



Silvia Benchimol

El sutil universo de las formas

*Homenaje a **Eliana Molinelli***



Egresó de la de la carrera de Artes Plásticas, FAD, UNCuyo. Se desempeña como profesora titular de Historia del Arte I, Antiguo e Historiografía del Arte. Fue directora de la Escuela de Artes Plásticas en 1984 y Secretaria Académica en 1996. Es coautora del Diccionario de las Artes en Mendoza, Siglo XX, sección artes visuales. Trabajó en la redacción de la revista Serie Científica y en el Centro de Investigación y Documentación del Museo Fader, Mendoza. Dirige equipos de investigación en el marco de los proyectos de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNCuyo. Asesoró algunos proyectos de restauración de obras de arte y monumentos en Mendoza y en Bolivia.

CONTINUIDAD Y TRANSGRESIÓN

Al escribir una biografía, en este caso la de una artista, resulta difícil separar la vida de la obra, los acontecimientos de los pensamientos y de los proyectos. Aún más perturbador resulta clasificar: *esto es vida privada, aquellas las obras y acciones, más allá los pensamientos, aquél el sustrato base de afectos, imaginario, fantasía ideativa.*

Los hechos internos y externos que componen la trama de sentido, la vida y el arte, son los que vertebran desde el núcleo a los seres, el despliegue creativo de las elecciones, expresiones, acciones, obras. Estos indicadores testimoniales, detenidos de la corriente fluida que es la existencia —por su concentración semántica—, son posiblemente los que más interesan como cualificadores en un ensayo de biografía.

Así es que de la vida de Eliana Molinelli, escultora, se dirá lo esencial, las trazas testimoniales, las constelaciones que forman significados. Lo que importa es la historia de su vida interior, intelectual y emocional; la semiosis de la intensidad de las raíces y proyecciones al mundo del arte.

Creció en una familia sensible a las artes. Las imágenes visuales, musicales, transpuestas literaria o plásticamente, son vivencias extraordinarias. Para Eliana niña y adolescente probablemente llegaron a ser habituales, maravillosas en su poder de transfiguración poética de la cotidianeidad.

Nació en 1944, Mendoza, Argentina. El padre, Juan Molinelli, fue poeta; la madre, educadora. Gran parte de su adolescencia transcurre en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo, en la vieja casona de calle San Martín y Montevideo. Egresó en 1968, en la especialidad Escultura. Desde el inicio de los estudios incurrió informalmente en el taller de la especialidad. Sus primeras experiencias —según el testimonio de una condiscípula— comenzaron en 1962-63 bajo la guía (y el impacto) de Lorenzo Domínguez, entonces profesor titular. Unos meses con Mariano Pagés, un año con Labourdette, y los niveles I y II de los últimos años con el profesor Héctor Nieto. Luego el contacto con el ambiente artístico de Alemania, a fines de los '70 y el contacto con la obra de Carlos de la Mota, profesor titular de Escultura de la UNCuyo, fueron conduciendo hacia el cenit su debate con la escultura y el desarrollo productivo de su proyecto artístico.

Con los artistas mencionados aprendió técnicas al tiempo que dialogó y deliberó con distintas modalidades de la escultura. En una biografía de artista, las paternidades espirituales son realidades importantes para la comprensión tanto de las conductas creativas como de las obras. De ellas Eliana destiló la quintaesencia, también, de la escultura mundial. No permaneció en la superficie de las imágenes y materiales —por muy atractivos que fuesen— y comenzó a escribir su propia historia transgresora.

VARIACIONES DEL CLASICISMO

“Esculpir es construir con volúmenes la expresión plástica-poética de la tercera dimensión”, decía Lorenzo Domínguez, en una definición arraigada en la tradición del género y en la oposición polar del volumen material (forma) y del espacio (nada o caos) -que para los griegos “no existía” salvo como elemento relacional entre los sólidos-. En síntesis, figuración clásica (con predominio de la figura femenina) con un matiz emocional subjetivo¹. Además, el maestro fue un admirador en sus últimos años de las cualidades de abstracción pétreo de la escultura americana, probablemente por algunos enlaces de sensibilidad con su modelo clásico.

Durante una breve etapa luego del fallecimiento de Domínguez en 1963, estuvo a cargo del taller Mariano Pagés. Ex discípulo del maestro, sus esculturas poseen volúmenes bien definidos, inclinación al realismo (“veracidad” alejada del idealismo de su maestro), matices expresionistas, síntesis evocativa de lo monumental.

J. M. Taverna Irigoyen se preguntaba si “*existen generaciones nuevas* (en la escultura argentina) *con el impulso y la receptividad de un Macchi, de un Labourdette*”², y Juan Carlos Labourdette se interrogaba a sí mismo —durante su estadía en la Universidad— sobre cómo lograr una mayor libertad formal no volcándose directamente hacia lo abstracto pero sí dando un molde nuevo a lo figurativo; pensaba que su escultura “*se halla signada por lo místico y lo poético*” tanto en las tallas de madera como en los metales. Las proporciones “*justas y exactas*”, el precepto de la armonía, no eran para él tan importantes³.

Cuando Eliana inicia los cursos avanzados de la especialidad, el profesor titular del taller es el escultor sanjuanino Héctor Nieto. Para él, la escultura es mucho más que la mimesis de “*ondulantes curvas femeninas o retratos de personajes históricos*”⁴. Con ésta y otras afirmaciones, el nuevo profesor tomaba distancia de los principios de la didáctica que le antecedió y desplazaba a la figura humana y al volumen matérico como problemas nucleares en el aprendizaje de taller. Continuaba, sí, el trabajo con modelos vivos, pero en el ejercicio bajo su guía aparecían otras orientaciones hacia la abstracción y aperturas del espacio⁵, que dejó de ser el antagonista de la forma para transformarse en su complementario con equivalente presencia objetual y valor estructural en el proceso de componer.

Es así que la forma compacta es horadada por planos espaciales dando lugar a un diálogo entre los volúmenes positivos y negativos, a una apertura, y por lo tanto una dinamización de la composición. El espacio es fundamentalmente volumen ganado hacia el núcleo material de la escultura (espacio interno); algu-

nas cuñas sólidas como proas avanzan hacia el espacio externo cercano⁶.

En cuanto a las matrices imaginarias de las obras de Nieto, proceden de la subjetivación de percepciones del paisaje natal: la pétreo cordillera, la transparencia aérea, las turbulencias del viento Zonda. La actitud expresiva analizada como “sinonimia morfológica”⁷ es en realidad un fenómeno de transposición complejo desde la simple percepción hasta la vivencia estética por la cual el paisaje es transformado en símbolo plástico de tres dimensiones.

ELIANA Y LAS FORMAS

En Europa, Eliana tuvo la oportunidad de entrar en contacto directo con obras de las vanguardias históricas, nuevos conceptos, estructuras y materiales. No pasó inadvertido el proceso por el cual la obra de arte comienza a comunicarse con espacios exteriores a su “mundo cerrado dentro de otro mundo”; su estructura inicia así un fenómeno de expansión hacia el espacio de la vida cotidiana (esculturas transitables, instalaciones), de intervención en la naturaleza en grandes escalas (land art, alineación de piedras, acumulaciones geomórficas monumentales, pinturas sobre la superficie irregular de la corteza terrestre, coloración de corrientes de agua), o de configuraciones en las que los distintos estados no compactos o no sólidos del material (filamentos, láminas horadadas, alabeadas, líquidos, planos de luz dirigida) son utilizados para exaltar la levedad y transparencia de los materiales innovadores de la escultura del siglo veinte: el espacio y la luz.

Con todas estas imágenes bullendo en su interior, Eliana regresa a Mendoza, donde la encontramos instalada desde 1971 trabajando su material preferido. La plancha de metal de grandes dimensiones la obliga a mover su cuerpo como una araña sobre su tela, gira sobre el plano, o gira el plano reacomodando la masa del pez; gesticula en el aire con el martillo en la mano y otras herramientas. Tal vez por estos años profundiza la autoconciencia corporal e histórica. Es mujer y es escultora. Se enfrenta no sólo a la resistencia de la materia sino a la impermeabilidad social. En realidad lo que menos se necesita es neutralidad que prescinde de las diferencias de género o feminismo radicalizado como máscara sobrepuesta a una situación de vida elegida cuyo compromiso, asumido con autenticidad, presenta numerosas situaciones singulares, personales o sociales a resolver exclusivamente por el género. Y frecuentemente se pone a prueba la “fragilidad” (bajo la óptica masculina) de la naturaleza femenina.

Eliana es mujer y es artista. Señalarlo puede parecer anodino. Pero es que sus obras están impreg-

nadas en un halo femenino en el que convergen necesidad de autonomía e identidad estética, intuición, crítica, dramatismo, humor, alguna brizna de ironía. Sus figuras humanas —casi exclusivamente femeninas— testimonian una mirada congénere, amable con sus semejantes. La intensidad emocional, nunca directa, se concentra en el retrato de los padres.

Tuvo dos hijas previsiblemente bellas, afectuosas e independientes en sus opciones existenciales, como ella. Se casó con un ser humano especial. Las siluetas, las manos, los retratos involuntarios —o calcos— de su familia, emergen en varias esculturas, en las instalaciones, en detalles de los monumentos.

EL UNIVERSO INTERIOR Y EXTERIOR

Cuando Carlos de la Mota regresa a la Universidad para hacerse cargo del Taller de Escultura, encuentra en Eliana una interlocutora válida, sensible en su captación emocional e intuitiva del arte. Habían tenido lugar sus debates y reencuentros con la escultura, y sus obras eran distinguidas en salones y certámenes. Sustentaba a través de premios y críticas conceptuosas, un reconocimiento más amplio que sólo el del círculo de especialistas.

De la Mota, ex discípulo de Lorenzo Domínguez —quien resaltaba en él la cualidad de la *gracia*—, miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes, era un escultor maduro al que precedía una notable carrera artística. También él supo trascender las circunstancias de formación y de tradición. Su definición de escultura es *“arte que existe en la tercera dimensión. Es materia y es espacio. Abarca tres conceptos que se interrelacionan: espacio, volumen y forma”*⁸.

En su proyección docente en la Universidad, De la Mota otorgó relevancia a los procedimientos configurativos y a la formación de habilidades técnicas aplicadas a los distintos materiales, partiendo de ejercicios plásticos fundados en la mimesis naturalista del modelo vivo. Pero más que su acción directa en el taller, influyó en los estudiantes con la ejemplaridad de su obra. Entre la muestra *“Armadura para pájaros”* y una obra como *“El caballero negro”* (mitad figura humana, mitad capitel) se verifica un proceso de apertura de la estructura al ingreso del espacio en el interior de la escultura, y ésta, trabajada en formas laminares muestra el anverso y reverso del material (forma reversible).

Eliana Molinelli comprendió en profundidad el problema de la forma abierta y de las distintas categorías espaciales formuladas por la escultura. Pero además de comprender, traspasó el límite. Creó imágenes nuevas más allá de la escuela escultórica local establecida en un breve período de acumulación y concentración de problemáticas plásticas.

EL ESPACIO FLUYENTE

*“Es el volumen y el espacio, considerado este último como material ‘inmaterial’ del siglo XX, expuestos a la bondad creativa”*¹⁰. Habría que agregar a esta cita la policromía sobre la base del metal en los procesos de configuración. Eliana logra la integración de los dos lenguajes, volumen y color, por acción del fuego; lo que se debería analizar es cómo el vínculo que los unifica se transfigurará en extensión espacial, ruptura o trascendencia, desde lo establecido hasta el nacimiento de cualidades estéticas innovadoras.

Otra modo de usar el color incorporado por la escultora, es conservar las huellas tornasoladas de la llama del soplete como texturas visuales que atemperan el brillo frío del metal. Se extienden por la superficie de modo impredecible, transforman la solidez en iridiscencias cambiantes sin posibilidad de control o predicción, y que además son cambiantes en el tiempo. Un recurso imaginativo afín con la improvisación (o el azar) utilizado por la artista es el del *object-trouvé*, al cual introduce como parcialidad en la escultura o como centro prefigurador y desencadenante de procesos ideativos. Ejemplo de ello es la serie de las *“Cucharitas”*, concebidas lúdicamente a partir de objetos de uso diario doméstico.

Se podría decir que sus esculturas son estructuras *“en cáscara”* cuyo material laminar preformado industrialmente y luego batido, es yuxtapuesto, superpuesto o desplegado en capas que envuelven el núcleo aéreo. Eliana concreta varias categorías espaciales, además de las prefiguradas en obra de sus maestros: el espacio encerrado, el espacio comunicativo, el espacio fluido, el espacio en expansión, oscilación entre direcciones centrípetas y centrífugas.

La escultura *“Alcándara”* (torso femenino, cobre batido y soldado, 1983), es una síntesis de legados e ideas artísticas renovadas. El torso es un punto de encuentro y divergencias; es una selección posible de la tradición que constituye diferencias con respecto a la concepción clásica de antítesis entre forma-espacio. Este último tiene homólogas cualidades constructivas y presencia visual, que la forma material.

Pero además, hay un espacio cuña que penetra el núcleo aéreo de la figura, al tiempo que el espacio absorbido circula hacia el exterior, conducido por los planos de una de las piernas que avanza fuera del eje principal. La estructura es disgregada en planos en fuga alrededor de la presencia virtual de la anatomía aérea interior. Al contrario de lo que sucedería en un torso clásico (concentración y composición cerrada), se diría que la escultora ha procedido a la descompactación y disolución de los aspectos objetuales ingresando al campo de la metáfora. En síntesis, *“Alcán-*

dará” podría constituir un discurso metaescultórico o poética modelo para muchos desarrollos de obras posteriores.

Eliana no destruye la tradición, dialoga con ella, debate, reflexiona y abre otros horizontes que no existían en lo dado anteriormente.

DESOCULTACIÓN DEL SER

El título está tomado de una cita de Heidegger que la escultora utiliza para definir otra fase de su producción. Agrega que ese develamiento es quitar a la cotidianidad su opacidad y “*poner en obra la verdad*”¹¹. Lo fundamental es que Eliana periódicamente llega al taller con una idea o discurso diferente, a veces sin saber qué va a hacer. Sin embargo toma el material y transgrede todas las reglas de lo visible para develar un sentido primario a través de formas plásticas, para descubrir lo que el hábito ha ocultado bajo estratos de lo obvio percibido.

Obras que se podrían mencionar como pertenecientes a esta etapa, son: “El homenaje a Frida Kahlo” (cemento armado directo, Cuba, 1994); el monumento histórico de la Plaza Independencia (hierro y cobre fundido, Mendoza, 1995); “La impunidad” (hierro batido y soldado, 1996).

Al igual que “Las manos de Iris” (bronce colado, Mendoza 1996), varias de estas esculturas están configuradas mediante el procedimiento de calcos parciales del natural, combinados con volúmenes de cobre o hierro batido, el color de esmaltes a fuego o la conservación del tornasol del metal sometido a altas temperaturas.

Las obras constituyen conjuntos complejos de significados; algunas son calcos de calcos, otras del modelo natural o bien reutilizadas en combinaciones inéditas, por lo que podríamos decir que con ellas la escultora ingresa en un proceso de desrealización semántica, además de objetual, por la participación creciente del espacio.

Hay que considerar también la distensión espacial y la importancia inusual de bases, peanas, pilares dorsales y hasta epígrafes que integran la expresión. Si comparamos la serie con la tradición clásica o lo que de ella se conserva en la memoria histórica artística (equilibrio, simetría, etc.), se observa que por el contrario la composición se abre a un despliegue extensivo, fundamento de búsqueda estética explícita de inestabilidad.

La superficie está enriquecida por la incorporación de materiales como la madera, el cuero, tierra y arena, y enojada por las costuras de la soldadura y goteo del soplete. Es la belleza de las cicatrices del fuego, del azar mutante de la materia en estado de

transición, con la que la artista dibuja módulos rectangulares irregulares sobre los planos, produciendo intencionalmente la desestructuración incipiente de la unidad de forma y contenido.

A la conjunción de factores descriptos, se agregan significados laterales que modifican el núcleo temático antropomórfico de las fases anteriores del hacer de la escultora. En algunas figuras se producen juegos de ausencia y presencia de las formas, siluetas negativas de espacio encerrado. La horadación por recorte de la plancha es el dibujo aéreo de la figura.

Otros elementos clave —los pliegues y el calco—, son susceptibles de crecimiento y multiplicación indefinidos —por lo tanto “indeterminados”—, recortados del infinito por la escultora para rescatarlos en la imagen. En los calcos se intuye el amoroso reconocimiento del cuerpo humano, sentimiento que los distancia de todo contenido literal, de reproducción, y los convierte en bellas metáforas de la vida, recombinables como totalidad o como fragmento.

ESPACIO Y FORMA EN EXPANSIÓN

Las metaesculturas ejemplares de esta nueva etapa podrían ser “Con los pies en el fuego” y “Velas para la difunta Correa” (instalación, procedimientos mixtos, 1998-99). En la instalación se cumple doblemente la expansión del espacio y de la forma; aparecen diferentes categorías poéticas y plásticas de las mismas en contrapunto, cuyo valor configurador depende de las distintas posiciones relativas en el interior del conjunto y de la relación con el contexto, cercano y lejano.

Las peanas tienen decididamente un rol constructivo y se introduce una categoría “informalista” en las superficies, producto del enfriamiento espontáneo del metal fluidificado. El tema no es lo que aparece como obvio, es decir, la figura humana. No son retratos pero son algo más que tipos genéricos; son variaciones escultóricas de la metáfora de un universo que pareciera acercarse poéticamente a teorías físicas y matemáticas actuales, un mundo en el que el sujeto debe ser resituado y no desplazado ni reemplazado por abstracciones.

Se trata de un “sistema” simultáneamente interior y exterior, finito e infinito que homologa micro y macrocosmos en la expresión plástica, pero lejos de estructuras simétricas con resabios clásicos o de las teorías de la correspondencia. Al contrario, Eliana acoge el caos en el interior de sus entidades tridimensionales; mucho más que trasponer el umbral de la tradición, salta sobre ella. Crea un nuevo “sistema” expresivo dinámico fundado en la inestabilidad y en la probabilidad. En la praxis artística se traduce en la composición abierta; en el concepto visual es legible la

indeterminación, la apertura de lo posible hacia numerosas variaciones imaginarias.

Las nuevas entidades estéticas de Eliana coexisten en diferentes escalas y en desplazamiento en cada escultura, por lo que resulta difícil encerrar en una definición verbal ese dinámico fenómeno de desestructuración, de recortes del espacio infinito, del tiempo y de la unidad de la forma, articulados con los cambios extremos de magnitudes visuales. Entidades que, al combinarse con y en la figura humana, constituyen complejos preceptuales-afectivos, intuitivo-imaginarios de su visión de las coordenadas de situación de la sociedad actual.

Los matices críticos —asentados en una base de emocionalidad afectuosa hacia el prójimo—, comunican a las esculturas y a quien las contempla, sensaciones de un humanismo que elabora su historia hacia el futuro. Intuición del presente y utópica, es transfigurada en solución plástica de conciliación dinámica de forma y espacio, finito e infinito. Los antagonistas clásicos convergen en un modelo de tensiones sin resolver que simboliza la inestabilidad y fragilidad de la condición humana. Las texturas policromáticas de fases previas son reemplazadas ahora por el tinte rojo saturado y bidimensional, de arcaica evocación, o pátinas planas en la superficie.

Son modélicas las obras “Inestabilidad” (hierro batido y soldado); un cuerpo femenino incompleto y partido a lo largo del torso, tres apoyos que la unen al plano alabeado de la peana a punto de moverse; “El despido” (hierro batido y soldado), figura rasgada y arrojada al suelo; “Mujer al rojo vivo” (hierro batido y soldado, collage con papel). Más clásica, pero no por ello convencional, es “Juana de Arco” (hierro batido y soldado), cuya figura articulada con bisagras laterales tiene el torso cubierto por una armadura mitad de aluminio —hierro con pátina homogénea— y mitad de tela con un diseño geométrico cosido en relieve que parte de un centro establecido por un triángulo rojo.

El object-trouvé de los inicios es desplazado en esta etapa por el collage de materiales diversos, por la inclusión de objetos cotidianos como una silla en desuso, o zapatos vacíos fundidos en bronce.

EL RECONOCIMIENTO SOCIAL

Son escasas las artistas argentinas que hasta el momento hayan conquistado para sus obras espacios críticos en los medios de comunicación social como la escultora mendocina Eliana Molinelli. Ha sido incluida en las historias del arte argentino, en libros de Romualdo Brughetti y Rafael Squirru. Notables críticos de arte se han ocupado de ella, además de los mencionados: Fermín Fevre (diario Clarín), Aldo Galli

(Diario La Nación), Nelly Perrazo (Academia Nacional de Bellas Artes), Elba Pérez, Raúl Vera Ocampo, César Magrini, Guillermo Whitelow, Andrés Cáceres y Albino Diéguez Videla, entre otros. Analizar los textos producidos a partir de su obra —tarea de mucho interés para la interpretación de las perspectivas teóricas y metodológicas con las que opera la crítica del arte— conduciría a realizar y escribir otro trabajo en el futuro.

Su trayectoria artística externa al ámbito universitario, está sembrada de distinciones y premios obtenidos por la calidad de sus obras, entre los que mencionamos el Primer Premio, Sección Escultura, VI Salón Bienal Provincial, Mendoza, 1972; Mención, Salón Coca Cola, Buenos Aires, 1981; Mención, Salón Cerealista, Buenos Aires, 1981; Mención, Salón Nacional, Buenos Aires, 1981; Tercer Premio, Salón Manuel Belgrano, Buenos Aires, 1984; Tercer Premio, Salón Nacional, Buenos Aires, 1989; Invitada por la Academia Nacional de Bellas Artes al Premio Tres Arroyos, Buenos Aires, 1990; Segundo Premio, Salón Nacional, Buenos Aires, 1991; Primer Premio, Salón de Santa Fe, 1993; gana el concurso para la realización del monumento escultórico en la Plaza Independencia, Mendoza, 1993 (junto a las escultoras Eneida Rosso y Laura Valdivieso); Gran Premio de Honor, Salón Nacional, Buenos Aires, 1995 (obra: “Agua para la difunta Correa”); Mención, Premio Trabuco, Buenos Aires, 2003. En 1989 es becada por el Fondo Nacional de las Artes para viajar a Estados Unidos y Europa.

Realiza más de veinte exposiciones individuales en Argentina y en Alemania, participando en numerosas muestras grupales y salones. Es posible ver obras suyas en colecciones públicas como la del Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Fader y el Museo del Área Fundacional de Mendoza. En el corazón urbano de la ciudad, el relieve escultórico de la fuente central de Plaza Independencia en bronce fundido y patinado cualifica el espacio público como un lugar de encuentro y paseo.

En la Facultad de Artes y Diseño fue la profesora titular de la cátedra de Dibujo III, pero a través de su obra escultórica —generosa forma de docencia— formó varias discípulas, hoy valiosas escultoras, como Susana Dragota y María del Carmen Ramírez. Sus clases de dibujo contaban permanentemente con modelo vivo y otros con objetos bi y tridimensionales preparados en colaboración con los estudiantes. El vocabulario técnico se deslizaba cotidianamente; en los diálogos frente a los tableros con las hojas preparadas, se escuchaba “eje, estructura, volumen, masa, plano, luz, valor, sombra, color, textura, cualidad formal de la línea, figura y fondo, proporción, composición, equilibrio-inestabilidad, cierre, apertura, ruptura de esque-

mas y amañamientos, modos de ocupar el espacio, libertad”. Sin embargo, la presencia del modelo y las indicaciones técnicas y de procesos de configuración, no estaban dirigidas exclusivamente a la reproducción de la realidad percibida visualmente. Cada rincón iluminado del taller representaba un microcosmos dentro del mundo; las penumbras eran transparentes y el ojo se habituaba a ver las formas en el negro más cerrado, en los grises tenues o en el blanco más puro. El secreto eran las relaciones y las correspondencias que debían ser descubiertas cada día. Fundadas en principios lúdicos y del descubrimiento de sí mismo, de las actitudes y motivaciones expresivas profundas, las clases creaban una atmósfera de alegría y de trabajo-juego comprometido. Otras veces una instalación ocupaba el espacio del aula taller con planos ondulantes, objetos para percibir al tacto, por el sonido o la temperatura trabajaban en convergencia todos los sentidos y se ayudaba a concienciar el propio esquema corporal como fuente imaginaria. En algunas clases las diapositivas y videos abrían una catarata de imágenes en la oscuridad alertando a la fantasía y a la intuición; la música expandía su clima sonoro, al que se debía transponer plásticamente como ejercicio de ritmo y movimiento; o bien la palabra poética era la palanca mágica que removía el inconciente. De sus clases se pueden decir muchas cosas, menos que alguna vez fueran aburridas o pesadas; durante muchos años, recuerdan ex alumnos, fueron las más “locas” y gratificantes, las que hacían volar, advertir las propias capacidades, disfrutar la ingravidez de lo soñado que viene al mundo.

NOTAS

- ¹ Sistema de representación artística fundado en la estética del mundo griego antiguo y del Renacimiento europeo, que se apoya en nociones como simetría, proporción, equilibrio, composición cerrada, y que excluye el color, elemento importante de la plástica pero conocido tardíamente en la escultura y arquitectura antiguas. La actitud expresiva del escultor perturba intencionalmente la estabilidad del sistema mediante la introducción de emocionalidad lírica pero subordinada o contenida por la estructura. Logra así un nuevo equilibrio.
- ² “Apuntes para una valorización de la escultura argentina”, en Cuadernos de Historia del Arte Nº 13, Universidad Nacional de Cuyo, 1987.
- ³ Los Andes, 6 de octubre de 1963.
- ⁴ Héctor Nieto, *Arte y estética. Cinco ensayos breves*, Albino y Asociados, Buenos Aires, 1994.

- ⁵ Este topos de la escultura contemporánea debiera reinterpretarse en conjunto con los desarrollos de las teorías del origen del universo y de la física molecular.
- ⁶ Ejemplos de esto son “La luna” (talla en piedra, colección del Museo Universitario de Arte, UNCuyo) y “Viento Zonda” (talla en madera).
- ⁷ José Luis Victoria, en Diario de Cuyo, 18 de octubre de 1992. El paisaje en las artes visuales se considera por lo general tema de pintor o de fotógrafo, no de escultor.
- ⁸ Los Andes, 11 de mayo de 1982.
- ⁹ Galería Palatina, Capital Federal, 1981.
- ¹⁰ Eliana Molinelli, “El espacio, pulmones para mis seres de metal”, Diario Mendoza, 1980, s/r.
- ¹¹ Los Andes, 2 de noviembre de 1997.



Metal soldado y vertido (250 x 170 x 250 cm)

IMPUNIDAD

Gianna Boccioni

JUANA DE ARCO
Hierro batido y soldado (44 x 170 cm)



MARÍA SOLEDAD MORALES
Hierro batido y soldado (150 x 60 x 300 cm)

Hierro batido y soldado (240 x 80 cm)

INESTABILIDAD



EL DESPIDO
Metal soldado (165 x 55 x 100 cm)



CON LOS PIES EN EL FUEGO
Metal soldado (121 x 150 x 121 cm)

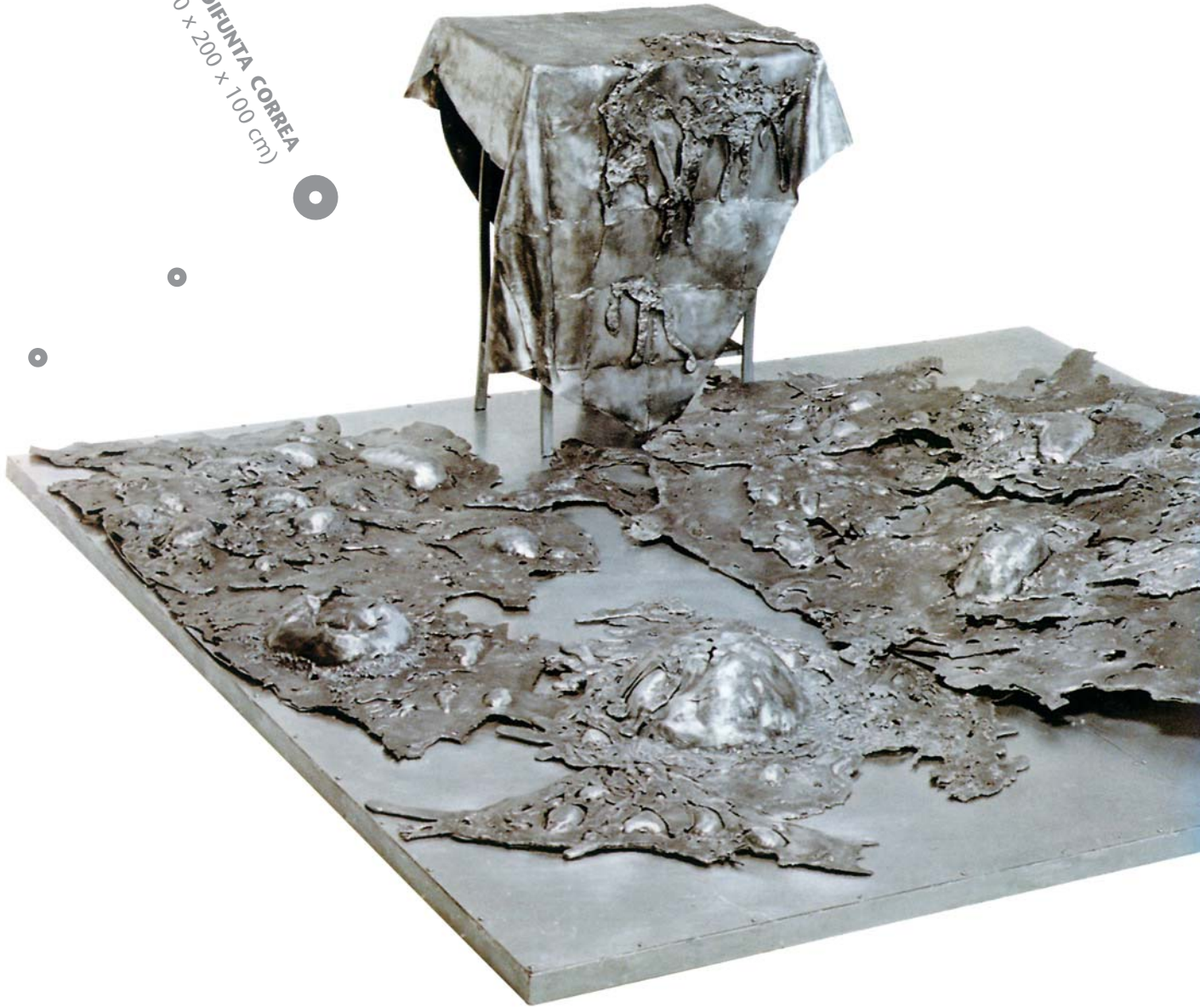


SERIE DE LAS CABEZAS
Metal soldado y vertido





VELAS PARA LA DIFUNTA CORREA
Metal soldado (200 x 200 x 100 cm)



SÍNTESIS

Hierro batido y soldado (88 x 40 cm)

JUEGO DE MANOS



•

•

•

•

•