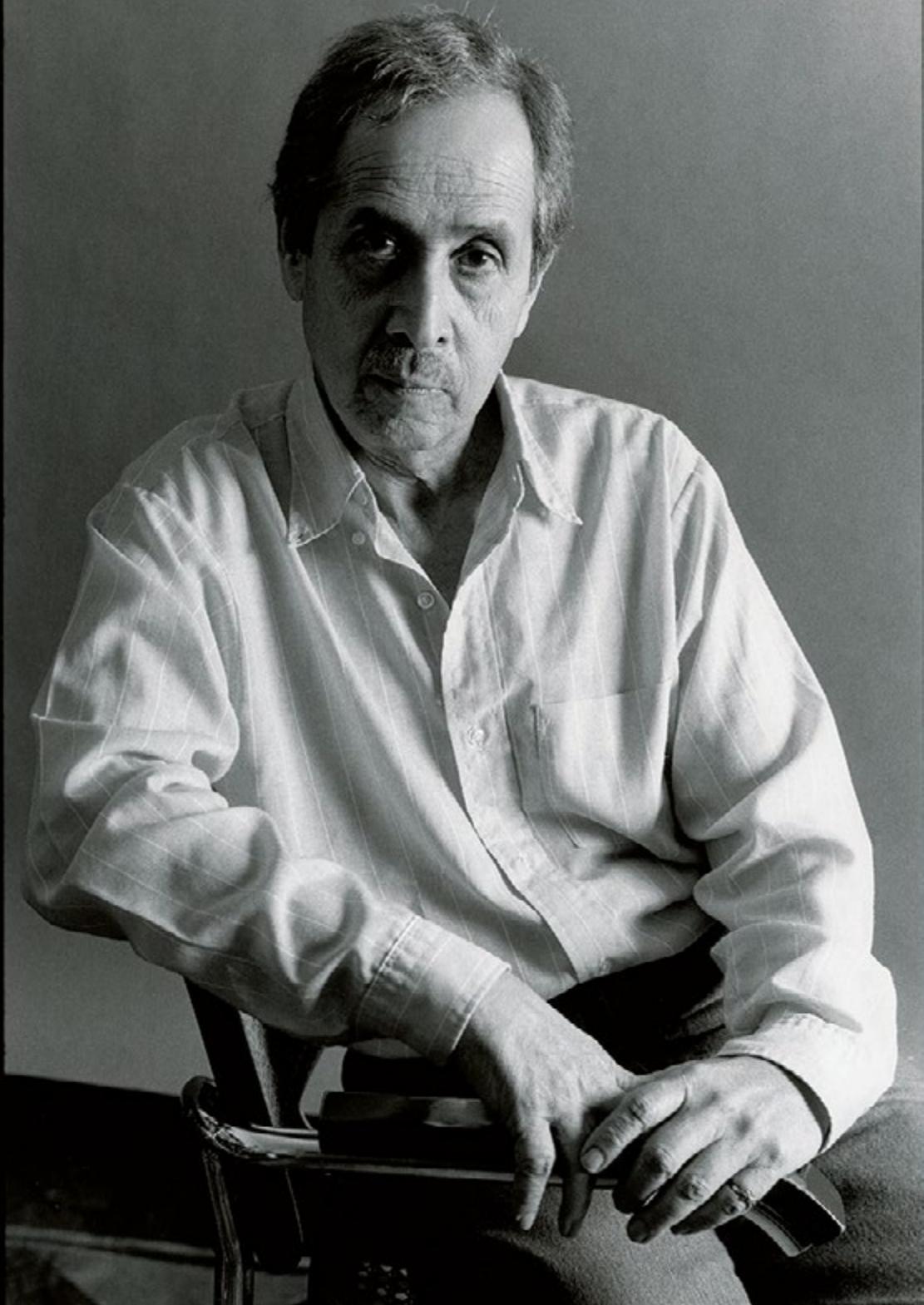


JORGE EIELSON

TESTAMENTO EN MILÁN





JORGE EDUARDO EIELSON

BIOGRAFIA

Nacido en Lima el 13 de abril de 1924 en Lima, fue pintor, escultor, escritor y ensayista, reconocido como uno de los más grandes artistas latinoamericanos de siempre.

A la edad de 21 años gana el Premio Nacional de Poesía del Perú con *Reinos*. En 1948 hace su primera muestra personal con obras gráficas, pinturas y esculturas.

Aunque integrado muy bien en el ambiente intelectual de su ciudad, desea y siente que necesita conocer Europa, y un año después, obtiene una beca que le permite trasladarse a París.; allí conoce el Movimiento MADI y se hace amigo de los fundadores, y adhiere al movimiento realizando con ellos su primera exposición europea en el Salon des Réalités Nouvelles, formada por obras abstractas y geométricas y móviles.

En 1950 le otorgan una segunda beca, esta vez de la UNESCO, y se traslada a Ginebra, donde empieza a elaborar una poesía distinta, de experimentación gráfica y visual. En 1951 llega a Roma, donde decide quedarse a vivir, trabajando como corresponsal de arte y literatura de varios periódicos y revistas latinoamericanas. Al mismo tiempo entra a formar parte del grupo del Obelisco, hace amistad con Piero Dorazio y con Mimmo Rotella, y realiza distintas exposiciones. Entre 1954 y 1958 se concentra casi exclusivamente en la actividad literaria produciendo su poesía más experimental. En esta época conoce a Michele Mulas, joven artista sardo destinado a ser para siempre su constante compañero y su única familia.

En 1967, con una beca de la Guggenheim Foundation viaja a Nueva York y frequenta el ambiente del Hotel Chelsea; poco después va a Lima donde realiza una gran exposición en la Galería Moncloa.

En estos años Eielson es invitado a la Bienal de Venecia

Nato a Lima il 13 aprile 1924, è stato pittore, scultore, scrittore e saggista, riconosciuto come uno dei più grandi artisti latinoamericani di sempre.

A 21 anni vince il Premio Nazionale di Poesia del Perù con *Reinos*. Nel 1948 realizza a Lima la sua prima mostra personale di opere grafiche, dipinti e sculture.

Benché inserito molto bene nell'ambiente culturale della sua città, desidera e sente il bisogno di conoscere l'Europa, e un anno dopo, ottiene una borsa di studio che gli permette di andare a Parigi; qui conosce il Movimento MADI e diventa amico dei suoi fondatori e aderisce al movimento, realizzando con loro, nel Salon des Réalités Nouvelles, la sua prima esposizione europea formata da opere astratte e geometriche e di *mobiles*.

Nel 1950 gli viene assegnata una seconda borsa di studio, questa volta dell'UNESCO, e si trasferisce a Ginevra, dove comincia a elaborare una poesia diversa, di sperimentazione grafica e visiva. Nel 1951 arriva in Italia e decide di rimanerci, lavorando come corrispondente di arte e letteratura per vari quotidiani e riviste latinoamericane. Allo stesso tempo entra a far parte del gruppo dell'Obelisco, fa amicizia con Piero Dorazio e con Mimmo Rotella, e realizza varie esposizioni. Tra il 1954 e il 1958 si concentra quasi esclusivamente sull'attività letteraria producendo la sua poesia più sperimentale. In quest'epoca conosce Michele Mulas, giovane artista sardo destinato a essere il suo costante compagno e la sua unica famiglia per il resto della vita.

Nel 1967, con una borsa di studio della Guggenheim Foundation viaggia a New York e frequenta l'ambiente dell'Hotel Chelsea; poco dopo va a Lima dove realizza una grande mostra nella Galleria Moncloa. In quegli anni

en 1964, en 1966 y en 1972, a la Muestra de Arte Latinoamericana del Festival de Dos Mundos de Spoleto, a la Bienal de París, a las manifestaciones artísticas alrededor de los Juegos Olímpicos de Munich; además realiza exposiciones en el Museo de Arte Contemporáneo di Caracas (1977) y en el Museo de Arte Moderno de México (1979). En los años 70 conoce a Taisen Deshimaru, quien lo guía en el descubrimiento del budismo zen; son también los años en que, con Michele, se establecen en Milán, antes en Viale Sarca, en casa Siniscalco y después en Via Stampa, donde vivirán el resto de la vida.

En los años 80 Eielson publica nuevos libros de poesía y de narrativa. El trabajo literario y el trabajo artístico siguen caminos paralelos y con el mismo ritmo; pero poco después se producirá –o por lo menos resultará evidente– la conjunción entre ambos. Y esa conjunción pasa sin duda a través de la configuración del nudo/quipu.

En 1988 participa en la Tercera Bienal de La Habana. Los años 90 lo ven muy presente en Galerías y manifestaciones de varias ciudades italianas: Roma, Bolonia, Saronno, Milán, Brescia, Helsinki y otras. En 1998 se organiza en el King's College de Londres un congreso internacional sobre su obra artística y literaria.

A partir del año 2000 el nombre de Eielson se difunde cada vez más y su obra se propone en numerosas antologías, catálogos, volúmenes críticos y exposiciones individuales. Cuando Michele Mulas fallece el 19 de diciembre de 2002, la enfermedad que ya estaba consumiendo el organismo de Eielson se va haciendo cada vez más evidente y dolorosa, reduciendo notablemente su autonomía. A pesar de ello, él sigue produciendo y escribiendo hasta su muerte, el 8 de marzo de 2006 en Milán.

Algunas de sus obras hacen parte de la colección de numerosas instituciones públicas y privadas, como: MoMA, Collezione Nelson A. Rockefeller e Guggenheim Foundation (New York), MALI (Lima).

Eielson è inoltre invitato alla Biennale di Venezia nel 1964, nel 1966 e nel 1972, alla Mostra di Arte Latinoamericana del

Festival dei Due Mondi di Spoleto, alla Biennale di Parigi, alle manifestazioni artistiche di contorno ai Giochi Olimpici di Monaco 1972; inoltre realizza esposizioni al Museo di

Arte Contemporanea di Caracas (1977) e nel Museo de Arte Moderno di Città del Messico (1979). Negli anni '70 conosce Taisen Deshimaru, che lo guida alla scoperta del buddhismo zen; sono anche gli anni in cui, con Michele, si stabiliscono a Milano, prima in Viale Sarca, a casa Siniscalco

e poi in Via Stampa, dove vivranno il resto della vita.

Negli anni '80 Eielson pubblica nuovi libri di poesia e di narrativa. Il lavoro letterario e il lavoro artistico seguono strade parallele e con lo stesso ritmo, ma poco dopo si produrrà – o perlomeno risulterà evidente – la congiunzione di entrambe. E questa congiunzione avviene naturalmente mediante la configurazione del nodo/quipu. Nel 1988 Eielson partecipa alla Terza Biennale de L'Avana.

Gli anni '90 lo vedono molto presente nelle Gallerie e manifestazioni di varie città italiane: Roma, Bologna, Saronno, Milano, Brescia, Helsinki e altre. Nel 1998 viene organizzata al King's College di Londra un congresso internazionale sulla sua opera artistica e letteraria.

A partire dal 2000 il nome di Eielson si diffonde sempre di più e la sua opera si propone in numerose antologie, cataloghi, volumi critici ed esposizioni personali.

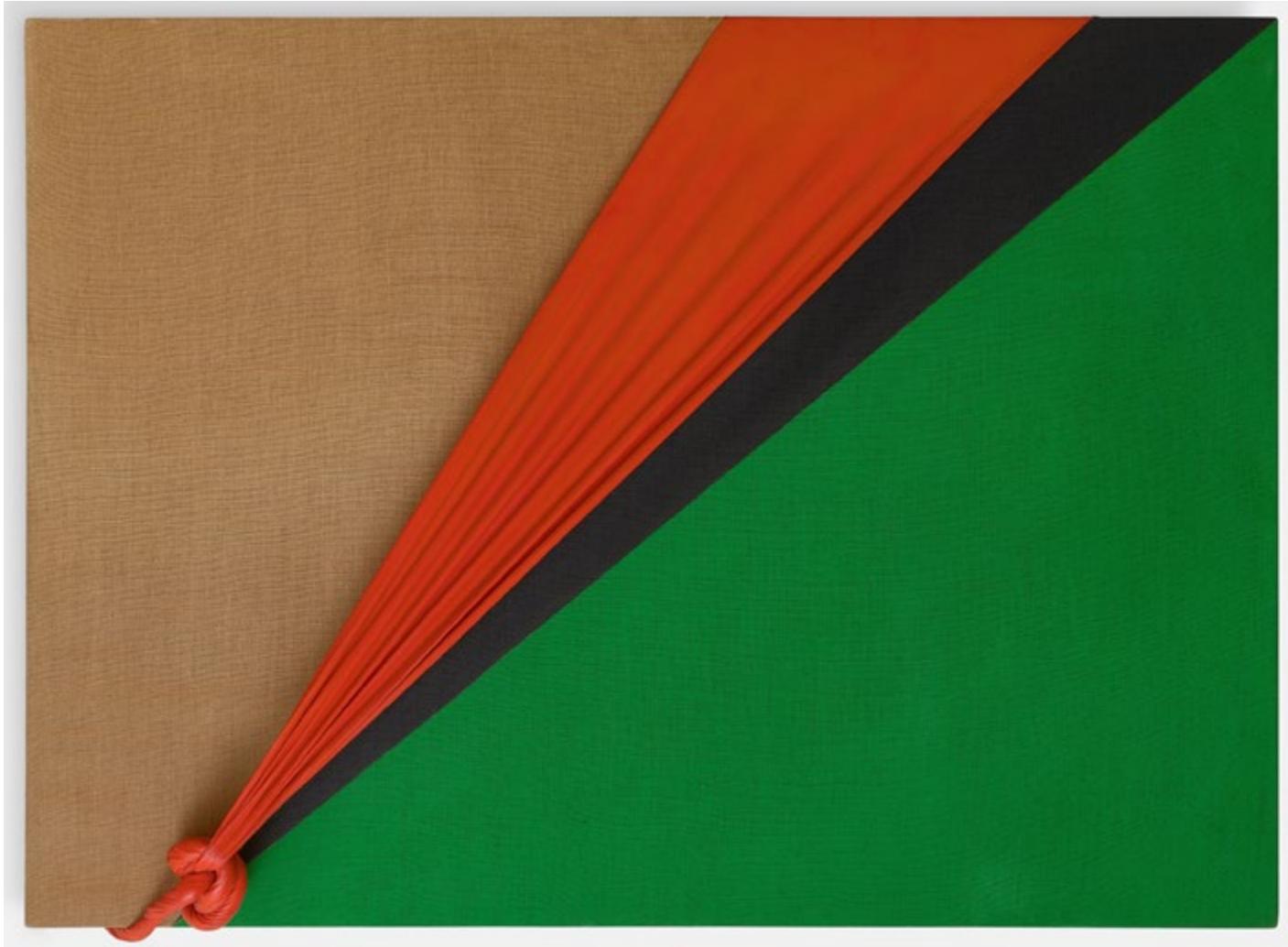
Quando Michele Mulas muore il 19 dicembre 2002, la malattia che già stava consumando l'organismo di Eielson diviene sempre più evidente e dolorosa, riducendo notevolmente la sua autonomia. Nonostante questo, egli continua a produrre e a scrivere fino alla sua morte, avvenuta l'8 marzo 2006 a Milano.

Alcune delle sue opere sono parte della collezione di numerose istituzioni pubbliche e private, tra le quali: MoMA, Collezione Nelson A. Rockefeller e Guggenheim Foundation (New York), MALI (Lima).



OBRAS

OPERE



Quipus VT 1

Roma 1966-Paris 1972

Acrilico su tela iuta su tavola

97 × 130 × 19 cm



Quipus 46 C
Milano 1984/2005
Tela iuta, pannolenci e acrilico su tavola
126 × 116 cm



Paesaggio infinito della Costa del Perù

Roma 1961

Cemento e tecnica mista su tela

65 × 65 cm



Camicia
Roma 1963
Camicia, iuta e acrilico su tela
 $92 \times 68 \times 5$ cm



Suite Wari

1978

Acrilico su tela

130 × 90 cm



Bandiere
Milano 1998-2004
Bandiere su tavola
diam. 100 cm



Nodo (Morte gravida)

2003

Velluto nero con sfera di legno nera

45 × 53 × 35 cm



Nodo

2001

Velluto e sfera di cristallo

90 × 50 × 50 cm



Paracas Pyramid

Milano 1972

Stampe



Nodo stellare

2004

Tessuto annodato

25 × 25 × 20 cm



Nodo lunare

2001

Panno annodato

30 × 20 × 40 cm



Nodo solare

2000

Tessuto annodato

20 × 10 × 30 cm



Uomo Chancay
s/d

Terracotta dipinta
 $20 \times 24 \times 8$ cm



Piatto giallo cosmico

s / d

Ceramica dipinta

diam. 32,3 cm



Piatto celeste cosmico

s / d

Ceramica dipinta

diam. 26 cm

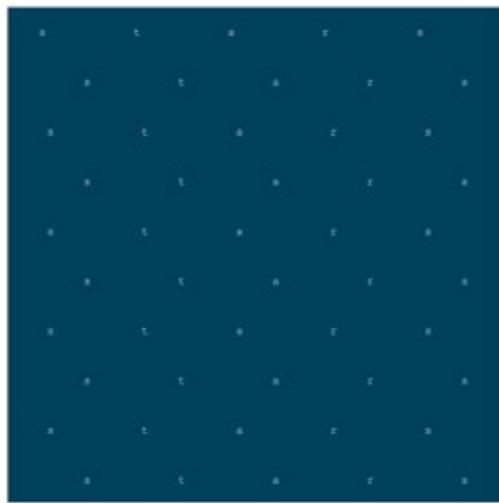


Piatto nero cosmico

s / d

Ceramica dipinta

diam. 26 cm



Firmamento

Non scrivo niente
Che non sia scritto nel cielo
La notte intera pulsa
Nelle incandescenti parole
Chiamate stelle

Firmamento

1965

INVENTARIO

astros de diamante
cielo despejado
árboles sin hojas
muro de cemento
puerta de hierro
mesa de madera
vaso de cristal
humo de tabaco
taza de café
hoja de papel

torre de palabras

hoja de papel
taza de café
humo de tabaco
vaso de cristal
mesa de madera
puerta de hierro
muro de cemento
árboles sin hojas
cielo despejado
astros de diamante

POESÍA EN A MAYOR

estupendo Amor AmAr el mAr
y vivir sólo de Amor
y mAr
y mirAr siempre el mAr
con Amor
mAgnífico morir
Al pie del mAr de Amor
Al pie del mAr de Amor morir
pero mirAndo siempre el mAr
con Amor
como si morir
fuerA sólo no mirAr
el mAr
o dejAr de AmAr

SOLO DE SOL

sólo el sol
el sol solamente
solo en el cielo
y yo tan solo
a solas con el sol
sonrío simplemente

de *Temas y variaciones* (1950)

VARIACIONES EN AMARILLO ROJO Y VERDE

una habitación roja
junto a un árbol verde
junto a una rubia desnuda
junto a una pared amarilla

una habitación amarilla
junto a un árbol desnudo
junto a una rubia de rojo
junto a una pared verde

una habitación verde
junto a un árbol rojo
junto a una rubia amarilla
junto a una pared desnuda

una habitación desnuda
junto a un árbol amarillo
junto a una rubia de verde
junto a una pared roja

1 estrella
10 estrellas
100 estrellas
1000 estrellas
10000 estrellas
100000 estrellas
1000000 estrellas
10000000 estrellas
100000000 estrellas
1000000000 estrellas
10000000000 estrellas
100000000000 estrellas
1000000000000 estrellas
10000000000000 estrellas
100000000000000 estrellas
1000000000000000 estrellas
10000000000000000 estrellas
100000000000000000 estrellas
1000000000000000000 estrellas
10000000000000000000 estrellas
100000000000000000000 estrellas
1000000000000000000000 estrellas
10000000000000000000000 estrellas
100000000000000000000000 estrellas
1000000000000000000000000 estrellas
10000000000000000000000000 estrellas
100000000000000000000000000 estrellas

de *Canto visible* (1960)

esta silla de madera



es de papel

de *Canto visible* (1960)

POESÍA EN FORMA DE PÁJARO

azul
brillante
el Ojo el
pico anaranjado
el cuello
el cuello herido
pájaro de papel y tinta que no vuela
que no se mueve que no canta que no respira
animal hecho de versos amarillos
de silencioso plumaje impreso
tal vez un soplo desbarate
la misteriosa palabra que sujetas
sus dos patas
patas
patas
patas
patas
patas
patas
patas
patas
patas a mi mesa

de *Canto visible* (1960)



Senza titolo
(opera realizzata fronte/retro)
1981
China su carta
 $22,5 \times 18$ cm



COMO VES, NO SOY NADA

COMO VEDI, NON SONO NIENDE

Carla Guardiola Bravo

Cada vez que José tejía una red lo hacía sentado en la arena, con el peso de la cabeza hacia adelante, refrescándole el torso y echando un cono de sombra, que impedía los reflejos del sol sobre la aguja. Nadie lo oyó nunca pronunciar una palabra mientras tejía. En esos momentos José parecía no existir en el presente, ni envejecer, ni haber sido niño nunca [...]¹

Una figura tapada con manto azul se aproxima hacia una habitación azul. El suelo está cubierto de arena. Apoyada en la pared, una escalera y frente a ella una mesa azul sobre la que descansan, también azules: una barra de pan, un cuenco vacío sobre su plato, una cuchara y un cuchillo. En el centro de la mesa, una botella. Tres sillas azules, dos de ellas cojas, aguardan desocupadas. Así se describiría el escenario de *Primera muerte de María*, instalación presentada por Jorge Eielson como parte de su muestra *Paisaje Infinito de la Costa del Perú* (Lima, 1987). Como todo en el universo Eielsonian, la escena se mueve en tres tiempos: pasado, presente y futuro. Nacida como poema casi cuarenta años atrás, la imagen se replica en el primer capítulo de la novela de título homónimo, concebida entre 1959 y 1980. En ese fragmento inicial, encontramos a José, pescador mestizo procedente de la región de Paracas, tejiendo su red en la arena, sin emitir palabra. Es una escena de tiempo suspendido, en la que el pescador recuerda el cielo estrellado, el mar y la arena, tumba de sus

Ogni volta che José tessiva una rete lo faceva seduto sulla sabbia, con il peso della testa in avanti, rinfrescandogli il busto e proiettando un cono d'ombra, che impediva i riflessi del sole sull'ago. Nessuno lo ha mai sentito pronunciare una parola mentre tessiva. In quei momenti José sembrava non esistere nel presente, né invecchiare, né essere mai stato bambino [...]¹

Una figura coperta da un manto blu si avvicina ad una stanza blu. Il suolo è coperto di sabbia. Appoggiata alla parete, una scala e davanti ad essa un tavolo blu su cui riposano, anch'essi blu: una pagnotta, una ciotola vuota su un piatto, un cucchiaio e un coltello. Al centro del tavolo, una bottiglia. Tre sedie blu, due delle quali zoppe, aspettano vuote. Così verrebbe descritta l'ambientazione di *Primera muerte de María* [Prima morte di Maria], installazione presentata da Jorge Eielson come parte della sua mostra *Paisaje Infinito de la Costa del Perú* (Lima, 1987). Come tutto nell'universo Eielsonian, la scena si muove in tre tempi: passato, presente e futuro. Nata come poesia quasi quarant'anni prima, l'immagine è riproposta nel primo capitolo del romanzo omonimo, concepito tra il 1959 e il 1980. In questo frammento iniziale troviamo José, un pescatore meticcio della regione di Paracas, che intreccia la sua rete nella sabbia, senza dire una parola. È una scena dal tempo sospeso, in cui il pescatore ricorda il cielo stellato, il mare e la sabbia, tomba dei suoi antenati e, quindi,



antepasados y, por tanto, lugar de protección eterna. Su presente, Lima, ciudad igualmente cubierta por la arena; a sus pies, una pirámide de huesos humanos que, no sin dificultad, José trata de esquivar. Su personaje es la punta del triángulo que completan Pedro, también pescador y mejor amigo de José, y María Magdalena, quien, al caer la noche se presenta como Lady Ciclotrón ante un público que, enloquecido, exige la caída de cada prenda de satén violeta –color de la muerte y de la desventura humana– que viste María. El presente de Pedro, María y José se hilvana con pasajes autobiográficos escritos por Eielson en 1980, de nuevo, conectando tiempos y espacios.

Atravesando su propia obra de punta a punta, Eielson nos traslada mediante figuras arquetípicas a distintos instantes de búsqueda o de exploración. Así, la escalera, vertical ascendente que nos lleva al firmamento, reaparece, blanca y en formato piramidal, en la instalación *La Scala Infinita* (Galería Lorenzelli, 1998); por su parte, la silla, asiento de la eterna vigilia del poeta, nos remite a un momento temprano, a sus incipientes intentos de dar cuenta de sus primeras experiencias vitales a través de la palabra escrita. Sin embargo, tras abandonar Lima y recién llegado a Europa, un “intolerable amor por la existencia”, así como una conciencia radical sobre la insuficiencia del lenguaje literario para comunicarla, le llevan a la renuncia de la escritura, convencido de que, para expresar un hecho auténtico, es necesario rebasar el límite de las palabras:

luogo di eterna protezione. Il suo presente, Lima, città anch'essa ricoperta di sabbia; ai suoi piedi, una piramide di ossa umane che, non senza difficoltà, José cerca di schivare. Il suo personaggio è la punta del triangolo completato da Pedro, anche lui pescatore e migliore amico di José, e María Magdalena che, quando scende la notte, appare come Lady Ciclotrón davanti a un pubblico che, esasperato, esige la caduta di ogni capo di raso viola – colore della morte e della sventura umana – che María veste. Il presente di Pedro, María e José è intessuto di brani autobiografici scritti da Eielson nel 1980, collegando ancora una volta tempi e spazi. Percorrendo il suo lavoro dall'inizio alla fine, Eielson ci accompagna attraverso figure archetipiche a diversi momenti di ricerca o esplorazione. Così, la scala, ascendente verticale che ci porta al firmamento, ricompare, bianca e in formato piramidale, nell'installazione *La Scala Infinita* (Galleria Lorenzelli, 1998); da parte sua, la sedia, sede dell'eterna veglia del poeta, ci rimanda a un momento precedente, ai suoi incipienti tentativi di rendere conto delle sue prime esperienze di vita attraverso la parola scritta. Tuttavia,

dopo aver lasciato Lima ed essere appena arrivato in Europa, un “intollerabile amore per l'esistenza”, nonché una radicale consapevolezza dell'insufficienza del linguaggio letterario a comunicarla, lo portarono a rinunciare alla scrittura, convinto che, per esprimere un fatto autentico è necessario superare il limite delle parole:



Es algo así como los enamorados que se cansan de escribirse cartas y toman el tren o el avión o el coche y corren al encuentro del uno con el otro. Las palabras no bastan ya [...]. Yo soy el automovilista desesperado que corre al encuentro de la humanidad, a la cual hasta hace unos años no enviaba sino poemas, bellas cartas, mensajes de amor, supremamente elaborados y sinceros, pero inconcluyentes [...]. El ensueño y la realidad comenzaron a dividirse netamente para mí, en favor de la realidad. Más importante es aferrarse por la solapa una humanidad que corre hacia el caos, que transmitirle las propias visiones poéticas.²

Esa carrera al encuentro con la humanidad le lleva a tratar de llegar, una y otra vez, a la esencia de la existencia misma; a sus ojos codificada por lo cotidiano, lo humilde y lo inefable. Al mismo tiempo, le dirige a sus raíces ancestrales, a las culturas precolombinas que estudia con fervor y admiración. Es en los fardos funerarios, las huacas milenarias y los textiles bordados por sus antepasados donde Eielson encuentra el punto diferenciador y la base del potencial esplendor de una nación que, sosteniendo una mirada conquistada, sólo encuentra posibilidad de avance en la imitación a Europa. Además de un esplendoroso pasado, Eielson halla en esas culturas ancestrales un modo de vida o, quizás, una manera de existir en el mundo, en comunión con la naturaleza y las artes, donde arte y vida se experimentan como uno solo. Como parte de esa visión de creación global, da también con la figura del chamán a quien, en su calidad de filósofo, poeta, médico y sacerdote, considera como artista total, garante de una capacidad creativa global, y reparador del tejido cósmico.

Otro de los misterios que desenterra en el desierto es la figura del

È un po' come gli innamorati che si stancano di scriversi lettere e prendono il treno o l'aereo o la macchina e corrono all'incontro. Le parole non bastano più (...). Io sono l'automobilista disperato che corre all'incontro con l'umanità, alla quale fino a pochi anni fa inviavo solo poesie, belle lettere, messaggi d'amore, estremamente elaborati e sinceri, ma inconcludenti (...). Sogno e realtà iniziarono a dividersi nettamente per me, a favore della realtà. È più importante afferrare per il bavero un'umanità che corre verso il caos, che trasmetterle le proprie visioni poetiche.²

Quella corsa all'incontro con l'umanità lo porta a cercare di raggiungere, ancora e ancora, l'essenza dell'esistenza stessa; ai suoi occhi codificata dal quotidiano, dall'umile e dall'ineffabile. Allo stesso tempo, lo indirizza alle sue radici ancestrali, alle culture precolombiane che studia con fervore e ammirazione.

È nei corredi funerari, nelle antiche huacas e nei tessuti ricamati dai suoi antenati che Eielson trova il punto di differenziazione e il fondamento del potenziale splendore di una nazione che, mantenendo uno sguardo conquistato, trova la possibilità di progresso solo nell'imitazione di Europa.

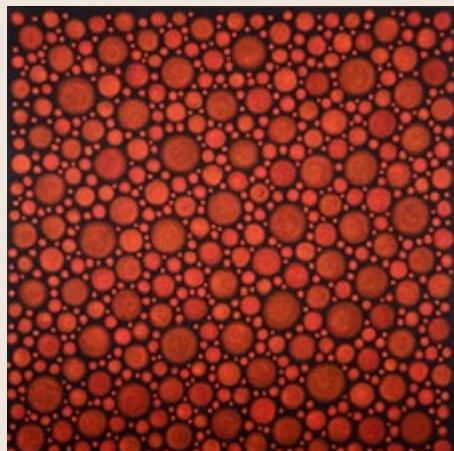
Oltre a uno splendido passato, Eielson trova in queste culture ancestrali un modo di vivere o, forse, un modo di esistere nel mondo, in comunione con la natura e le arti,

dove arte e vita sono vissute come una cosa sola. Come parte di questa visione di creazione globale, trova anche la figura dello sciamano che, nella sua veste di filosofo, poeta, medico e sacerdote, considera come un artista totale, garante di una capacità creativa globale e riparatore del tessuto cosmico. Un altro dei misteri che si dissotterra



quipu, sistema de anudamiento usado por las culturas precolombinas para llevar la contabilidad y transmitir historias. Así, el nudo –ya un elemento arquetípico en su poesía escrita– adopta en su obra visual el término precolombino en honor a sus antepasados, convirtiéndose en el centro energético de su serie más reconocible. Estas estructuras espaciales nacen en el límite del lienzo mismo, siendo el propio material el que, tensionado, se retuerce y se anuda a sí mismo, casi autogenerándose como “nuevo lugar” sobre la superficie plana y vertical del lienzo. El movimiento que sugieren las tensiones diagonales que mantienen la suspensión del nudo contrasta con la quietud impasible e incuestionable de la estructura. La unión entre el ícono precolombino y el bastidor, elemento clásico de la cultura europea, conecta dos momentos y dos territorios. Desde sus primeros poemas, en los que Eielson habla de “atar el alma con las vísceras, el cielo con la tierra, el cuerpo a las estrellas”, muestra ese interés por atar lo visual a lo invisible e inefable. Así, los nudos, o quipus, son construidos como puntos de encuentro, como lugares de cruce entre impulsos contrarios. En ese impecable equilibrio de fuerzas opuestas Eielson consigue conquistar el terreno de la ambigüedad; la exactitud del punto medio donde su trabajo alcanza un carácter transparente, puro y universal.

Aunque cada día me siento más peruano, cada día creo más firmemente que toda limitación fronteriza, étnica, geográfica, lingüística, social, política, es el más grande error de la humanidad. Desde ahora, y aunque parezca utópico, hay que comenzar a sentar las bases de una sociedad planetaria.³



nel deserto è la figura del *quipu*, un sistema di annodatura utilizzato dalle culture precolombiane per tenere conti e tramandare storie. Così, il nodo – già un elemento archetipico nella sua poesia scritta – adotta nella sua opera visiva il termine precolombiano in onore ai suoi antenati, diventando il centro energetico delle sue serie più riconoscibili. Queste strutture spaziali nascono al limite della tela stessa, essendo la materia stessa quella che, messa in tensione, si torce e si annoda, quasi autogenerandosi come un “nuovo posto” sulla superficie piana e verticale della tela. Il movimento suggerito dalle tensioni diagonali che mantengono la sospensione del nodo contrasta con l’immobilità impassibile e indiscutibile della struttura. L’unione tra l’icona precolombiana e la cornice, elemento classico della cultura europea, collega due momenti e due territori. Fin dalle sue prime poesie, in cui Eielson parla di “legare l’anima alle viscere, il cielo alla terra, il corpo alle stelle”, mostra questo interesse nel legare il visivo all’invisibile e l’ineffabile. Così i nodi, o quipus, sono costruiti come punti d’incontro, come luoghi di incrocio tra impulsi contrari. In questo impeccabile equilibrio di forze opposte Eielson riesce a conquistare il terreno dell’ambiguità; la precisione del punto medio dove la sua opera raggiunge un carattere trasparente, puro e universale.

Anche se ogni giorno mi sento più peruviano, ogni giorno credo più fermamente che qualsiasi limitazione di confine, etnica, geografica, linguistica, sociale, politica, sia il più grande errore dell’umanità. D’ora in poi, e anche se può sembrare utopico, dobbiamo cominciare a gettare le basi per una società planetaria.³

Con esa mirada abierta y universal, Eielson prepara su participación en *Spielstrasse*, el programa cultural organizado en el marco de los Juegos Olímpicos de Múnich en 1972. El proyecto incluye la construcción de “El Gran Quipu de las Naciones”, una gran estructura erigida en el espacio público a partir del anudamiento diario de las banderas procedentes de todos los países participantes.

Utilizando la simultaneidad como medio para movilizar la idea de unión planetaria, Eielson prepara también *Concerto Urbi et Orbi*, concierto musical que debía ser ejecutado durante la ceremonia de clausura de los Juegos en las ciudades de París, Stuttgart, Roma, México, Nueva York, Tokio y Santiago. Habiendo sido rechazada la celebración del mismo en su ciudad natal, en su lugar, Eielson invita a los *amables habitantes de la ciudad de Lima a suspender toda actividad el día de hoy, entre las 12:00 y las 12:15 de la mañana, con el fin de saludar a sus semejantes, conocidos o no, cambiar palabras amistosas, fumar un cigarrillo, tomar una copa, etc*⁴.

Más que la entrega de un nuevo texto o pintura, Eielson tiene el deseo de transformar la obra de arte y de hacer que sus compatriotas vivan un momento poético real, convirtiéndoles en protagonistas e iniciadores del mismo. La obra no es sino la vida misma; un gesto cotidiano, un momento de autenticidad, es *hacer de la vida una verdadera obra de arte, y del arte una actividad vital*⁵.

Desplazándose y enlazándose así mismo, en su tercera participación en la Bienal de Venecia, Eielson vuelve a conectar una de sus novelas, esta vez *El cuerpo de Giulia-no*⁶, a una pieza visual en este caso, performática. La acción tiene lugar dentro de una instalación a la que titula *247 metros de tela de algodón crudo*.



Con questo sguardo aperto e universale, Eielson prepara la sua partecipazione a *Spielstrasse*, il programma culturale organizzato nell’ambito dei Giochi Olimpici di Monaco del 1972. Il progetto prevede la costruzione del “Grande Quipu delle Nazioni”, una grande struttura eretta nello spazio pubblico attraverso l’annodamento quotidiano delle bandiere di tutti i Paesi partecipanti. Usando la simultaneità come mezzo per mobilitare l’idea di unione planetaria, Eielson prepara anche il *Concerto Urbi et Orbi*, un concerto musicale che doveva essere eseguito durante la cerimonia di chiusura dei Giochi nelle città di Parigi, Stoccarda, Roma, Città del Messico, New York, Tokio e Santiago. Essendo stata rifiutata la possibilità di celebrarlo nella sua città natale, in cambio, Eielson invita invece *i gentili abitanti della città di Lima a sospendere ogni attività nella giornata odierna, tra le 12:00 e le 12:15, per salutare i loro simili, conoscenti o meno, scambiare parole amichevoli, fumare una sigaretta, bere qualcosa, ecc.*⁴. Più che la consegna di un nuovo testo o di un dipinto, Eielson ha il desiderio di trasformare l’opera d’arte e far vivere ai suoi connazionali un momento poetico reale, trasformandoli in protagonisti e iniziatori dello stesso.

L’opera non è altro che la vita stessa; un gesto quotidiano, momento di autenticità, è *fare della vita una vera opera d’arte, e dell’arte un’attività vitale*⁵.

Muovendosi e collegandosi, nella sua terza partecipazione alla Biennale di Venezia,

Eielson si collega ancora una volta a uno dei suoi romanzi, questa volta *El cuerpo de Giulia-no* [Il corpo di Giulia-no], a un’opera visiva, in questo caso, performatica.

L’azione si svolge all’interno di un’installazione intitolata *247 metros de tela de algodón crudo* [247 metri di tela di cotone grezzo].

El espacio se articula en dos colores: suelo en crudo, anaranjado en las paredes. Una tensión diagonal blanco crudo nace en el centro de la sala y se expande hacia el punto más alto del muro derecho. Una segunda línea trenzada en crudo y naranja, nace del mismo centro y muere en el lado opuesto. Una joven desnuda aparece cubierta por una sábana blanca cuyos metros de cola van siendo retorcidos y anudados por Eielson. La operación ritual termina cuando el cuerpo es incapaz de ningún movimiento.

En un ejercicio de crear un ámbito de conexión directa con la obra y de desprenderte de la intermediación del soporte, Eielson desestructura el quipu, dejando sólo sus elementos esenciales: nudo, cuerda, tela, color y tensión. En este ámbito de color y luminosidad, el cuerpo cubierto e inmovilizado de la joven ya no corresponde al de María, sino al de Mayana, símbolo de pureza en la novela. Tal y como se sugiere en la escena de la muerte del personaje de Giulia, tendida sobre la mesa de mármol, hay un elemento de ritualidad, de paso a lo sagrado, en el hecho de cubrir un cuerpo. Ritualidad operada por, Eielson, chamán o maestro de la ceremonia, en ambos casos. Cubrir, en el caso de Giulia, desnudar en el de Lady Ciclotrón. Ambos acontecimientos comparten el tejido –sea tela, sudario o vestido de satén violeta– como intermediario. Si para la primera cubrirse significa su muerte, para la segunda supone la liberación de aquello que la opprime, pervierte y enmascara.

La idea de desnudez vinculada a la vida y la muerte queda perfectamente sintetizada en el verano de 1965, en las playas de la isla de Cerdeña, donde Eielson pasa largas



Lo spazio si articola in due colori: pavimento in écrù, arancione alle pareti. Una tensione diagonale bianco sporco inizia dal centro della stanza e si espande verso il punto più alto della parete destra. Una seconda linea intrecciata nei colori écrù e arancione parte dallo stesso centro e termina nel lato opposto. Una giovane donna nuda appare coperta da un lenzuolo bianco la cui coda lunga metri è attorcigliata e annodata da Eielson. L'operazione rituale termina quando il corpo è incapace di qualsiasi movimento.

In un esercizio di creare un ambito di connessione diretta con l'opera e di liberarsi dall'intermediazione del supporto, Eielson decostruisce il quipu, lasciando solo i suoi elementi essenziali: nodo, corda, tessuto, colore e tensione. In quest'area di colore e luminosità, il corpo coperto e immobilizzato della giovane non corrisponde più a quello di María, ma a quello di Mayana, simbolo di purezza nel romanzo. Così come suggerito nella scena della morte del personaggio di Giulia, distesa sul tavolo di marmo, c'è un elemento di ritualità, di passaggio al sacro, nell'atto di coprire un corpo. Ritualità operata da Eielson, sciamano o maestro di cerimonia, in entrambi i casi.

Coprire, nel caso di Giulia, spogliare in quello di Lady Ciclotrón. Entrambi gli eventi condividono il tessuto – sia tela, sudario o abito di raso viola – come intermediario.

Se per la prima coprirsi significa la sua morte, per la seconda suppone la liberazione da ciò che la opprime, la perverte e la maschera.

L'idea di nudità legata alla vita e alla morte è perfettamente sintetizzata nell'estate del 1965, sulle spiagge dell'isola di Sardegna, dove Eielson trascorre lunghi periodi con la famiglia di Michele Mulas – amico intimo e collaboratore

temporadas con la familia de Michele Mulas –amigo íntimo y colaborador del artista–. En sus orillas construye *Piramide di Stracci* o *Pirámide de trapos*, una pequeña figura a la que da forma triangular –a imagen de las pirámides de Egipto– a partir de los trajes de baño que visten los Mulas. Igual que los fardos funerarios soterrados por la milenaria cultura Paracas en la costa sur del Perú, la pieza es enterrada en el lugar, pasando a formar parte del mundo subterráneo, convirtiéndose en mito. La arena que la oculta es la misma que pisamos en el espacio de *Primera muerte de María*, y sobre la que se sienta José a tejer en la novela.

El triángulo textil cobra vida en la performance *Paracas Pyramide*, presentada por primera vez en 1972 en el Studio Maddalena Carioni, en Milán. Una nueva figura –cruce entre las que encontramos en *Primera muerte de María* y *El cuerpo de Giulia-no*– imita bajo la sábana que la cubre los movimientos ondulares del viento Paracas, tormenta de polvo y arena característica del centro del Perú, y lugar de nacimiento de José. Tanto la arena que sepulta, como la sábana que cubre, aluden al principio y al fin, cuna y sepulcro de la vida. De nuevo, dos opuestos enlazados por lo invisible que generan un movimiento de eterno retorno. El acto de enterrar, de volver invisible, conlleva la generación de un misterio, ente que Eielson busca y reivindica. Con este ánimo concibe un nuevo lugar donde sitúa *Esculturas subterráneas* o *Esculturas para leer*, una serie de cinco piezas escultóricas invisibles, cuidadosa y específicamente concebidas para ser irrealizables. Descritas sobre papel, el destino de cada una de ellas es el de ser enterradas en un lugar distinto, con el que su autor guarda una especial relación; a saber, Roma, Nueva York, Lima, París, Stuttgart. En un intento por superar, ya no

dell'artista. Sulle sue sponde costruisce la *Piramide di Stracci* o *Pirámide de trapos*, una piccola figura a cui dà forma triangolare – a immagine delle piramidi d'Egitto – a partire dai costumi da bagno indossati dai Mulas. Come i fardi funerari sepolti dall'antica cultura Paracas sulla costa meridionale del Perù, il pezzo viene sepolta nel luogo, diventando parte del mondo sotterraneo, diventando un mito. La sabbia che lo nasconde è la stessa che calpestiamo nello spazio della *Primera muerte de María* e su cui José si siede a tessere nel romanzo.

Il triangolo tessile prende vita nella performance *Paracas Pyramide*, presentata per la prima volta nel 1972 allo Studio Maddalena Carioni, a Milano. Una nuova figura – a metà tra quelle ritrovate in *Primera muerte de María* ed *El cuerpo de Giulia-no* – imita sotto il lenzuolo che la ricopre i movimenti ondosi del vento Paracas, una caratteristica tempesta di polvere e sabbia del Perù centrale e luogo di nascita di José. Sia la sabbia che seppellisce, come il lenzuolo che ricopre, allude all'inizio e alla fine, culla e tomba della vita. Ancora una volta due opposti legati dall'invisibile che generano un movimento di eterno ritorno.

L'atto di seppellire, di rendere invisibile, comporta la generazione di un mistero, un'entità che Eielson cerca e rivendica. Con questo spirito concepisce un nuovo luogo dove colloca *Esculturas subterráneas* o *Esculturas para leer*, una serie di cinque pezzi scultorei invisibili, attentamente e specificatamente concepiti per essere

irrealizzabili. Descritte su carta, il destino di ciascuno uno di essi sarà sepolto in un luogo diverso, con il quale il suo autore ha un rapporto speciale; vale a dire, Roma, New York, Lima, Parigi, Stoccarda. Nel tentativo di superare non solo i limiti del linguaggio scritto, ma anche i confini



sólo los límites del lenguaje escrito, sino las fronteras de la visualidad misma, las piezas son concebidas para existir en el terreno del pensamiento, en un tiempo cíclico, por ser simultáneas, y en un no-lugar, por ser invisibles. En su cometido por tratar con lo inefable, Eielson se mueve en direcciones contrarias; hacia el centro de la tierra mediante sus *Esculturas subterráneas*, y hacia el espacio exterior con los *Nodos* –nudos exentos que equipara a estrellas– o *Tensión lunar* –escultura que solicita enviar a la luna en una carta dirigida a la NASA. El encuentro total entre la dirección subterránea y la cósmica se produce en *Alfa Centauro*; de nuevo, un pliegue en su trabajo. Aparece primero como poema visual y, más adelante, como instalación. Los elementos se replican: una línea de luz azul que nace en la tierra y se dispara hacia el infinito. En la base, un montículo de arena y, frente al mismo, una línea escrita: *Esta vertical celeste proviene de Alfa Centauro*. Ese movimiento hacia lo inalcanzable, ya sea hacia el interior o hacia el exterior, es *una manera de acercarse al gran misterio de la existencia y del cosmos*⁷, una reivindicación del mismo. Así, a la neurótica necesidad de constatación reinante en la sociedad actual, y a los principios de racionalización y de eficacia impuestos por el *Establishment*, Eielson opone la aceptación del misterio como misterio, la defensa de la ambigüedad como espacio vital, la transversalidad, y el rechazo a una categorización determinista.



della visualità stessa, le opere sono concepite per esistere nel campo del pensiero, in un tempo ciclico, perché sono simultanee, e in un non-luogo, perché invisibili. Nel suo compito di affrontare l'ineffabile, Eielson si muove in direzioni opposte; verso il centro della terra attraverso le sue *Esculturas subterráneas*, e verso lo spazio esterno con i *Nodi* – nodi indipendenti che equipara a stelle – o *Tensione lunare* – scultura che chiede di inviare sulla luna in una lettera indirizzata alla NASA. L'incontro totale tra la direzione sotterranea e quella cosmica avviene in *Alfa Centauro*; ancora una volta, una sfumatura nel suo lavoro. Appare prima come poesia visiva e, successivamente, come installazione. Gli elementi si replicano: una linea di luce blu che nasce dalla terra e si proietta verso l'infinito. Alla base, un cumulo di sabbia e, davanti, una riga con scritto: *Esta vertical celeste proviene de Alfa Centauro* [Questa verticale celeste proviene da Alpha Centauri]. Questo movimento verso l'irraggiungibile, sia verso l'interno che verso l'esterno, è un modo per avvicinarsi al grande mistero dell'esistenza e del cosmo⁷, una sua rivendicazione. Quindi, al bisogno nevrotico di verifica prevalente nella società odierna, e ai principi di razionalizzazione ed efficienza imposti dall'*Establishment*, Eielson oppone l'accettazione del mistero come mistero, la difesa dell'ambiguità come spazio vitale, la trasversalità e il rifiuto di una categorizzazione deterministica.

En cierta época, que no duró sino diez años, escribí poemas y me llamaron poeta. Y en otra posterior me dediqué a las artes visuales y no escribí poemas [...]. He escrito artículos de periódico y no soy periodista. He escrito algunas piezas de teatro y no soy dramaturgo. Hago también esculturas y no soy escultor. He escrito cuentos y no soy cuentista. Una novela y media, y no soy novelista. En 1962 compuse Misa solemne a Marilyn Monroe y, últimamente preparo un concierto, y no soy músico. Como ves, no soy nada⁸

Guiado por esa visión planetaria e indeterminista, Eielson viaja de lenguaje en lenguaje, rechazando la verdad absoluta en ninguno de ellos. La palabra, el tejido, el color, el espacio, el sonido, la acción, el nudo, urden la “matriz celeste”⁹ que es su universo; una red invisible y en estado constante de expansión que le constituyen como un todo y como nada al mismo tiempo. Un desplazamiento abierto y continuo que le abre al infinito.

Ad un certo periodo, durato solo dieci anni, scrivevo poesie e mi chiamavano poeta. E in un periodo successivo mi sono dedicato alle arti visive e non ho scritto poesie [...]. Ho scritto articoli di giornale e non sono un giornalista. Ho scritto alcune opere teatrali e non sono un drammaturgo. Faccio anche sculture e non sono uno scultore. Ho scritto racconti e non sono un narratore. Un romanzo e mezzo e non sono un romanziere. Nel 1962 ho composto la Messa solenne per Marilyn Monroe e, ultimamente, sto preparando un concerto, e non sono un musicista. Come vedi, non sono niente⁸

Guidato da quella visión planetaria e indeterministica, Eielson viaggia da un linguaggio all'altro, rifiutando la verità assoluta in ognuno di essi. La parola, il tessuto, il colore, lo spazio, il suono, l'azione, il nodo, tessono la “matrice celeste”⁹ che è il suo universo; una rete invisibile in costante stato di espansione che lo costituisce come un tutto e come niente allo stesso tempo. Uno spostamento aperto e continuo che apre all'infinito..

¹ Jorge Eduardo Eielson, *Primera muerte de María*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1988.

² “El hombre que anudó las banderas”, entrevista concedida a Michel Fossey, “Caretas”, 469 (Lima 1972).

³ “Cultura y Olimpiada”, publicado en la revista “Oiga”, 490 (Lima 1972), carta dirigida a Francisco Igartua Rovira.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Autopresentación para “Flash Art”, Jorge Eielson, publicado en la revista “Flash Art”, 40 (Milano 1973).

⁶ Jorge Eduardo Eielson, *El cuerpo de Giulia-no*, Joaquín Mortiz, México D.F. 1971.

⁷ “Eielson: desacralización del arte”, entrevista concedida a Seymour (Alfonso de la Torre), publicada en “El Dominical” (Lima 1977).

⁸ “Eielson y El cuerpo de Giulia-no”, entrevista publicada en la revista “Oiga”, 462 (Lima 25/02/1972).

⁹ “La matriz celeste en Jorge Eduardo Eielson”, entrevista concedida a Claudia Posadas, publicada en “Espéculo. Revista de Estudios Literarios”, 28 (Universidad Complutense de Madrid 2004-2005).



JORGE EDUARDO EIELSON

Testamento en Milán

16/11/2023 - 30/11/2023

Consulado General del Perú en Milán
Via Fabio Filzi, 23

Organización / Organizzazione:
Consulado General del Perú de Milán

En colaboración con / In collaborazione con:

Centro Studi Jorge Eielson
Archivio Eielson

Foto:

Maria Mulas
Jorge Eduardo Eielson
Gianni e Alberto Buscaglia
Giovanni Ricci
Enrique Bostelmann

Agradecimientos / Ringraziamenti:

Galleria Niccoli, Galleria Melesi, MAAB Gallery, Lorenzelli Arte,
Galleria Silvano Lodi Jr,

© Jorge Eielson, erede Martha L. Canfield

© Archivio Eielson, Saronno

© Carla Guardiola Bravo

Courtesy:

Galleria Il Chiostro, Saronno
Centro Studi Jorge Eielson, Firenze



