



La ventana abierta

Boletín MNBA diciembre 2016



EXPOSICIONES

SERIE

HOMENAJE



VIAJE IN SITU

PISTOLETTO EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

EXPOSICIÓN

por Niurka Fanego

Hijo de pintor y restaurador de bienes artísticos, Michelangelo Pistoletto (Biella, Piamonte, 1933) creó habilidades tempranamente en el subjetivo acto de saber mirar. Se adentró en el cómo de cada quien; conoció la pincelada y el temperamento que, frente al caballete, desplegaban los pintores de aquellas piezas a las que se les devolvía integridad física en el atelier paterno, de Ettore Olivero Pistoletto. Michelangelo devino artista de su tiempo prolongando la vida del arte clásico; una relación de pasado y presente que definió la trama y urdimbre de su naturaleza creativa y humana.

En el Renacimiento, un huevo de avestruz o un ramillete de coral rojo fueron considerados “objetos de maravilla” y llevados a la pintura en su carácter raro, por supuesto, simbólico, pleno de lecturas y hasta instructivo. La avidez por el conocimiento y, me gusta pensar, que la conciencia de estar viviendo un momento sin par en la historia de la humanidad, desarrolló en el hombre renacentista una cultura visual cercana a la metáfora, donde lo ilusorio y la invención, rasgos por demás connaturales al arte italiano, se afincaron con voz propia.

Al respecto, refiere la teórica del arte italiano Adalgisa Lugli que es “...maravilla cualquier cosa difícil e insólita que supera la expectativa y la capacidad de quien la admira.”¹ Confirma que este tipo de objetos solían conminar a un cambio, portaban significados trascendentes y funcionaban como permanentes recordatorios, especie de símbolos propositivos. Apreciar la obra de Pistoletto desde la semblanza *delle meraviglie* me parece un ejercicio posible, si tomamos en cuenta que la escena en que se erigen como artísticos aquellos materiales exhaustos que el artista reivindica en disímiles creaciones, se modifica ante la aceptación de lo inusual, de lo inaudito. Los trapos de la Venus serían por ejemplo esa maravilla que el público contemporáneo debió aceptar en su momento como posible. *La Venus de los trapos*, 1967, consiguió modificar así los espacios donde se ha expuesto, con su increíble belleza hecha de retazos. Sobrantes que en su multiplicación colorida invaden el repertorio clásico en un devenir de lo sacro –léase, la Venus–, a lo profano –esto es, los jirones–, remedo de lo que un día fue. Ambos son predicados de un mismo sujeto: Pistoletto convierte en *objeto de maravilla* los más increíbles elementos, redimensiona la mirada sobre lo basto e incita a un permanente *revival dello antico* desde las preocupaciones de su tiempo.

El siglo XX desarrollaría una cultura objetual, semánticamente prolífica, que ha validado desde el arte los procesos de vida cotidiana, cada vez más sometidos a resortes extra-artísticos. El objeto, al existir, no solo ocupa un espacio sino también lo modifica, adquiere la posibilidad de generar una ilusión y en esto, un artista como Pistoletto intenta que el objeto sea una verdadera extensión de su cuerpo y, especialmente, de su alma.

Como reservorios de momentos, lugares, sensaciones, experiencias otras, los objetos ganan la cualidad de explorar nuevos escenarios con la prístina esencia de la primera vez. Descubren, mientras son descubiertos. Existen en el “presente” y se liberan en el acto de toda atadura temporal. Esta condición determinativa del objeto con relación al espacio que lo acoge define, sin dudas, un momento importante de aproximación al fenómeno del *arte de la maravilla* que nos interesa apuntar; pero otras cuestiones merecen perfilarse, en este temerario viaje entre pasado y presente.

Del eventual reflejo o traducción artística del objeto pobre, la mirada del siglo XX pasó a erigir lo perecedero, lo desechado y, por tanto, preterido, en permanente objeto del arte. Hacia la década de 1960, el *arte povera* estableció un proceso de sacralización inusual y estos “nuevos” productos artísticos se sustantivaron, pudiéramos decir, como *objetos de maravillas*. Entró a museos altamente legitimados un volumen de obras integradas por materiales deleznable y la forma de valorar la obra de arte dispensó un aprecio predominante por el concepto, por la legitimación de la idea y la intención por encima de la perfección o la riqueza de lo representado. Una nueva gramática que aún Pistoletto consigue renovar de dos formas protagónicas: apropiándose del lugar en que interactúa y dejando su huella en él, tanto como, signando su creación con rasgos propios de entornos “otros”. La legítima coherencia de su proceso es justamente lo que le permite trascender en el tiempo y aparecer renovado y propositivo.

Pistoletto, diríamos, invirtió el proceso, no fue detrás del *rara avis*; ha erigido en exclusivo lo usado, lo común. Hace emerger un nuevo ámbito para la maravilla, una maravilla que interactúa, como la esfera de periódicos, cuyo sentido lo adquiere cuando es rodada por la gente que lo acompaña en su trayecto. Su obra es colectiva, se mueve en la línea del tiempo, acumula culturas y refrenda valo-



res positivos que trascienden lo artístico para interesarse por ejemplo en cuestiones medioambientales, consciente como es, de los cambios negativos que acontecen y de los cambios positivos que apremian. Entonces, esta sería una nueva alianza con los *objetos de maravilla*: la transfiguración de la realidad, o mejor, la capacidad para transfigurar la realidad y movilizar cambios o políticas de cambio desde los predios del arte, sensibles y objetivas.

La capacidad de proyección, Pistoletto la maneja con astucia. Tres ejemplos bastarían para delinearla. Importante teórico del arte italiano, ha tenido siempre una sensibilidad especial para transmitir ideas. Su perspectiva intelectual se mantiene activa y consecuente con los principios que lo rigen como sujeto del arte, si bien incluso ha llegado a ser objeto del arte, a través de todos aquellos artistas que lo han convertido en centro de sus debates epistemológicos.

Una sinergia *quasi* lúdica viene a enlazar su plataforma teórica con sus ya innumerables *performances*. Estas acciones testimonian al hombre, –en este caso, al artista–, como epicentro. Su capacidad generadora y transformadora como sujeto social se asienta sobre la admiración por el ser humano y sus dotes creativas. Por uno –el artista–, se comienza. Luego otro y otro se incorpora y suman cientos de personas que le acompañan en la acción, en el pensamiento y en la voluntad por generar transformaciones socialmente necesarias.

El tercer ejemplo serían sus espejos; ellos proponen una hermosa edilicia. Cada fragmento que cae expande un concepto a través de un lenguaje diverso: bien de color, bien de formas; el universo plástico se energiza. Mientras, cada fragmento que permanece nos refleja permitiéndonos entrar y salir de la superficie del objeto del arte. Objetos que se llenan de maravillas cuando las personas dinamitan su estatismo y llenan de vida la superficie reflectante. Escapan y permanecen. Contenido y continente se determinan, se signan y alimentan al *objeto de maravilla* en su capacidad de renovación, de invención, de multiplicación.

Redactor de manifiestos, –en pleno siglo XXI–, Pistoletto respalda el respeto a la diferencia, aboga por las prácticas interdisciplinarias y restaura al hombre como centro del proceso social, mientras acciona una voluntad de cambio desde las políticas del arte. Tales perspectivas se reinventan en esta exposición, donde obra histórica y obra reciente –creada especialmente desde y para Cuba–, se despliegan en todos los niveles del edificio de Arte Universal del Museo Nacional de Bellas Artes. *Michelangelo Pistoletto*, –autor y exposición–, dialogará con el público, con las colecciones permanentes de arte extranjero, con la arquitectura-continente de la institución, y consigo mismo, en un *continuum performático* donde el alma humana está siendo tocada persistentemente.

Otros artistas italianos contemporáneos han sido desplegados en años recientes en esta institución. En 2008, Claudio Parmiggiani expuso *Silencio en voz alta*, y entonces consideraba: “Qué cosa significa hacer arte hoy? (...) Tenemos necesidad del arte pero el arte tiene necesidad de nosotros.

Hay una herencia espiritual que no debe ser disipada. (...). El arte debe regresar a ser arte, regresar a hablar con la verdad al corazón del hombre.”¹ En 2011, la exposición *Nespolo: la bella intollerancia*, nos avanzó a un Pistoletto artista-amigo-actor de las películas experimentales de Ugo Nespolo. Sobre la obra de este último diría Gianni Vattimo: “Lo que debo decir, me impacta siempre, y considero que cualifica tu trabajo y tu imagen respecto a la de otros artistas (aquellos que conozco, que no son todos ciertamente) y es la evidencia de una maestría compositiva, incluso, manual.”³

Como Parmiggiani, Pistoletto estudia y decide cuidadosamente la disposición y destino de sus obras; ambos preparan los escenarios, conscientes de las dinámicas que se generan con los receptores. Como Nespolo, Pistoletto promueve la creación desde el divertimento, componente de su fórmula edilicia; mientras registra un trabajo que observa las cualidades de cada soporte, explota sus propiedades físicas y las utiliza con habilidad de artesano.

La arquitectura de esta exposición se establece desde una perenne dualidad: dentro-fuera; acción-contemplación; realidad y representación; virtualidad y materialidad; arqueológico y contemporáneo; mitológico y biográfico. Definitivamente, disfrutaremos del profundo y permanente proceso de intelectualización que Pistoletto mantiene como signo de su arte. La maravilla del Arte reclamará de nosotros saber ver y saber mirar porque Pistoletto, como nos recuerda Adalgisa Lugli, parece decirnos: “Miro, luego imagino.”⁴

¹Lugli, Adalgisa. *Dalla meraviglia all'arte della meraviglia*. Stamperia Valdovena, Verona. 1966. p.13. [“...meraviglia [è] ogni cosa difficile e insolita che oltrepassa l'attesa e la capacità di chi l'ammira.”].

²Palabras inaugurales de Claudio Parmiggiani en su exposición *Silencio en voz alta*. Museo Nacional de Bellas Artes, 2008. [“Che cosa significa fare arte oggi? Noi abbiamo bisogno dell'arte ma l'arte ha bisogno di noi. C'è un'eredità spirituale che non deve essere dissipata. (...). L'arte deve ritornare ad essere arte, tornare a parlare con verità al cuore dell'uomo.”].

³Vattimo, Gianni. En “Breve antología crítica”. Catálogo de la exposición *Nespolo: la bella intollerancia*. Museo Nacional de Bellas Artes. Mayo-Junio de 2011, p.19. [“Quello che, devo dire, mi colpisce sempre e che –secondo me– qualifica il tuo lavoro e la tua immagine rispetto a quella di altri artisti (quelli che io conosco e che non sono certo tutti al mondo) è la evidenza di una maestria compositiva, persino manuale.”].

⁴Lugli, Adalgisa. *Dalla meraviglia all'arte della meraviglia*. p.30. [“Io guardo, dunque invento.”].

por Jorge Fernández

El arte no puede verse como un suceso sujeto a cronologías y a movimientos específicos. Sistematizar una lógica asociada a movimientos y a sus posibles denominaciones es quizás una de las limitaciones de la historiografía del arte del siglo XX; todavía no se ha podido pensar este período de tiempo en toda su dimensión y complejidad. Es imposible remitirnos a este entramado solo desde la hecología, sin esbozar la importancia del género, la racialidad y sin las interferencias de situaciones asociadas a la interdisciplinariedad. Cuestiones que serían imposibles de analizar sin tomar en cuenta la dimensión de aquellos artistas que trascienden una época y adquieren un estatus de atemporalidad.

Pistoletto está más allá del arte povera, el pop o el nuevo realismo, su obra es el bregar a través de los diferentes años de su vida y queda como los pequeños residuos de un gran laboratorio que ha superado el objeto artístico para entrar en el epicentro de la sociedad. Su interés por la creación viene de haber convivido desde pequeño con un padre que se dedicaba a la restauración de obras de arte. Allí observó piezas de gran valor e imágenes religiosas pertenecientes a una iconografía que tenía sus orígenes en la edad media. Esta convivencia, unida su educación católica inicial, lo hizo reflexionar sobre las relaciones entre el arte y la religión; un cuestionamiento que alcanza su madurez de pensamiento en el año 1978 cuando organiza la muestra titulada *Divisione y moltiplicazione dello specchio* y *L'arte assume la religione*.

En el momento en que Freud indagaba en la naturaleza de los sueños, sabía que no era posible pensarlo desde un modo cartesiano porque pertenecía al mundo de las obsesiones. Pistoletto explora también la tensión entre la racionalidad y las emociones para indagar en todos los confines del pensamiento. Su brújula está marcando un norte lejano que al conocer los rumbos y el andar, puede ser más importante que el hecho de llegar a un lugar específico.

Estas interrogantes en una cultura como la italiana lo hacen repasar constantemente las dinámicas de pasado, presente y futuro. Pistoletto no ha desaprovechado sus estancias en la Capilla Sixtina. *El juicio final* de Michelangelo Buonarroti lo ha conducido al pasaje bíblico para meditar sobre la posibilidad de un acontecimiento que ya se va perfilando como consecuencia de los avances de

la ciencia y la tecnología. Pistoletto piensa que en la tierra los seres humanos debemos afrontar estos procesos prescindiendo de la mano divina. La salvación es una urgencia que solo se puede elucidar a nivel humano y terrenal. De estas tribulaciones salió una pieza como *Tiempo de Juicio*.

Subvertir las esencias de la teología fue el origen de las indagaciones de Pistoletto. La fe no puede estar sujeta al miedo ni a la práctica monoteísta del credo. Este artista estimula la diversidad de cualquier creencia y piensa en una libertad que no esté coartada por el poder y las circunstancias, con la responsabilidad que conlleva la coexistencia a partir del respeto al otro. De aquí ha partido la esencia de un texto del alcance de *Ominiteísmo* y *Demopraxia* que se ha ido enriqueciendo entre el 2012 y el 2016. Es un modo de cuestionar la génesis de un término histórico que nació torcido —sesgado por la represión y la esclavitud— para presentar nuevas vías de armonización entre lo político y lo social.

Joseph Beuys también intentó proyectar un método de participación social que tenía su origen en el modelo de tripartito de Rudolf Steiner, al proponer la descentralización de la toma de decisiones y el hecho de propiciar que los seres humanos pensarán de conjunto. Sus propuestas no lograron la sostenibilidad que ha tenido a lo largo de tantos años la obra de Pistoletto. En 1968 este artista presenta en la Bienal de Venecia *El Manifiesto de Colaboración Creativa* para promover zonas epistemológicas de disímiles saberes. Es interesante conocer cómo este concepto fue una premonición para todo lo que se discute hoy en la actualidad. El arte es observado desde el proceso de construcción y articulado con otras especialidades. Sobre él recae la responsabilidad de abrir todas las posibles interrogantes de los vacíos en la antropología, la filosofía y los sistemas que establece la gobernabilidad.

Aunque se le puede llamar exposición a lo que hará Pistoletto dentro de la programación del Museo Nacional de Bellas Artes, su trabajo con Cuba viene de la Duodécima Bienal de La Habana. El diseño curatorial de este evento hizo que Michelangelo lo sintiera como parte de lo que venía haciendo durante años. Su interés era entrar con el *Tercer Paraíso* en el contexto cubano. Un proyecto que había tenido una itinerancia internacional y que nació en sintonía con lo que se

venía haciendo en sus programas de la Cittadellarte de Biella y en la Universidad de las Ideas.

El *Tercer Paraíso* establece las dinámicas entre el mundo natural, el artificial y el que está por venir; su signo es el infinito. Ninguno de los círculos es autónomo, todos están en perenne contaminación. Cuba tenía la ductilidad para poner en marcha nuevas experimentaciones. De ahí que su interés no era el de ese artista etnógrafo tan criticado por Hal Foster que se desplaza de un sitio a otro sin dejar huellas o que disfruta la coyuntura de un espectáculo.

En La Habana se hizo el Forum Rebirth entre el 24 y el 26 de noviembre del 2015, estimulando *Geografías de la Transformación*. Fueron convocados profesionales de diferentes campos para discutir sobre cuáles pueden ser hoy los factores de cambio en una sociedad que está llamada a renovarse con el inmenso reservorio intelectual con el que cuenta. *Rebirth* no se quedó tampoco en este evento, ha circulado a través de los barrios y cuenta con muchos jóvenes y personas de diferentes edades que se han ido involucrando. Hubiera sido imposible llevar a cabo un proyecto de tanto alcance sin la contribución apasionada de Lorenzo Fiaschi y Laura Salas Redondo.

Pistoletto no se regodea en las técnicas. Después de Picasso, Malevich o Duchamp, el posicionamiento en relación a las metodologías artísticas no puede ser el mismo. Al igual que Benjamin, ve en la fotografía la verdadera emancipación del arte. Su formación como comunicador y en el discurso de la publicidad hace que subvierta el tecnicismo académico de estos lenguajes para colocarlo en la raigambre social. Explora los nuevos *sensorium* que va delineando nuestra época.

El espejo ha sido también su material de trabajo, con todas sus implicaciones semánticas. La condensación de la imagen y su desaparición, la ubicación en un armario es más que un reflejo, es un *self* de la conciencia, es el miedo del sujeto moderno ya expresado en el *Otello* de Shakespeare.... ¿Quién soy, si hoy amo y mañana odio? En el espejo está el reclamo expresionista de no confundir la mirada con el ver. Las sensaciones son intelectualizadas para convertirse en percepciones que obligan a la mente a viajar a su interior y componer una visualidad que solo es posible desde la experiencia individual.

En el Museo se han ido restaurando los trece espejos que formaron parte de la instalación *Thirteen less one*. Trece —excepto uno— que fueron colocados en la Iglesia de Paula y formaron parte de la segunda acción desarrollada por Pistoletto durante la última Bienal de La Habana. El preámbulo de esta obra fue la



presentación del grupo de música antigua Ars Longa. El ambiente sacro alcanzó su punto climático en el momento en que Michelangelo golpeaba con un martillo los espejos y emergían espontáneamente los colores que estaban detrás del cristal. Todos estábamos en el fondo de la pequeña basílica inmersos en una figuración que se craquelaba. El enmarcamiento y la disposición de los espejos de gran formato creaban la ilusión de ser parte de una gran pieza visual que se destruía. Este desenfado creado por la ambigüedad entre lo sacro y lo profano nos retrotrae a *Las Meninas* de Velázquez. “La imagen salió del cuadro”, fue el consejo más importante que recibió el gran pintor español de su maestro Pacheco. Este acontecimiento que protagonizó Pistoletto implica una relación de total autonomía entre el universo y sus partículas, entre lo macro y lo micro. Es una condición inalienable de la existencia.

Los verdaderos artistas son inconformes, buscan y encuentran. Pistoletto comenzó a cuestionarse el arte cuando observó las telas agujereadas de Lucio Fontana, no encontró una explicación exacta a esta forma de representar pero sabía que algo estaba pasando. Fue decisivo para él percibir el sentido científico y matemático de la perspectiva de Piero de la Francesca en una obra del calibre de *Flagelación*. No olvidó tampoco el sentido humano y terrenal de la luz que distingue a las obras de Caravaggio. Con el mismo impulso atávico de Duchamp cuando realiza el ensamblaje: *Dados*: 1. Cascada 2. El Gas de Alumbrado, 1946-1966, Pistoletto vuelve al Origen del mundo de Courbet. El Eros como deseo y principio de la creación, la constatación de una carencia o la incertidumbre de una refracción que ya no nos representa.

Una de las piezas de más impacto que se exhibirá en nuestro Museo son las fotos del *Work in Progress* de los cuadros-espejos realizados con diferentes personajes y escenas de la realidad cubana. Hay muchas capas de lecturas en estas obras, donde a pesar de hacer algunos guiños al folclor estereotipado por la publicidad de los almendrones (denominación popular a los coches antiguos americanos y de los cocotaxis, resultado de la inventiva automotriz cubana), su verdadero interés es entrar en la psicología del ciudadano de a pie, protagonista de la vida cotidiana. Como espectadores, nosotros deambulamos dentro de las piezas. Somos observados porque entramos y salimos de las obras. No hay un marco que nos limite a convertirnos en una parte indisoluble de todo lo que está pasando.

La muestra abrirá con una pieza titulada *Walking Sculpture* que consiste en una gran esfera de papel periódico que debe recorrer las zonas aledañas al Museo. Esta pieza, desde su nacimiento en 1966, ha sido objeto de distintas versiones.

En ella puede estar el pensamiento de Peter Sloterdijk cuando decía que “el descubrimiento de la esfera decepciona como forma pero atrae la atención de un cuerpo interesante. Entonces se abre paso a la experimentación ante la obnubilación del ojo condicionado por las simplificaciones geométricas”. En este caso, es la prensa como material que envuelve al mundo y que deja su huella en el tiempo al absorber la energía de las calles de la ciudad.

Más que una muestra, lo que sucederá con Pistoletto en el edificio de Arte Universal del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, será una conversación entre la vitalidad de muchas de sus obras históricas con las colecciones que se exhiben en este espacio. Renacerán en Cuba piezas pertenecientes al *Oggetti in Meno*, *El Etrusco*, la *Venus de los harapos* y muchas otras. Michelangelo nos ha enseñado que el arte no es para mirarse a sí mismo porque siempre habrá que devolver algo que es imprescindible compartir con mucha gente.

ABSTRACTIVOS, PEDRO DE ORÁA

HOMENAJE

La tesis primaria que sustentaron los manifiestos de la pintura abstracta a partir de las tempranas décadas del s.XX —y en especial las vertientes del abstraccionismo geométrico—, enunciaba un absoluto desprendimiento de toda referencia a la realidad natural o construida por y en torno al Hombre, por considerarla aparente y viciada del anecdotismo e historicismo propios de la representación de servicio a que estuvo obligada la pintura y la escultura tradicionales. Se abogaba por una estética autónoma y expresiva de las leyes implícitas en el arte, el llamado “arte por el arte”. Hoy la tendencia abstracto-geométrica restaura el concepto de realidad, pero con un nuevo sentido: la revelación del orden geométrico (visible u oculto) constitutivo de la materia universal y en la naturaleza mineral y vegetal de la Tierra. Las leyes que rigen el Arte, en su acepción más pura, se concilian con ese orden y lo exaltan.

Pedro de Oraá

14-XI-2016 (Palabras al pegable. Exposición *Abstractivos*)

CURRICULUM (Selección)

Pedro de Oraá (La Habana, 1931)

Estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro / 1952: Se vincula al grupo Los Once / 1957: Funda y dirige conjuntamente con Loló Soldevilla la Galería Color-Luz / 1958-196: Integra el grupo 10 Pintores Concretos / 1962-1964: Organiza y dirige el equipo de diseño de publicidad del Consejo Nacional de Cultura (CNC) / 1969-1976: Primer Secretario de la Sección de Artes Plásticas de la UNEAC. Edita el boletín *Noticias de Arte* / 1975: Presenta la exposición *Gráfica de Cuba* en la Galería Caminul Artei de Bucarest, Rumania / 1990: Invitado de honor al Salón Internacional de Verano de la Galería Nacional de Túnez / 2011: Recibe el Premio Nacional de Diseño conferido por el Instituto Cubano del Libro / 2015: Recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas concedido por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas

Sus obras se encuentran en el Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba; así como en otras colecciones públicas y privadas en América Latina, Estados Unidos y Europa.

Miembro fundador de la UNEAC y de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (AIAP). Director artístico de la Revista Unión, UNEAC.



EXPOSICIONES INDIVIDUALES (selección)

- 1957: *Pinturas, dibujos, collages*. Galería Sardio, Caracas
1974: *Exposición introspectiva*. Galería L, La Habana
1980: *Abstracto tardío*. Casa de Cultura de Plaza, La Habana
1997: *En blanco y negro*. Galería Espacio Abierto, La Habana
2002: *Alternativas*. Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP), La Habana
2004: *S/T*. Galería La Acacia, La Habana
2008: *Bitipias y monotipias*. Taller Experimental de Gráfica, La Habana
2009: *Tierras*. Borders Fine Arts Gallery, Miami.
2012: *Contrarios complementarios*. Galería Orígenes, La Habana
2015: *Abstractivos*. Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Bayamo, Granma.
Abstractivos. Zona Franca, Complejo Morro Cabaña, XII Bienal de La Habana
Contrarios complementarios II. Galería Villa Manuela, La Habana
2016: *Pioneros*. Feria Internacional de Arte de Lima

EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección)

- 1997: *Pinturas del silencio*. Colateral a la VI Bienal de La Habana, Galería La Acacia, La Habana
1999: *Abstracción viva*. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana
2000: *Tono a tono*. Hotel Habana Libre, La Habana
2002: *La razón de la poesía. Diez Pintores Concretos Cubanos*. Edificio de Arte Cubano, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
2004: *Marea, pero me encanta*. Galería Oswaldo Guayasamín, La Habana
2007: *5 Pintores Abstractos*. Galería Villa Manuela, La Habana
2008: *Cuba a l'oeil*. Espace Ricard, Lyon
Cuba. Exposition Art Cubain. Maison des Dauphins, Foire de Lyon
2010: *La otra realidad*. Una historia del arte abstracto cubano. Edificio de Arte Cubano. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana
2013: *El grito silencioso: Voces de la abstracción en Cuba, 1950 – 2013*. ArtSpace Virginia Miller Galleries, Miami
2014: *Rodando se encuentran*. Arte Cubano Contemporáneo en la Colección del CNAP. Shanghai Urban Planning Exhibition Center, Shanghai
2015: *Concrete Cuba*. Galería David Zwirner, Londres
2016: *Concrete Cuba*. Galería David Zwirner, Nueva York
Instinto Básico. Obra sobre papel: Colección CNAP. Sala Dalí, Instituto Cervantes, Roma
Fuerza y sangre. Imaginarios de la Bandera en el arte cubano. Gran Teatro de La Habana
Alicia Alonso



José Nicolás de Escalera (La Habana, 1734-1804)

La Santísima Trinidad

José Nicolás de Escalera gozaba en su época de fama como buen pintor. Su obra contiene retratos pero, sobre todo, cuadros religiosos en los que, bajo la influencia de Murillo, pinta santos y vírgenes vestidos a menudo con los colores tradicionales de la escuela sevillana. Una de sus piezas más notables es *La Santísima Trinidad*, obra de formato lobulado, acorde al retablo barroco de la iglesia cubana del siglo XVIII, donde estaba situada. Escalera utiliza una composición simétrica, orientada hacia un punto central, y logra aligerar su peso por el movimiento ascendente de los mantos. La obra, esencialmente valorista, presenta un colorido sobrio, sin grandes matices cromáticos.

O.L.N



La ventana abierta

ABSTRACTIVOS

Pedro de Oraá
Premio Nacional de Artes Plásticas 2015

Museo Nacional de Bellas Artes
Edificio de Arte Cubano
Del 16 de diciembre, 2016 al 13 febrero, 2017



HORARIOS Y SERVICIOS

DE MARTES A SÁBADO:

9:00 am a 5:00 pm

DOMINGO:

10:00 am a 2:00 pm

CENTRO DE INFORMACIÓN

DE MARTES A SÁBADO:

9:00 am a 4:30 pm

TIENDAS

Reproducciones de obras de arte, publicaciones y artículos para regalo

CAFETERÍAS

Abiertas en el horario del Museo

DIRECCIÓN LA VENTANA ABIERTA

NIURKA DÍAZ

IDEA ORIGINAL

ARIADNA CABRERA

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

SINDY RIVERY

DISEÑO

HADY

FOTOGRAFÍA

DAVID RODRÍGUEZ

DIRECCIÓN: TROCADERO ENTRE

MONSERRATE Y ZULUETA

LA HABANA, CUBA. CP 10200

TELF: (537)861-0241

MAIL: rpp@bellasartes.co.cu

WEB: www.bellasartes.cult.cu

MU
SE

NACIONAL
DE BELLAS
ARTES