

artnexus

ARTE EN COLOMBIA 172



Beatriz González | Juan Araujo | Sergio Camargo | Daniel Steegmann Mangrané
 Lake Verea | Anna Bella Geiger | Laura Anderson Barbata y Sheroanawe Hakihiwe
 Juan Fernando Herrán | Cinthia Marcelle | Valerie Brathwaite | XVII Bienal de Cuenca
 Premio Luis Caballero XIII | I Bienal Internacional de Arte y Ciudad de Bogotá
 24ª Bienal Arte Paiz de Guatemala | Bienal Internacional de Antioquia y Medellín



Yente, seudónimo de Eugenia Crenovich (Buenos Aires, 1905-1990), descendiente de inmigrantes judíos provenientes de Ucrania, que llegaron a Buenos Aires a fines del siglo XIX. Su familia, con la que tiene un estrecho vínculo, le enseñó, con el ejemplo, el valor de la tolerancia. Ellos "aceptaron que dibujara permanentemente y no se extrañaron de que eligiera filosofía cuando entré en la universidad", confesó a la crítica Elba Pérez. Estudia Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires a comienzos de los años 30, donde —desde 1932, y con una mirada moderna— aporta ilustraciones para la revista del Centro de Estudiantes. Asiste a diversos talleres en Buenos Aires y, luego, confirma su interés por el arte estudiando en la Academia de Bellas Artes de Santiago de Chile.

En 1935, Yente conoce al artista Juan Del Prete (Vasto, Italia, 1897 - Buenos Aires, 1987) y se convierte en su discípula; este encuentro le cambia la vida. Tras maravillarse con la obra abstracta de Del Prete, exhibida en la galería de la revista *Sur*, Yente comienza a investigar las posibilidades de los postulados abstractos. En 1937, Yente se casa con Del Prete y abraza audazmente la abstracción geométrica y la abstracción lírica, el constructivismo expresivo y lo que más adelante denominó "impresionismo abstracto". En consecuencia, estos artistas centrales del arte contemporáneo de la Argentina compartieron durante más de cincuenta años su vida cotidiana y sus intereses artísticos. También compartieron la soledad; ambos fueron resistidos por los tradicionalistas aferrados a lo académico. Estuvieron "solos de a dos", decía Del Prete.

A pesar de su extensa carrera y de sus veintidós exposiciones individuales en el país y en el exterior —ella representa a la Argentina en

la Bienal de São Paulo de 1957 y es merecedora de una medalla en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958—, a Yente le cuesta obtener su justa valoración. Claro que, tras su casamiento con Juan del Prete, ella cuida principalmente la carrera de su esposo y relega la propia, situándose en segundo plano.

Durante demasiado tiempo, tal como apunta la curadora Adriana Lauria, la fecunda labor de Yente, tanto "como su condición de pionera, no impulsó el reconocimiento de su nombre más allá de algunos núcleos de iniciados". Sin embargo, una sucesión de muestras en las últimas décadas, incluida la reseñada aquí, comienza a subsanar esta enorme falla. Su progresiva valoración se manifiesta con el ingreso de magníficas obras a colecciones particulares y públicas, como la del Museo Moderno de Buenos Aires y del Museo de Arte Moderno de Nueva York (en 2020). Por caso, también mujer, a la ahora valorada artista sueca Hilma af Klint por fin se le reconoce que fue la primera en utilizar la abstracción en 1906, mucho antes que Wassily Kandinsky, quien quedó como iniciador de esta tendencia; este teorizó sobre el arte abstracto en 1909 y ejecutó sus pinturas recién a partir de 1911.

En "Yente: Retrato de un legado", bien se puede observar que la artista nunca abandona la figuración, que cultiva en su autorretrato de 1940, en las representaciones de los años 70 de su madre, hermanas, abuelas y abuelos, a quienes cariñosamente llama Bobe y Zeide en yidis, y en obras dedicadas a símbolos —como la Torá y el Candelabro— y a temas bíblicos. Trabaja en distintos soportes que combina con textiles (puntillas, hilos, arpillera), tal como puede verse en la evocación de su abuela *Retrato-recuerdo número 9 (La Bobe)*, 1973.

El museo exhibe tres de sus veinte libros de artista, como *José en Egipto* (1941), planos de color y figuración en témpera sobre cartón, y *Septem Dies* (1941), dedicado al Génesis (primer libro de la Torá y del Antiguo Testamento), con abstracciones en témpera sobre papel. Dedicada a su padre y abuelos paternos, *Los Macabeos* (1965) —en pocas palabras, relato bíblico que narra la rebelión exitosa liderada por una familia sacerdotal de judíos ante la helenización forzada y la prohibición de las prácticas religiosas judías—, figuraciones realizadas en témpera y *collage* sobre cartulina. Así, la multifacética Yente (su sobrenombre infantil en yidis) sorprende por su capacidad para generar tanto figuraciones entrañables como intensas abstracciones.

VICTORIA VERLICHAK

Alicia Herrero

Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (MNBA)

Con los mismos propósitos con los que comenzó su carrera a fines de los años 80 del siglo XX, sumando algunas variantes y recurrencias hasta la actualidad, Alicia Herrero volvió a mostrar su notable capacidad para trasladar datos y estadísticas a sus obras, tanto bidimensionales como tridimensionales. Haciendo señalamientos que ya enuncia el título de la muestra "Inequidad, desplazamientos, ondulaciones", celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (MNBA), y montando una gran instalación en la sala de muestras temporarias, con la curaduría de Mariana Marchesi, directora artística del museo. Construida por distintos núcleos, sostiene un repertorio de imágenes materializadas como objetos tridimensionales y en pintura, en un plan que pasará a integrar la colección institucional del MNBA, a la que se suma *Mise à nu*, una escultura donada por la artista en 2021, cuando fue distinguida con el Premio Nacional a la Trayectoria Artística.

Yente. *Retrato-recuerdo número 9 (La Bobe)*, 1973. Óleo, retazos, encajes, hilos y fotografía sobre lienzo. 49.5 x 36 cm (19.5 x 14 pulgadas). Cortesía: Museo Judío de Buenos Aires.



La primera inclusión de los datos dentro de la obra fue una muestra individual en el influyente Instituto de Cooperación Iberoamericana en 1998. Tomó los datos de unos jarrones de porcelana de la casa de subastas internacionales Christie's, a los que asignaba un patrón promedio por cada pieza; todo lo que era más caro que esa media se estiraba solo en la horizontalidad. Los precios operaban hasta una cuasi desaparición, ya que la porcelana más cara media 5 metros y medio. El mercado del arte, la crítica institucional y señalamientos muy propios de esa década, con datos de la economía, observados a partir del precio del mercado del arte y de los valores a los que se vendían las obras en casas de subastas.

Las invitaciones a la Bienal de La Habana y una serie de viajes y muestras individuales preparan otro señalamiento que acá se reitera. Los repasadores blancos de rayas en los costados, aliados de la limpieza del hogar, han mantenido un lugar especial en su obra, al principio para dar cuenta de lo femenino acorralado por la cultura dentro de la hegemonía masculina, como en la muestra "Violaciones Domésticas", celebrada en el Espacio Gesso, Argentina y Manzana de la Rivera, Paraguay, que tuvo su espacio en la reciente exposición con el mismo título, celebrada en el Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA). Compartida con dos artistas, en esta exposición se acude a sus obras de los años 90, donde los utensilios de la economía del hogar se transforman en signos de adhesión a las luchas de liberación femenina. Declaró recientemente: "estudio todo lo que construye el precio y el valor de una obra en el mercado del arte".

Reconoce Herrero que sus obras nacen en el croquis, el dibujo y las acuarelas, y cuando se le da la posibilidad de poner en diálogo algo del trabajo de los años 90 con algo nuevo, además de contar con la posibilidad de jugar con una de las colecciones más importantes de

Alicia Herrero. *Inequidad, desplazamientos, ondulaciones*, 2025. Detalle de una obra de la instalación. Dimensiones variables. Fotografía: Gustavo Cantoni. Cortesía: Museo Nacional de Bellas Artes.



Argentina reunidas en el Museo Nacional, se producen un ensamblaje y una situación expansiva. Si bien el plano es el origen para llevar a escala una idea, lo traslada a una computadora para verificarlo en lo espacial.

El juego de tensiones que provoca la gran instalación *Inequidad, desplazamientos, ondulaciones* comienza con una enorme pieza ondulante que remeda un elemento básico de la vida cotidiana de las amas de casa: el repasador, también conocido como paño de cocina. Convertido a escala de una alfombra mágica, adquiere un tamaño tan importante que destaca por su suave curvatura, grácil y elegante, la belleza de lo cotidiano, en un nivel perfectamente pulcro en su materialidad.

Dos piezas de metal negras acompañan. Una de estructura abierta que se recorta en el espacio, permitiendo dar cuenta de lo que está alrededor, busca la posibilidad del traslado del espectador hasta conseguir una visión que pasa de una forma perfectamente circular a otra que se angosta en una forma comprimida. En la tarima, la otra toma la forma de una espiral de estructura recta que descansa con contundencia con dos obras muy singulares. Una serie de recortes blandos de colores que se apoyan en un soporte pendiente del techo y una gran obra plana de 4 metros de alto, hecha sobre lino belga, donde se reconstruye todo el repertorio de formas que operan como desplazamientos de su interés. La artista descubre que existe un sitio donde todas las empresas del planeta declaran sus movimientos anuales en un gráfico de interconexiones, detectando ese flujo de capital, donde solo 150 controlan toda esa acumulación global. Herrero propone, desde la plástica, un posible intento de modificar eso a través de los materiales, abriendo, al mismo tiempo que encierra, una "estructura de la concientización", una contradicción basada en su propio equilibrio de fuerzas, permitiendo que el mundo no llegue al caos y que la humanidad sea digna.

"Me apoyo en el arte para contrarrestar esa tensión", reflexiona y produce nuevamente una experiencia performática de los materiales. Algunas líneas de fuga crean forma, otras proyectan las sombras explotando el contraste de los colores de la pared y jugando con ese contraste. Obras que pueden estar en el piso y crecer, como un ritmo de pliegue-repliegue, algo del pensamiento barroco, algo de las memorias cíclicas, momentos oscuros o luminosos, de grandes cambios.

Nuevamente propuso una activación construida como performance coreográfica, una "situación de diálogo" más sencilla que otras veces, porque la ropa es neutra y se basa en el desplazamiento de un solo cuerpo, que trata de encontrar, entre los intersticios, los flujos invisibles de las formas. La idea es que ella se expanda con una serie de movimientos que interconectan una coreografía guía con las pautas que propone la performance, ensayada *in situ* cuando no hay gente, en silencio, sin parlamentos, para que recree lo inmaterial que emana: cuerpos de mujeres caídas en un movimiento tan dramático que emociona.

PILAR ALTILIO

Lido Iacopetti

De Sousa Galería

La exposición "Misterio insondable: pasajes, agujeros, aventuras de Lido Iacopetti", en De Sousa Galería, curada por Ángeles Ascúa, marcó el primer acercamiento integral a la producción del artista tras su fallecimiento, en 2024. La muestra se propuso como un homenaje y, al mismo tiempo, como una relectura de su legado en el arte argentino.

Antes de atravesar la puerta de la galería, el público se encontraba con una instalación visible desde la vereda —salamines colgando y latas de conserva— que descolocaba la imagen tradicional del espacio expositivo; este gesto remitía a una práctica sostenida por el artista, quien mantuvo