon of the painting, where our gaze is directed.

Conceived in black and white, the portrait emerges by contrast in a composition where only the negative space has been worked in black. The figure that is offered as a chalice (or *nganga*) right in



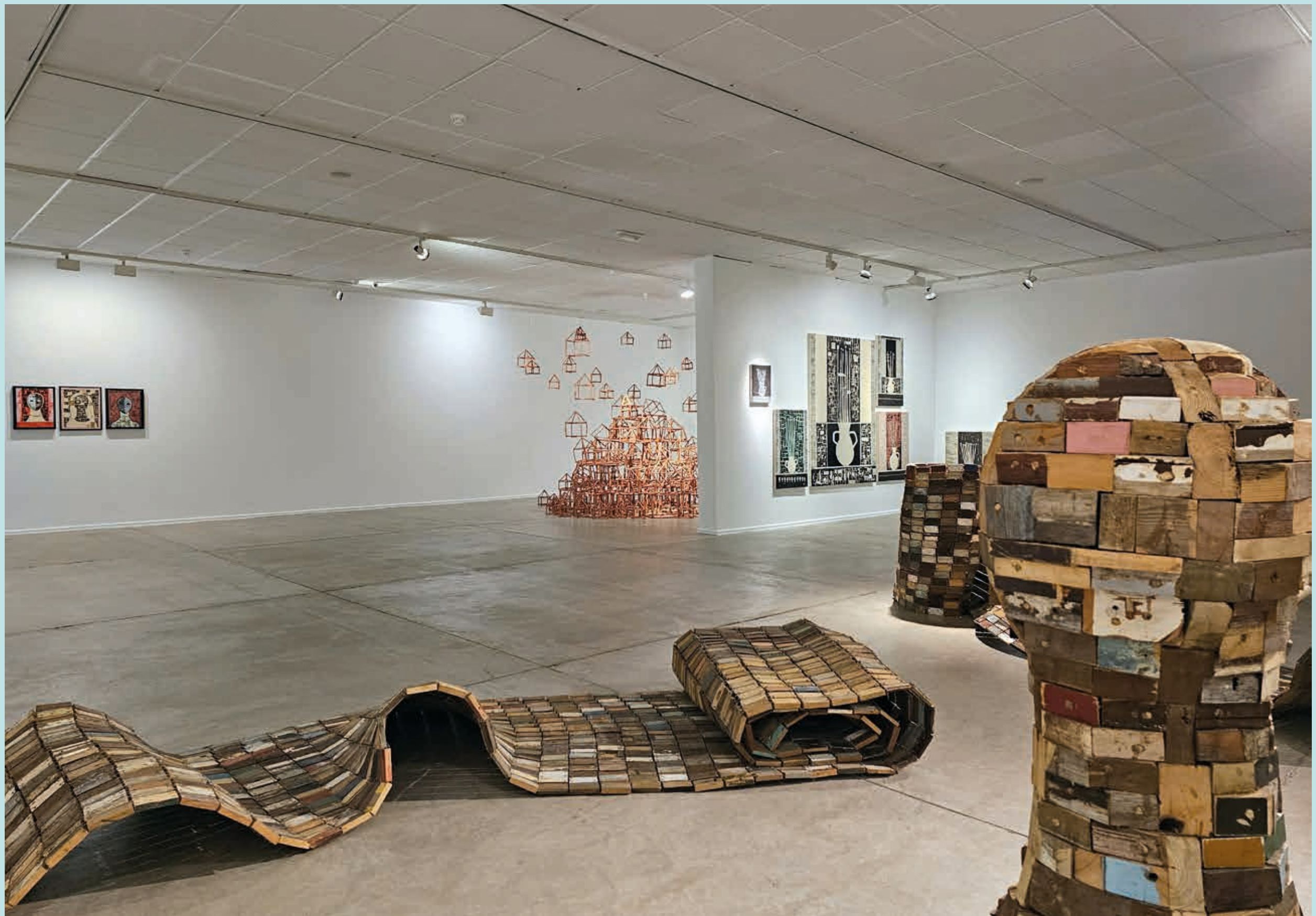


the forefront is empty pictorial space. The inevitable association with the mechanisms of deculturation, although pertinent, could shrink the scope and reach of this work, which is an artist's declaration, where the careful tangle of the compositional elements - positive-negative, black-white, and top-bottom space - points to the philosophical concept of dualism where seemingly opposite or opposing forces are ultimately complementary factors that can only exist and sustain each other to the extent that they relate and recognise one another as interdependent forms of otherness.

Dualism plays a key role in Juan Roberto Diago's portraits. We are not witnessing the easy exercise of antagonistic entities but rather forces emanating from the same cause that presupposes a circular exercise of cause and effect, where victim and victimiser are active and interacting agents in a renewed and constant cycle of plunder that is repeated within an ominous halo. Hence the portrait is also timeless: a kind of *ritournelle* where, in antinomic unity, the victimiser is contained within the victim who claims as their own that space of representation and power that traditionally excommunicates them.

In this game of identity theft where the still atmosphere can be cut with a knife, immobility and tensional mutism that are impossibility (a consequence of the prevailing status quo that does not exonerate the victim, however) pose the real dilemma. The portrayed subject - we can sense - has already gone through many dramatic developments. He has tried, through action after action, to turn the tides of history that always return him to the beginning that is also the limit. In this liminal space, Diago's protagonist is self-aware for the first time and, renouncing all stereotypes, he is ready to make that ultimate change that is the right to exist. We are witnessing the climax of the conflict.

As a contrast and complement to these figures-entelechies appears the series of light boxes on which the artist first started working at the dawn of this new millennium. This series includes *Yo te quiero* (I love you, 2002), *Obbatalá siempre* (Obbatalá always), *Amigas* (Friends, both from 2005) and *Mi risa* (My laughter, 2008).



In all of them, the first thing that stands out is the spontaneous attitude of the portrayed subject, captured in his daily life and always in open spaces. In order to reduce his intervention as far as possible, the artist even asked the subjects to title the work themselves. The resulting photographs, mounted on light boxes, are surrounded by a patched frame: reused wooden slats, taken from the environment inhabited by the characters portrayed.

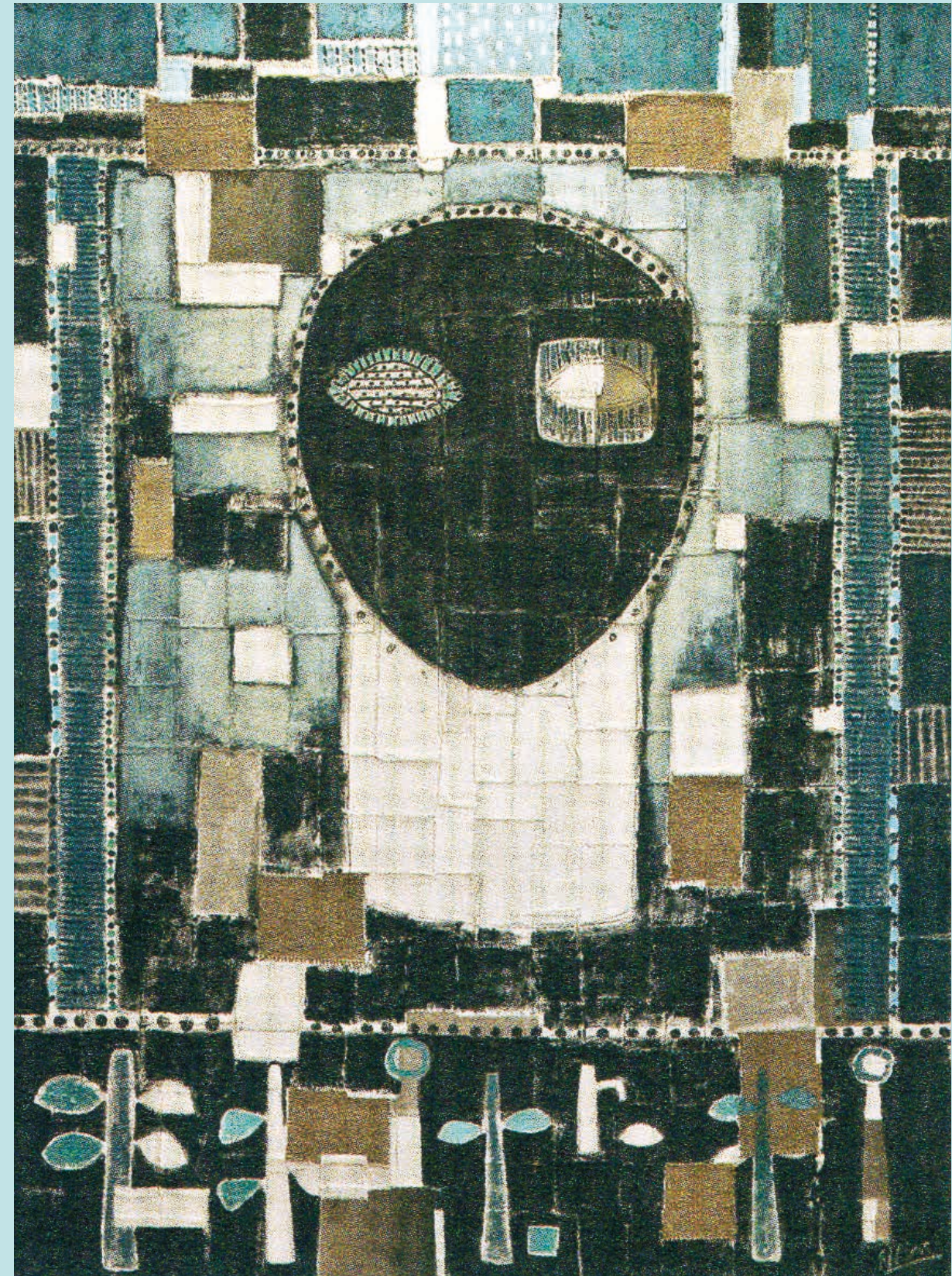
In his *Meditación sobre el marco* (Meditation on the Frame), Ortega y Gasset calls the frame a neutral object whose primary function is to mark the boundary between the fiction embodied in the picture and the real world. Here, however, we are witnessing the opposite effect: the frame seeks to reclaim the portrayed subject and reintegrate it into the real space, acting as a bridge to reality and not as a boundary space.

3

Encouraged – and urged – by the immediacy of the reality that surrounds it, Juan Roberto Diago's early work delves into landscape. He is interested in his surroundings, the environment and the complex dynamics of social and interpersonal relationships.

This first stage, which we could situate in the 1990s and first few years of the new millennium, is inscribed within a moment of intensification of the latent contradictions found within the reality of Cuba that, suddenly stripped of the external pretexts that supported the Cuban economy and society, are now emerging starkly. After the fall of socialism in central-eastern Europe and the Union of Soviet Socialist Republics (USSR) in 1991, Cuba, deprived of its subsidies, saw the dramatic collapse of its precarious and highly dependent economy, an event only comparable to the period of the Great Depression, the first moment that marked the crisis of the neocolonial model on the island.

The second moment that evidenced the structural crisis of this model came during the so-called *Special Period in the Time of*





Peace (1990-2006), which exposed the failures of a system built on foreign aid and based on a quasi-mono-producing and mono-exporting economy, still based mainly on sugar and nickel. Nor had much progress been made in social matters. The social and racial contradictions previously distorted by the euphemism of a failed egalitarian ideological platform, were becoming evident.

The racial issue in Cuba was banished by decree from the public arena. Reduced in the constitutions of 1940 and '76 to legal provisions eliminating discrimination on the basis of race and colour, none of these documents proposed a conscious affirmative action that, by means of a post-colonial approach, would contribute to the effective integration of a historically excluded population sector and to the dismantling of all stereotypes and prejudices around the Black population dragged from the colony. Once the mechanisms of population subsidy had been weakened, replaced by dependence on money orders sent from abroad, an increase in tourism and the development of small businesses as part of the economic reforms into which the country was forced, the subterfuge of "one nation for all" became evident. Then, with growing strength, a group of Cuban intellectuals appeared who, since the 1990s, have been debating and theorising about the epistemological character of racial problems in Cuba. Even so, the racial issue remained taboo on the island.

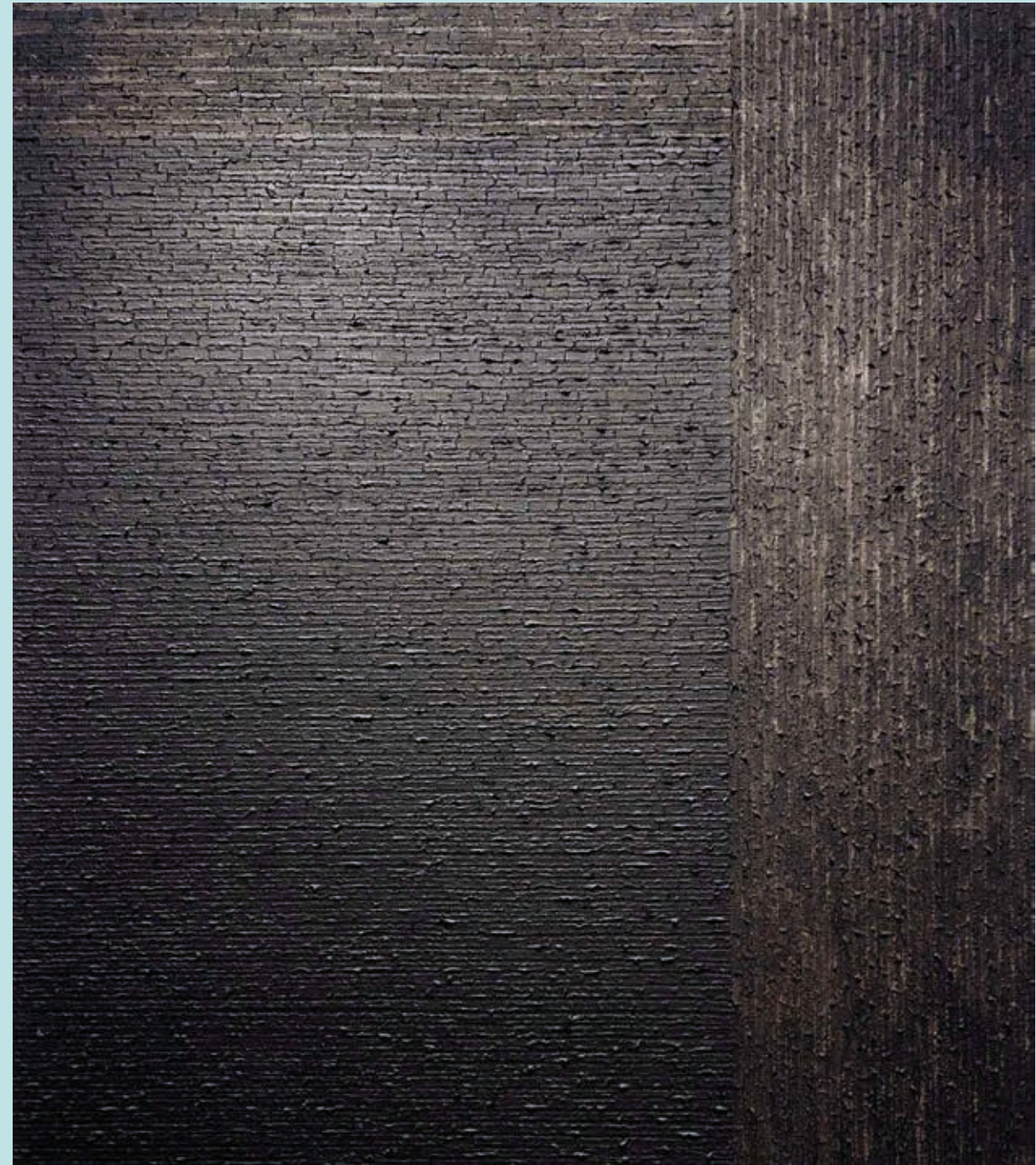
Diago grew up in Pogolotti, a working-class district located in the municipality of Marianao. The origin of Pogolotti dates back to the beginning of the twentieth century when, in July 1910 and by agreement of the Congress, the construction of Cuba's first working-class neighbourhood was approved. However, many of the tobacco workers for whom this project was intended did not feel particularly blessed to live in a neighbourhood that suffered from essential weaknesses such as the lack of transport, paved streets, electricity, drinking water and sewage until well into the Republic. As a result, the neighbourhood gradually became populated by very humble sectors of the population, and the composition of Pogolotti was forged as a poor and mostly Black neighbourhood.

The neighbourhood had previously been called Redención. This euphemistic name, which referred to the task of this project as 'redemption' from the prevalent social disadvantages of the capital and echo of that redemptive dream of Maceo and Martí, never caught hold. Of course, as a historical affront, the first stone of the neighbourhood still survives, placed in 1910 by the then President of the Republic José Miguel Gómez. This fact is symptomatic since, under his presidency, two events occurred that from such an early date confined the Black population to places of exclusion. I am referring here to the *Morua Amendment* (1910) which eliminated by decree the possibility of any political party based on race, and two years later, in 1912, the Race War which saw the massacre of Afro-Cubans. Nothing remains, however, of Quinta San José, where the ethnologist Lydia Cabrera wrote *El monte*. It is said that once the estate was demolished, much of the timber was recovered by local residents who, driven by material need, used it in their own modest homes.

It is precisely in this context of marginalisation, historical denial and recycling that the first landscapes of Juan Roberto Diago emerge, whose work we could classify as residual. I can't think of a better term.

I consciously resist looking for any conceptual pretext for Diago's work in the isms of art. The reason for this lies in the very intention of the artist. Although he assumes the visual medium for the viability of his proposal, what defines his proposal and makes it valid is its value as a testimony of cultural resistance. Hence this reluctance of mine responds to the renunciation of that act of "domestication", muzzling the discourse of the other with a lexicon (and an ideology) imposed by the hegemonic and paternalistic discourse that reproduces those same Eurocentric and heteronormative canons that have historically excluded, folklorised and sugar-coated subaltern discourse in a new act of subjugation and hygienist will.

When analysing the different usable elements from the past that are integrated into the contemporary cultural process and its





relationship with the dominant culture, Raymond Williams defines the residual as that element that comes from the past, but which is active in the present and warns that “certain experiences, meanings, and values which cannot be expressed or substantially verified in terms of the dominant culture, are nevertheless lived and practised on the basis of the residue.” (Marxism and Literature: Oxford, 1977).

It is right here that the work of Juan Roberto Diago is situated: in that residual zone whose character is alternative or even oppositional to the dominant culture. Hence, also, the dual symbolic charge of the material used. His early landscapes are a sort of urban archaeology that returns excluded passages, marginalised characters, and silenced voices to the public arena (through the official space that is the gallery). His landscapes are nourished by the same poor materials that are recycled again and again in poor neighbourhoods.

This imperative need for attachment to the material – which in Diago’s case is not merely a formal or gestural impulse – has also led to subtle comparisons with Matterism. However, unlike the merely artistic interest of Matterist art where autonomous elements from reality seek absolute plastic freedom through the dissolution of traditional pictorial space and the illusory in art, Diago continues to approach art as a medium closely linked to its environment.

When Diago uses metal, wood, or sacking (see *Un pedazo de mi historia* [A piece of my history], from the series *Yo tengo mi historia* [I have my history], both from 2003, and *Autorretrato* [Self-Portrait], 2000), he is not assisted by Fautrier’s pure materiality but by the historical burden and charge inevitably associated with the material in question. When he slashes a canvas (*Series Heridas* [Wounds], 2015), he is not assisted by the impulse to search for a new spatiality for the pictorial medium like Fontana, but by the veins of history still sliced open through the centuries.

The material (jute, wood, iron, cement, rope, bottles, tyres), in its representational and symbolic quality, thus becomes the

protagonist of that residual culture where the myth, culture and history of the marginalised subjects who inhabit that environment claim their right to exist. The material is an essential carrier of that residual culture, of a history sugar-coated and avoided by the hegemonic culture, and its essential objective is that of the medium: to give voice to the silenced and thus to bring them to the bargaining table, to reintegrate them into a constructive dialogue of contemporary Cuban identity.

In this sense, the work of Juan Roberto Diago is more closely related to that of Anselm Kiefer. Both are obsessed with the spiritual charge/burden of the material in its capacity as historical evidence. Both explore taboo areas within the national identity that occupies each artist. They are assisted by the historical and narrative charge/burden of the material that is understood as an emotional and psychological component.

The use of the material supports the word. The voice of the marginalised protagonist can only come through graffiti. That stealthy and furtive cry, anonymous, hurried, most often born in the middle of the night in a clandestine gesture as transgression and protest. *My story is your story; Spain, give me back my gods; It's not hard not to be a man, but to be a Black man; 100% Black; I am from the mountains; I am my race; Power is not given, it is fought for and My dead*, are some of the pleas suffocated by official history and returned to the mainstream through the painting of Juan Roberto Diago in that persistent scrutiny of history that vindicates the invisible and silenced Black population.

Sometimes, the marginal neighbourhood (a kind of heir to the palenque, or community of run-away slaves), leaves the suburban ghetto to which it is confined and invades the gallery. This is certainly the case in *El poder de la presencia* (The power of presence), 2006, and *Ciudad en ascenso* (City on the rise), 2010. In the latter, the tangle of makeshift houses, one on top of the other, spreads like ivy over walls and advances, making the space its own. One is forced to move forward, making one's way between the recycled and charred wood; echo of that same incendiary torch





that prefers to wipe out everything to start from scratch rather than surrender to the enemy. The title of the piece alludes to the growing situation of poverty and marginalisation on the island that, far from disappearing, is spreading like a virus and shows up a failed system, negating the promises of justice and social equity.

Once the fusion between the voice and the material has been achieved, Diago's work progressively purges itself of the explicitly narrative element. The material itself is already charged, like a token. Then, the format is enlarged. The rough surface is more often than not built on the basis of the fragment. Glued or boiled fabrics onto which suture is imposed (from the series *El Poder de tu Alma* [The Power of Your Soul], 2013); welded metals where the burrs are left sticking out (from the series *Variaciones de Oggun* [Oggun Variations], 2013, and *Huella en la Memoria* [Imprint on Memory], 2015); fragments of wood nailed or stitched with wire (from the series *El Rostro de la Verdad* [The Face of Truth], 2013 and *El paño mágico* [The Magic Cloth], 2019) are reconfiguring a new poetics of the fragmentary where pain becomes an element of fusion and survival.

Within this body of works, the accent falls on the vast field of the rugged surface reconstituted through the physical limit of the fragment. The movement of the viewer, drawn by that push and pull effect created by the light, generating an atonal rhythm, is absorbed by the dimensions and the pulsing of the work that contains it within intimate dialogue. In this vein, his definitive series are all located, such as *Entre líneas* [Between lines], 2012, *La piel que habla* [The skin that speaks], *Visiones compartidos* [Shared visions], both from 2014, *Heridas* [Wounds], 2015 and *Burundanga*, 2017.

The fragment here alludes to the ability to patch. To that necessary action of piecing or stitching back together the torn social fabric and healing a wound. That is why the real protagonist of these pieces is the suture: that conscious act of helping the body - and the soul - to repair. So we are witnessing an act of healing and regeneration that is only possible through the scar of memory.

If the skin is a protective organ, the border between the self and the other, between the self and the environment, the scar – the keloid scar – is understood as scarification and not as derision: a prideful sense of belonging and cultural identity.

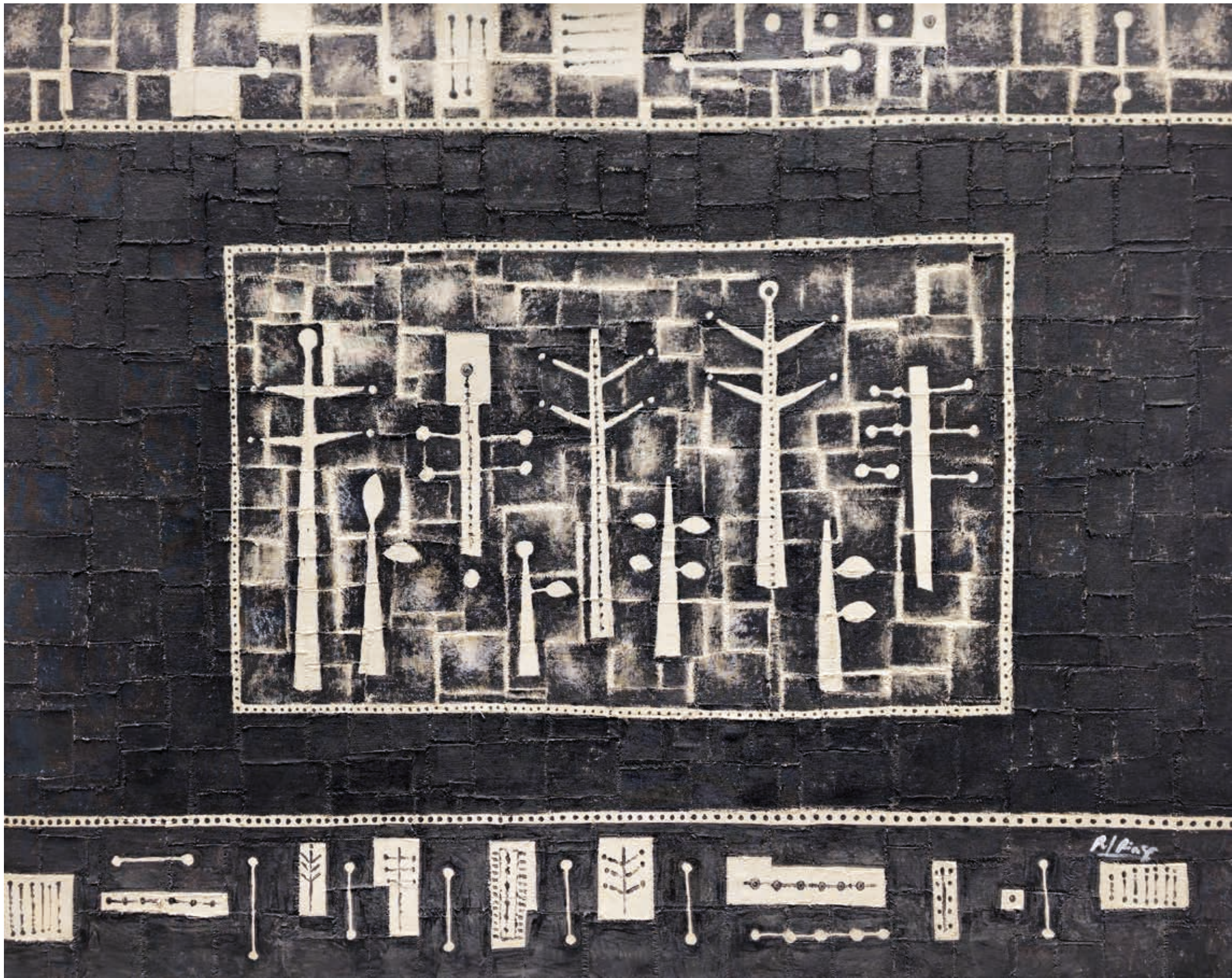
Like the Japanese technique of *kintsugi* that celebrates the dialectic of wholeness and fragmentation, instead of hiding the fissures, Juan Roberto Diago accentuates and celebrates them. They are the bearers of a vital story. It is not enough to recognise them, we must caress them again and again, heal them through frank dialogue, with dedication and affection, and in this process make them visible so that they are never forgotten.

The scar resulting from this act of healing exhibits an irreplaceable authentic beauty since it embodies a historical weight that strengthens the original object (that broken nation) and turns it - if healing is possible - into a warrior of time. It is precisely this proof of resilience to which the Cuban nation of today is wholly dedicated.

JANET BATET







listado de imágenes / list of pictures

2/3

Sin título (Paisaje), 2023

Mixta sobre lienzo. 36 x 46 cm.

Colección Artizar

4/5

Vista de sala *La oscuridad fue el principio*, CAJI, Fuerteventura.

Paños mágicos, 2022

Instalación Dimensiones variables

De la serie *Libertad*, 2022

Escultura madera ensamblada, 144 x 110 x 70 cm.

6/7

Detalle *Variaciones de Oggún*, 2013

Metales reciclados, 100 x 150 x 7 cm

8/9

Vista de sala *La oscuridad fue el principio*, CAJI, Fuerteventura

Sin título y Niña Feliz, 2022

Bronce 100 x 80 x 40 cm aprox.

Nosotros, 2018

Mixta sobre tela 200 x 150 cm

Cortesía Colección Privada, París

10/11

Sin título, 2022

Mixta sobre lienzo 80 x 60 cm

Testigo del tiempo, 2022

Mixta sobre lienzo 200 x 150 cm

Colección Artizar.

Sin título, 2023

Mixta sobre lienzo 80 x 60 cm

12

Sin título, 2023

Bronce 70 cm x 40 x 35 cm

Cortesía The von Christerson Collection, Londres

15

Serie: *Pedazos de historia*, 2015

Metales reciclados, 100 x 100 x 7 cm.

16

Detalle *Sin título*, 2023

Bronce 70 cm x 40 x 35 cm

Cortesía The von Christerson Collection, Londres

18/19

De la serie *Huella en la memoria*, 2015

Instalación. Metal reciclado 30 x 110 x 7cm.

21

Detalle *Sin título*, 2023

Bronce 70 cm x 40 x 35 cm

Cortesía The von Christerson Collection, Londres

22

Serie: *Pedazos de historia*, 2015

Metales reciclados, 100 x 100 x 7 cm.

25

Detalle *Sin título*, 2023

Bronce 70 cm x 40 x 35 cm

Cortesía The von Christerson Collection, Londres

26/27

Vista de sala *La oscuridad fue el principio*, CAJI, Fuerteventura

De fondo *Ciudad quemada*

IV(Fuerteventura), 2017-2023

Instalación. Dimensiones variables

Al frente *Sin título*, 2022 Escultura. Madera

Ensamblada Quemada 62 x 46 x 29 cm

De la Serie *Libertad*, 2022 Escultura.

Madera Ensamblada Quemada 145 x 115 x 70 cm.

28/29

Ciudad en rojo, 2010-2023

Instalación. Dimensiones variables

30

Sin título, 2022

Bronce. 46 x 40 x 17 cm

Colección Privada, Miami

33

Ofrenda, 2023

Mixta sobre lienzo. 150 x 200 cm.

34

Sin título, 2002

Mixta sobre madera. 50 x 40 cm.

Colección Artizar.

36/37/39

Serie: *Pedazos de historia*, 2015

Metales reciclados, 100 x 100 x 7 cm.

40

Detalle *Variaciones de Oggún*, 2022

Metales reciclados, 100 x 150 x 7 cm.

42/43

Sin título, 2000

Mixta sobre lienzo. 100 x 130 cm.

Colección Artizar.

45

Detalle *Queloides*, 2023

Instalación. Lino manipulado, 800 X 25 cm.

46

Sin título, 2022

Bronce. 97 x 79 x 37 cm.

49

Sin título, 2023

Mixta sobre lienzo. 80 x 60 cm.

50/51

Sin título, 2022

Mixta sobre papel. 38,5 x 28 cm.

52

Sin título, 2022

Bronce. 42 x 30 x 16 cm.

Colección Artizar.

55

Hombre feliz, 2020

Mixta sobre lienzo 70 x 50 cm

56/57

Paisaje (Rojo), 2021

Mixta sobre lienzo. 36 x 46 cm.

Colección particular, Miami

58

Invencible, 2022

Escultura de madera ensamblada

100 x 98 x 84 cm.

Colección Artizar

60/61

Vista de sala *La oscuridad fue el principio*,

CAJI, Fuerteventura

Mosaico *Ofrendas. Flores para el alma*,

2019/2023

Mixta sobre lienzo

62

Niña Feliz, 2022

Bronce. 100 x 78 x 36 cm

65

De la serie *Flores para el alma*, 2019

Mixta sobre lienzo,

100 x 65 cm

66

De la serie: *Pedazos de historia*, 2015

Metales reciclados 70 X 70 X 7 cm

68

Sin título, 2022

Mixta / Madera Ensamblada

62 x 42 x 27 cm

71

Testigo del tiempo, 2022

Mixta sobre lienzo

200 x 150 cm

Colección Artizar

72/73

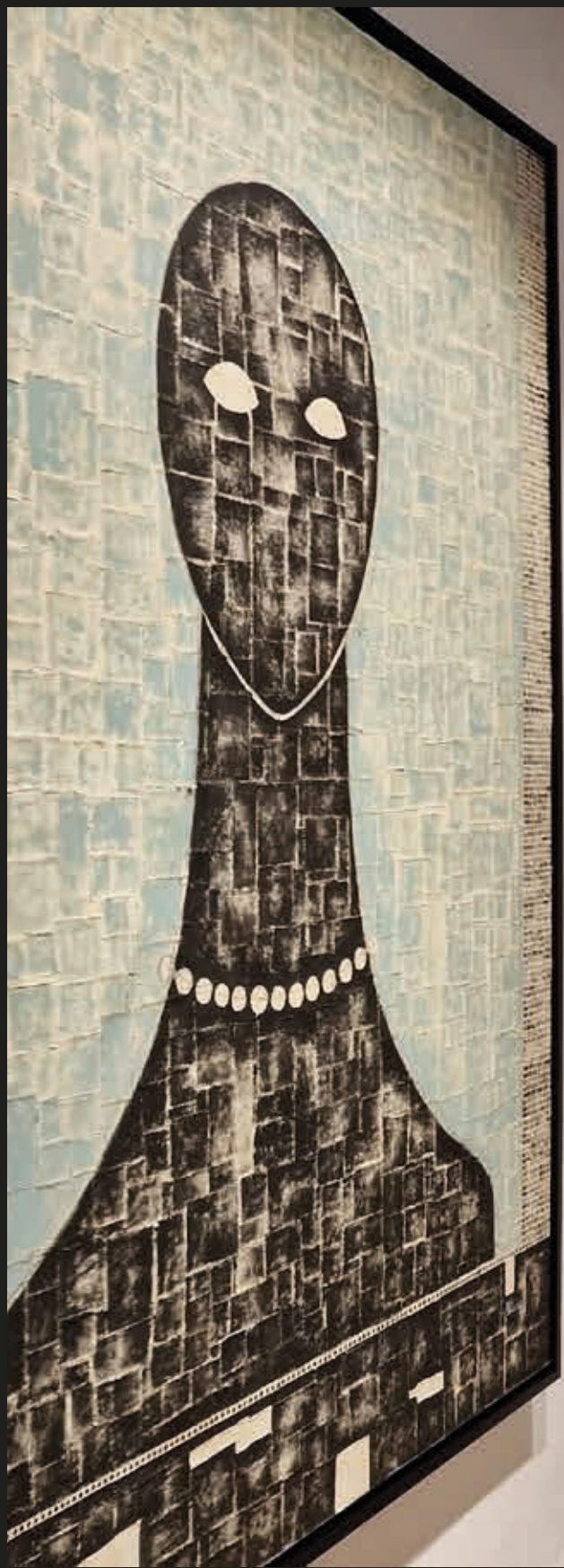
Paisaje (Azul), 2021

Mixta sobre tela 36 x 46 cm

Colección particular, Sevilla

<p>74 De la Serie <i>Hombres Libres</i>, 2022 Bronce, 55 x 40 x 20 cm</p>	<p>92/93 Detalle: Manos del artista trabajando en la pieza <i>Queloides</i>, 2023.</p>	<p>114 <i>Sin título</i>, 2021 Mixta sobre tela 46 x 36 cm Colección particular, Madrid</p>	<p>138 Retrato del artista instalando <i>Ciudad en rojo</i>.</p>
<p>77 De la serie: <i>Pedazos de historia</i>, 2015 Metales reciclados 100 X 100 X 7 cm</p>	<p>94 <i>Sin título</i>, 2022 Mixta sobre lienzo 80 x 60 cm</p>	<p>117 <i>Ciudad quemada III</i>, 2019 Instalación. Dimensiones variables</p>	<p>141 Vista obras de Roberto Diago, en el Dúo Project de la Galería Artizar en PintaMiami Fair Art, diciembre de 2022.</p>
<p>78/79 <i>El rostro de la verdad</i>, 2013 Instalación. Dimensiones variables</p>	<p>97 Detalle <i>Invencible</i>, 2022</p>	<p>118 <i>Sin título</i>, 2021 Mixta sobre lienzo 46 x 36 cm Colección particular, La Habana/Tenerife</p>	<p>142 De la serie <i>Hombres Libres</i>, 2021 Bronce, 60 x 42 x 18 cm</p>
<p>80 De la serie <i>Flores para el alma</i>, 2019 Mixta sobre lienzo 100 x 65 cm</p>	<p>98/99 Vista de sala <i>La oscuridad fue el principio</i>, CAJI, Fuerteventura</p>	<p>120/121 Vista del estudio del artista en Soroa, Pinar del Río, Cuba.</p>	<p>145 <i>Un lugar en el mundo</i>, 2006 Mixta sobre lienzo 80 x 60 cm Colección particular, Cannes</p>
<p>83 Vista de Taller de fundición. Proceso de producción pieza <i>Madre de agua</i>, 2023</p>	<p>100 Detalle <i>Monumento al perdón</i>, 2021 Instalación. Dimensiones variables</p>	<p>123 <i>Vida rota</i>, 2002 Mixta sobre tela, 200 x 150 cm</p>	<p>146 Detalle <i>Sin título</i>, 2022 Madera ensamblada.</p>
<p>84 Vista de estudio Roberto Diago y equipo de asistentes. Proceso de producción pieza <i>Queloides</i>, 2023.</p>	<p>102/103 Serie: <i>Pedazos de historia</i>, 2015 Metales reciclados 100 x 100 x 7 cm c/u</p>	<p>126 Detalle <i>Sin título</i>, 2022 Escultura Madera.</p>	<p>149 Vista obras de Roberto Diago, en el Dúo Project de la Galería Artizar en PintaMiami Fair Art, diciembre de 2022. De la serie <i>Variaciones de Oggún</i>, 2023 Metal reciclado 200 x 150 x 7 cm c/u</p>
<p>87 <i>Sin título</i>, 2021 Bronce, 60 x 40 x 18 cm</p>	<p>107 <i>Sin título</i>, 2020 Mixta sobre tela 46 x 36 cm</p>	<p>129 Retrato de Diago junto a la pieza <i>Sin título</i>, 2022 mixta sobre lienzo 80 x 60 cm</p>	<p>150 <i>Sin título</i>, 2000 Mixta sobre tela 81 x 60 cm</p>
<p>88/89 Vista de sala <i>La oscuridad fue el principio</i>, CAJI, Fuerteventura. Delante derecha <i>Sin título</i>, 2022 Escultura Madera, al fondo de la serie: <i>Visiones compartidas</i>, 2014. Mixta sobre tela 200 x 245 cm.</p>	<p>108 <i>Sin título</i>, de la serie <i>Paños mágicos</i>, 2018 Instalación Madera reciclada y alambre de acero, montaje Galería Artizar. Colección Artizar</p>	<p>130/131 Vista del estudio del artista en Soroa, Pinar del Río, Cuba. De la serie <i>Libertad</i>, 2023 Madera ensamblada 144 x 110 x 70 cm. c/u</p>	<p>153 <i>Sin título</i>, 2021 Mixta sobre tela 46 x 36 cm Colección particular, Tenerife</p>
<p>90/91 Vista de sala <i>La oscuridad fue el principio</i>, CAJI, Fuerteventura. Izquierda de la serie: <i>Visiones compartidas</i>, 2014 Mixta sobre tela 200 x 245 cm. En el centro, <i>Sin título</i>, 2022 a la derecha, de la serie <i>Variaciones de Oggún</i>, 2023 Metal reciclado. 200 x 150 x 7 cm</p>	<p>111 Detalle <i>Sin título</i>, 2021. Bronce de la serie <i>Hombres Libres</i></p> <p>112/113 Vista de sala <i>La oscuridad fue el principio</i>, CAJI, Fuerteventura Delante <i>Sin título</i>, 2022 Escultura. Madera Ensamblada Quemada 62 x 46 x 29 cm De la Serie <i>Libertad</i>, 2022 Escultura. Madera Ensamblada Quemada 145 x 115 x 70 cm Detrás tres piezas de serie: <i>Pedazos de historia</i>, 2015 Metales reciclados 100 x 100 x 7 cm c/u</p>	<p>132 De la serie <i>Libertad</i>, 2023 Madera ensamblada 68 x 43 x 29 cm.</p> <p>133 De la serie <i>Libertad</i>, 2023 Madera ensamblada 105 x 79 x 45 cm.</p>	<p>154 <i>Sin título</i>, 1999 Mixta sobre tela 81 x 60 cm</p>
		<p>134/135 <i>Sin título</i>, De la serie <i>Lágrimas Negras</i>, 1996. Mixta sobre tela 130 X 195 cm</p>	<p>157 De la serie <i>Pedazos de historia</i>, 2015 Metales reciclados 100 x 100 x 7 cm</p>

158 Vista del estudio de Santos Suarez, La Habana, Cuba.	Mixta sobre lienzo, 46 x 36 cm Colección particular, Tenerife	Mixta sobre lienzo, 70 x 50 cm Colección particular, Miami	222 Sin título, 2021 Mixta sobre lienzo. 100 x 81 cm.
161 De la serie <i>El poder de tu alma</i> , 2013 Mixta sobre tela, 170 x 150 cm	182/183 Serie: <i>Pedazos de historia</i> , 2015 Metales reciclados, 100 x 100 x 7 cm.	202/203 Vista de sala <i>La oscuridad fue el principio</i> , CAJI, Fuerteventura	225 De la seria <i>La piel que habla</i> , 2015 Mixta sobre lienzo. 170 x 150 cm.
162 <i>Sin título</i> , 2020 Mixta sobre tela, 46 x 36 cm	184 <i>Sin título</i> , 2010 Metales reciclados, 200 x 150 x 7 cm. Colección Artizar	204/205 <i>Queloides</i> , 2013 instalación vista del montaje la muestra Roberto Diago <i>El poder de tu alma</i> , Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba.	226 Retrato del artista ultimando montaje de <i>Ciudad Quemada II</i> , Venecia. 2017
165 <i>Siempre a tu lado</i> , 2009 Mixta sobre tela 200 x 150 cm Cortesía Colección Cernuda, Miami	185 <i>Sin título</i> , 2010 Metales reciclados, 100 x 100 x 7 cm.	206/207 <i>Resistiendo en el Tiempo</i> . 2017 Mixta - Metal. Dimensiones Variables. 2013, Metales reciclados, 100 x 100 x 7 cm. Bienal de La Habana. 2015.	229 <i>Algo está naciendo</i> , 2023
166 Retrato del artista entre obras de la serie <i>Composiciones para Elegguá</i> , 2022.	186 <i>La piel que habla</i> , 2012 Mixta sobre lienzo, 46 x 36 cm Colección particular, Boca Ratón	208/209 <i>Sin título</i> , 2020 Mixta sobre lienzo, 46 x 36 cm. Colección particular, Miami	230 <i>Sin título</i> , 2010 Metales reciclados, 200 x 150 x 7 cm.
168/169 <i>Yemayá, Madre del Mar</i> , 2022 Bronce, 261 x 305 x 172 cm	188/189 <i>Sin título</i> , 2000 Mixta sobre papel. 58 x 50 cm. c/u	211 Foto del artista trabajando	232/233 Vista de sala <i>La oscuridad fue el principio</i> , CAJI, Fuerteventura
170/171 Vista de estudio delante <i>Guerrero</i> , 2023, detrás dibujo y pintura de la serie <i>Hombres Libres</i> , 2023.	191 Detalle <i>Sin título</i> Mixta sobre papel. 58 x 50 cm.	212 Vista de sala <i>La oscuridad fue el principio</i> , CAJI, Fuerteventura	234/235 <i>Ciudad quemada</i> , 2017 Madera quemada, medidas variables
172/173 Vista del estudio de Santo Suárez, La Habana	192 De la serie <i>Herida</i> , 2015, Mixta - Tela 300 x 200cm.	215 Vista de sala <i>La oscuridad fue el principio</i> , CAJI, Fuerteventura	236/237 <i>Energía en el monte</i> , 2023 Mixta sobre lienzo. 81 x 100 cm.
174/175 Vista de sala <i>La oscuridad fue el principio</i> , CAJI, Fuerteventura	195 <i>Mi historia es tu historia</i> , 2000 Mixta - Tela, 2.26 x 1.72 m.	216 Detalle <i>Ciudad en rojo</i> , 2010-2023	244/245 Vista de la exposición <i>Testigo del tiempo</i> . Galería Artizar
176 <i>De la Serie Libertad</i> , 2022, Madera Ensamblada, 144 x 110 x 70 cm (2 piezas).	196 De la serie <i>El Poder de tu alma</i> , 2013 Mixta sobre Tela, 170 x 150 cm.	218/219 Vista de sala <i>La oscuridad fue el principio</i> , CAJI, Fuerteventura	246 Roberto Diago en su estudio
179 Vista de sala <i>La oscuridad fue el principio</i> , CAJI, Fuerteventura	199 Detalle de <i>Sin título</i> , 2010 Metales reciclados, 200 x 150 x 7 cm.	221 <i>El Hijo del Monte</i> , 2008 Acrílico sobre tela, collage, carboncillo y costuras, 200 x 150 cm Cortesía The von Christerson Collection, Londres	250/251 El artista trabajando en su estudio, 2023
180 <i>Sin título</i> , 2020	200 <i>Sin título</i> , 2019	252/253 <i>Sin título</i> , 2021 Mixta sobre lienzo, 50 x 70 cm Colección particular, Miami	256 Colofón: <i>Guerrero</i> , 1995 Mixta sobre papel 70 x 50 cm. Colección privada, España





Juan Roberto Diago Durruthy

Marianao, La Habana, Cuba. 1971. Pintor, Escultor, Instalacionista.
Vive y trabaja en La Habana.

ESTUDIOS

1990 Academia de Artes Plásticas San Alejandro, La Habana.

DOCENCIA

Profesor Consultante del Instituto Superior de Arte, La Habana.

EXPOSICIONES PERSONALES

2023 *La oscuridad fue el principio*, Casa de América, Madrid, España. *La oscuridad fue el principio*, Centro de Arte Juan Ismael CAJI Islas Canarias, Tenerife, España / *Diago: Un arte para todos los tiempos*, Fundación Clément, Martinica.

2022 *Diago: The Past of this Afro-Cuban Present*. Fine Art Center at Colorado College, EEUU / *Testigo del Tiempo*. Galería Artizar, Tenerife, España.

2020 *Homenaje*. Galería Villa Manuel, UNEAC. La Habana, Cuba.

2019 *Diago: The Past of This Afro-Cuban Present*, Lowe Art Museum, Miami, Florida, EEUU / *Juan Roberto Diago: 20 Years of Creation*, Cernuda Art Gallery, Miami, Florida, EEUU.

2018 *La Historia Recordada*, Halsey Institute Of Contemporary Art, Charleston, South Caroline, EEUU.

2017 *Diago: The Past of This Afro-Cuban Present*. Ethelberth Cooper Gallery of African & African American Art. Hutchins Center. Harvard University. Boston. EEUU.

2016 *Imprint of a Memory*. MagnanMetz Gallery. New York. EEUU. / *Sobre mis pasos (Sur mes pas)* Vallois Galerie. Paris. Francia/

2015 *Roberto Diago and Abstraction*. Panamerican Art Projects. Miami, Florida, EEUU. / *Tracing Ashes*. Galerie Crone, Berlin. Alemania.

2014 *La Piel que habla*. Galería de la Biblioteca Pública Rubén Martínez Villena. La Habana, Cuba / *Sobre mis pasos*. Galería Tristá. Trinidad, Cuba.

2013 *El poder de tu alma*. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. La Habana, Cuba

2012 *Entre Líneas*. MAGNANMETZ Gallery. New York, EEUU / *Proyecto "D". 11 Bienal de La Habana*. Parque John Lennon, Vedado, La Habana, Cuba.

2010 *Los dos juntos*. Exposición bi-personal. Centro de Arte. Sala Electa Arenal. Holguín, Cuba.

2009 *Un lugar en el mundo*. Galería Villa Manuela. La Habana, Cuba. / *Utopía*. Santa Fe Art Institute. New Mexico, EEUU. / *Roberto Diago. Seminario Internacional "Rito y representación"*. Casa Benito Juárez. La Habana, Cuba.

2008 *Roberto Diago*. Galería El Torco. Cantabria, España / *Siempre Vuelvo*. Galería Tristán. Trinidad, Cuba.

2006 *Yo lo que quiero es vivir*. Galería (e)spacio. Madrid, España. / *El Poder de la Presencia*. Novena Bienal de La Habana. Muestra Central. La Habana, Cuba. / *Dibujos. Roberto Diago*. Oficina del Historiador de la Ciudad. Camagüey, Cuba. / *Roberto Diago. Galería Sacramento*. Aveiro, Portugal.

2005 *Roberto Diago*. Pan American Art Gallery. Dallas, Texas, EEUU. / *Alegría de vivir*. Galería Habana. La Habana, Cuba. / *Un poco de mí*. Galería Spativm. Caracas, Venezuela. / *Alegría de vivir*. Brownstone Foundation. París, Francia.

2004 *Carta Menú*. Hotel Inglaterra. La Habana, Cuba. / *Los dos en Colón*. Exposición bi-personal. Galería de Arte de Colón. Matanzas, Cuba.

2003 *Momentos*. XII Feria Internacional del Libro. Sala Onelio Jorge Cardoso. Complejo Cultural Morro-Cabaña. La Habana, Cuba. / *Aquí lo que no hay es que morirse*. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. La Habana, Cuba.

2002 *Juan Roberto Diago. Obras Recientes*. Galería ArteConsult. Panamá. / *Comiendo Cuchillo*. Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana, Cuba.

2001 *Roberto Diago. Pinturas*. Galería Benito Ortíz. Trinidad, Cuba. / *Diago en Puerto Rico*. Espacio 304. San Juan, Puerto Rico.

2000 *El negro y el puro*. Exposición bi-personal. Revista Revolución y Cultura. Galería Espacio Abierto. La Habana, Cuba. / *No hay que volar para hacer un sueño*. La Guarida (locación del filme Fresa y Chocolate). La Habana, Cuba. / *Pinturas de Roberto Diago*. 19 Festival de Jazz. Hotel Riviera. La Habana, Cuba.

1999 *Roberto Diago. Peintre Contemporain Cubain*. Mairie du 3eme arrondissement. Lyon, Francia. / *Roberto Diago. Prix Amédée Maratier 1999*. Galerie Etats d' Art et Fondation Kikoïne. París, Francia.

1998 *Aller / Retour (Ida y Vuelta)*. Teatro de Lunéville. Lunéville, Francia. / *Cuestiones*. Galería La Acacia. La Habana, Cuba.

1997 *Lágrimas Negras*. Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. La Habana, Cuba. / *Después de Venecia*. Galería Domingo Ravenet. La Habana, Cuba.

1996 *Pinturas de Roberto Diago*. Centro de Arte 23 y 12. La Habana, Cuba.

1995 *Proyecto Mural*. Sassari, Sardinia, Italia.

1994 *Paisajes*. Oloron, Francia. / *Motivos del Bosque*. Pabellón Cuba. La Habana, Cuba.

En las últimas tres décadas el artista ha participado en más de cien muestras colectivas entre las que destacan las bienales de Dakar, La Habana, Venecia, o las itinerantes *Visionary Aponte Art & Black Freedom* (2020-2017), *Without Masks / Sin Máscaras* (2010-2017), *Drapetomania* (2015-2016) y *Queloides III* (2010-2013), entre otras.

PREMIOS Y MENCIONES

2002 Distinción por la Cultura Nacional. Otorgada por el Ministerio de Cultura de la República de Cuba.

1999 Prix Amédée Maratier 1999. Remis par la Fondation Kikoïne sous l'égide de la Fondation du Judaïsme Français. Otorgado por primera vez a un artista latinoamericano. / Premio Especial Raúl Martínez. Otorgado, por vez primera, por la Dirección Nacional de la Asociación Hermanos Saíz para destacar la trayectoria de un artista plástico menor de 35 años.

1995 III Premio. Premio Nacional Anual de Pintura Contemporánea "Juan Francisco Elso". Museo Nacional Palacio de Bellas Artes. La Habana, Cuba.

1993 Mención. Concurso 13 de marzo. Sala Talía. La Habana, Cuba.

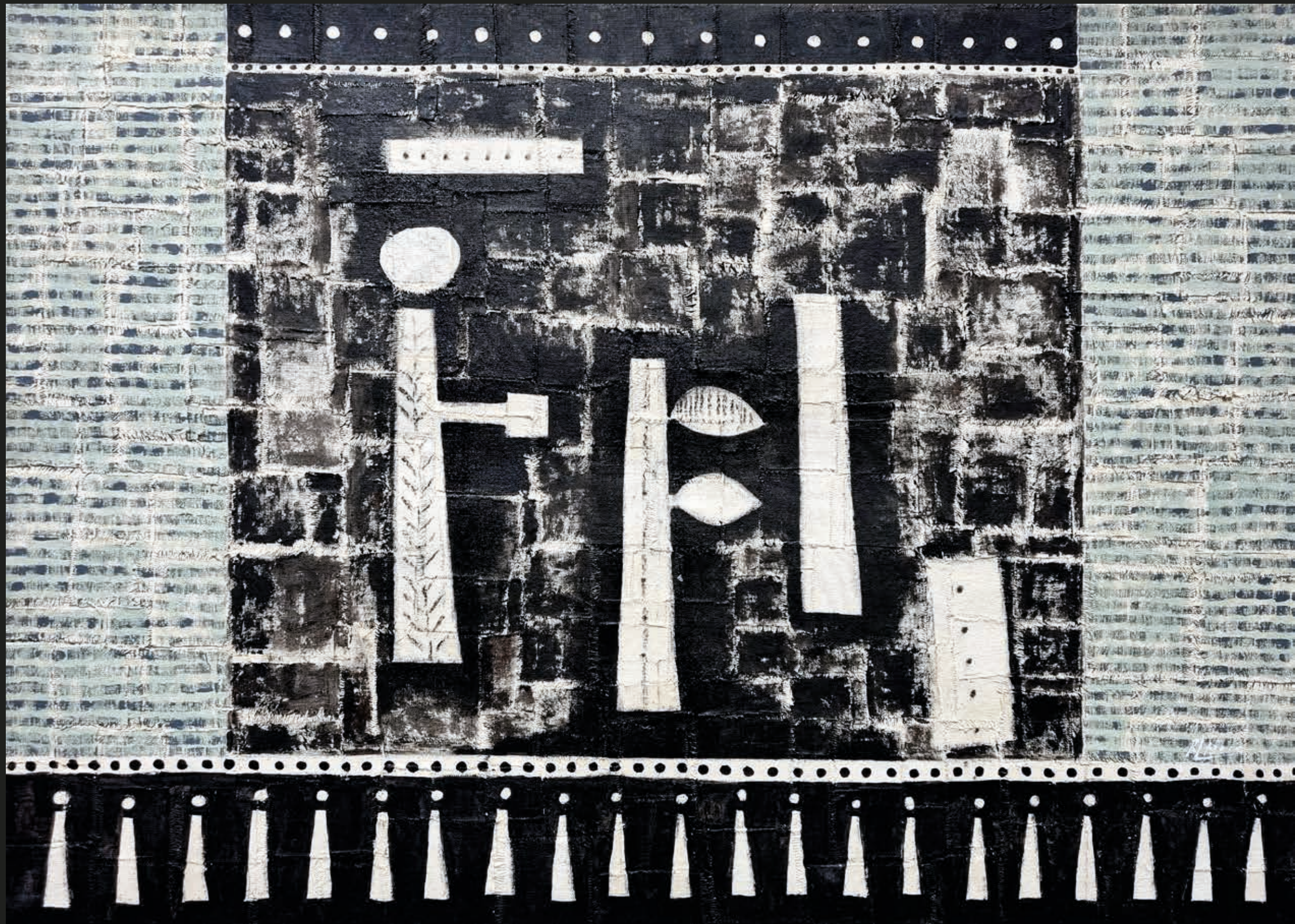
1990 Mención. Salón Mirta Cerra. Galería Municipal de Bejucal, Cuba.

COLECCIONES (SELECCIÓN)

Fundación Clément, Martinica / Museo de las Civilizaciones Negras, Dakar, Senegal / Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba / Cernuda Arte. Miami, EEUU / Deste Foundation for Contemporary Art. Atenas, Grecia / Pan American Art Gallery, EEUU / Galería Sacramento, Aveiro, Portugal / Terri and Steven Certilman, Discoveries in Art, EEUU. / Fundación Kikoïne, París, Francia / Fundación Brownstone, París, Francia / Fundación KAMÉLÉONE, Francia / District 798, Xin Dong Cheng Space for Contemporary Art, Beijing, China. / Museo Fort Lauderdale. Florida, EEUU. / The von Christier-son Collection, Londres / CIFO Collection. Florida, EEUU. / Stephen Cohen Gallery, New York. EEUU. / Museo 54, New York. EEUU. / Pizzutti Collection, Ohio. EEUU. / Rubin Museum of Art: The Collection / HGN/HGN Collection, Duderstadt, Germany / Zabłudowicz Collection, England / Boston Fine Arts Museum, EEUU. / Jorge M. Pérez Collection, EEUU.



El artista trabajando en su estudio, 2023



créditos

Cabildo de Fuerteventura

Presidenta del Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura

Dolores Alicia García Martínez

Consejero de Cultura, Patrimonio Histórico e Innovación

Rayco León Jordán

Centro de Arte Juan Ismael

Director

Horacio Umpiérrez Sánchez

Conservación

Catalina Carrascosa Molino

Administración

Beatriz Pérez Sánchez

María Elena Cases González

Asistencia

Antonio Calderín González

Exposición

Comisario

Omar-Pascual Castillo

Coordinación CAJI

Catalina Carrascosa Molino

Coordinación Casa de América

Céline Rodríguez Limón

Montaje

Montajes Garu

Antonio Calderín González

Galería Artizar

Producción y logística

Galería Artizar

Publicación

Concepto editorial

Omar-Pascual Castillo

Textos

Rito Ramón Aroche

Janet Batet

Omar-Pascual Castillo

Bárbaro Martínez-Ruiz

Suset Sánchez Sánchez

Traducciones

Anna Moorby

Diseño y maquetación

Pepa Parrilla

Impresión

Anel Gráfica Ediciones

Encuadernación

Ramos

Fotografía

Galería Artizar

Francesco Allegretto

Melissa Blackall

Fundación Clément

Roberto Chile

Carlos de Saá

Alain Gutiérrez

Rodolfo Martínez

Marcos Harold Linares García

Juan Carlos Romero

Estudio Roberto Diago

Mayrene Zaldívar García (*ayudante*)

Yaima González Álvarez (*asistente*)

Agustín Hernández Carlos (*ayudante*)

Marcos Harold Linares García

(*asistente y fotógrafo*)

© Centro de Arte Juan Ismael, 2023

© De las obras: Juan Roberto Diago

© De los textos, traducciones y fotografías: Sus autores

ISBN: 978-84-09-54364-9

Depósito Legal: GR 1487-2023



Este libro se imprimió en Granada, España en el mes de septiembre de 2023. Impreso en papel Fedrigoni de 170gr para interior, cubierta de pasta dura de cartón negro con encuadernación vista. Y en su maquetación se emplearon las familias tipográficas Personal Services, Helvetica Neue e Imperium Serif.