

EL NUS VERTICAL

28.10.2022–02.04.2023



JORGE
EDUARDO
EIELSON

JORGE EDUARDO EIELSON. EL NUS VERTICAL

Imma Prieto

L'univers s'obre a la tela a partir de nusos infinits, cordes nuades que són escriptura, símbol i comunicació. Tensions en l'espai que perforen el lloc en el qual es troben per arribar a un més enllà físic, real i invisible als ulls humans. Un espai, altre, trobat en aquest cos estel·lar que tants de significats encara ens oculta. Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924 – Milà, 2006) obre i facilita espais verticals que canvien el rumb del temps d'una manera xamànica perquè sap que allò temporal és una complexitat on tota imatge prové d'una visió prèvia i infinita.

L'exposició que presentam, titulada «El nus vertical», brinda l'oportunitat d'examinar la seva producció artística des de finals dels anys cinquanta fins als seus darrers treballs. Eielson és un artista amb una poètica radical polièdrica que presenta maneres diverses de qüestionar el món en què vivim a través d'una síntesi d'elements gràfics i referències culturals. Aquest caràcter retrospectiu inèdit a Europa explora la relació que té l'espai de les arts plàstiques amb la literatura poètica des d'un diàleg fructífer en el qual apareix la reflexió estètica sobre el llenguatge. Una estructura en què el símbol apunta a un origen que correspon a codis gràfics i visuals que apelen a la raó i a la intuïció.

Eielson és conegut, per la seva labor, com un dels poetes renovadors de la Generació del 50, juntament amb exponents de la literatura peruana tan importants com la poeta Blanca Varela o escriptors com Julio Ramón Ribeyro, Sebastián Salazar Bondy o Javier Sologuren. Cal assenyalar la importància de la seva obra desenvolupada des de l'autoexili europeu, un cos d'obra complex i sempre canviant amb el qual va iniciar un diàleg inèdit amb alguns aspectes de

Paracas Pyramid [Piràmide Paracas], 1972 (detall).
Emulsió fotogràfica damunt tela, 100 × 100 cm.
Col·lecció Archivio Eielson, Saronno

la cultura precolombina, amb una significativa influència i actualització dels *kipus* o nusos de la cultura andina com a element clau. Els *kipus* configuren un sistema de nusos o cordes nuades utilitzades als Andes en el registre d'informació comptable i/o narrativa. Aquesta forma d'escriptura sense paraules ni paper combinava l'experiència tàtil i visual per codificar i descodificar significats. El nus apareix com una fórmula de representació universal metafòrica de la complexitat que caracteritza el conjunt de la societat. Si la seva escriptura dels anys cinquanta i seixanta ens apropa a llocs que orbiten al voltant de la imatge poètica, les seves teles presenten paisatges i cossos de manera contemporània.

Als paisatges inicials, l'espai blanc camina cap als nostres ulls com una superfície esgarrinxada i torsionada per la memòria. El lloc que hi trobam no és només la terra vista o recordada, sinó aquestes instàncies viscudes en fragments matèrics que es reconeixen des d'una experiència corporal i física. Són cossos que es desdoblen des de l'absència i la presència d'un espai infinit i atemporal que acull imatges vívides. És important assenyalar l'aparició de l'esquerda i l'esquinçament com una empremta que abasta un nou horitzó. Aquestes obres primerenques creades sota l'auspici del paisatge de la costa del Perú són el testimoni d'un espai ambivalent, entre l'horitzó comprès com una línia espacial i el buit i l'esquerda que condueixen a una tridimensionalitat adequada a un instant d'eternitat.

En els seus paisatges es filtren les diverses tonalitats de la costa que el va veure néixer, una terra grisa, caliginosa i calitjosa en projecció. Una cromàtica matèrica que mostra la manera en què Eielson introdueix en la seva pintura objectes i volums que contenen un cos encarnat. Són restes de roba, retalls de camises, pantalons o corbates com a símbols d'un esquinçament compartit en la desfiguració, són signes de l'autoexili en què va viure gairebé tota la vida. Com si el paisatge fos una imatge que conté molt més del que presenta,

les teles amplien aquesta presència de la matèria en què la memòria ens dirigeix a l'ésser humà.

Simultàniament, Eielson juga amb aquestes tensions derivades del teixit, teles que ens apropen a una de les seves constants al llarg de tota la seva trajectòria. Les operacions d'escriptura i lectura dels *kipus* estaven en mans dels *kipu-kamayoc*, autèntics detentors i guardians de la gramàtica, com un ordre estructural d'un món en el qual la informació ja era un autèntic poder. Les relacions entre el passat precolombí i el seu temps portaren Eielson a realitzar representacions en les quals aquest ordre còsmic xamànic i ritual queda sintetitzat a partir d'una expressió d'allò essencial. Cossos i presències que donen vida a formes procedents de visions a través d'escenes originades a partir de l'experiència d'altres estadis de consciència.

Coneixedor del sistema lingüístic de la seva terra natal, Eielson no diferencia l'escriptura que disposa a la tela o al full perquè es proposa desvetllar espais d'acollida dels signes que comuniquen cos i llenguatge. És així com genera un nou espai caracteritzat per la utilització d'aquests nusos. Són, de nou, paisatges, entesos com una interfície on s'obren esquerdes capaces de mostrar altres formes de pensament, com fan palès les àmplies sèries de *kipus* o, sobretot, l'obra titulada *Alfabeto* [Alfabet] (1973). Els espais s'obren i dialoguen a la superfície de la tela amb els nusos i el color, amb una simplificació i depuració d'elements i conceptes que ens porta a demanar-nos què hi ha més enllà. Aquest cos infinit que és l'univers es converteix en obsessió i guia des d'on pensar allò il·limitat.

D'alguna manera, els nusos comencen a habitar l'espai real en què es troben i generen noves situacions i presències. Les seves investigacions volen pensar l'espai en tota la seva amplitud i assenyalar com alguns elements parteixen d'una sèrie de tensions que apunten al més enllà on allò infinit travessa l'univers. Algunes de les tensions generades

apunten, de nou, fora de camp i ens donen a conèixer que tot continua. És important subratllar que aquests treballs porten a un altre tipus d'exercici en què el cos s'introdueix en l'escena generant moviment. Són cossos coberts amb teles nuades, escriptures impossibles que donen lloc a noves danses de significat, com la *performance* que va presentar a la Biennal de Venècia el 1972 titulada *El cuerpo de Giulia-no* [El cos de Giulia-no], l'obra *Paracas-Pyramid* [Piràmide Paracas] (1974) o la instal·lació-*performance* *Primera muerte de María* [Primera mort de Maria] (1988), presents en aquesta exposició.

El treball de Jorge Eduardo Eielson és un corpus de mons que convergeixen i dialoguen: el passat precolombí i el blau de certa mitologia mediterrània, l'escriptura i la plàstica, la concreció del signe i l'infinit de l'espai. En definitiva, un lloc que es construeix a partir de la comunicació entre símbols deutors de realitats diferents i que genera una nova entitat que apunta a la comunicació. La seva obra obre significats del passat que assenyalen un futur en el qual les constel·lacions i les seves correspondències són simbiosis abstractes que vinculen memòria, escriptura i infinit.

EIELSON, ENTRE L'EXILI I LA MEMÒRIA

Martha L. Canfield

Jorge Eduardo Eielson va néixer el 13 d'abril de 1924 a Lima, de mare peruana i pare nord-americà d'origen noruec. El seu pare va desaparèixer quan era molt petit i li digueren que havia mort. Aleshores la seva mare el va donar en adopció a una família de la capital, de la qual sempre parlà com si fos la seva pròpia família: la mare, dues germanes grans i un germà petit, mort prematurament. Més endavant, com veurem, un esdeveniment imprevisible va canviar aquestes dades.

Des de ben petit Jorge va demostrar que tenia dots excepcionals per a l'escriptura, la pintura i la música. En aquella època, d'altra banda, la capital peruana no patia encara la degradació de temps ulteriors, que Eielson va saber anticipar a la novel·la *Primera muerte de María*, escrita els anys cinquanta. Llavors, a Lima, es vivia amb una relativa estabilitat econòmica i s'hi podien trobar ferments culturals rics i oberts als estímuls procedents dels grans centres internacionals. El jove Eielson va poder nodrir-se així, sobretot, de cultura europea. Va aprendre anglès i francès, va llegir Rimbaud, Mallarmé, Shelley, Eliot, els místics i els clàssics espanyols del Segle d'Or, els poetes ibèrics del segle xx i, naturalment, els grans poetes americans del nord i del sud del continent: Poe, Whitman, Darío, Vallejo, Neruda, Borges. De caràcter inquiet i d'intel·ligència vivaç i curiosa, l'al·lot va canviar de col·legi diverses vegades, fins que, cap al final dels estudis secundaris, li va tocar com a professor de llengua castellana José María Arguedas, que aleshores començava a ser conegut com a escriptor i com a etnòleg. Arguedas, impressionat pel talent de l'adolescent, es va fer amic seu i l'introduí als cercles artístics i literaris de la capital. Així mateix, l'inicià en el coneixement de les cultures peruanes antigues, que llavors eren desconegudes

—o, molt pitjor, menystingudes— per la cultura oficial, tradicionalment filohispànica i antiindigenista. La relació amb Arguedas va ser molt important per a Jorge, i el món que li va obrir es va engrandir encara més durant el seu exili voluntari a Itàlia, on fructificà intensament, tant pel que fa a la seva escriptura com al seu art.

Als 21 anys, el 1945, després d'haver publicat el primer llibre de poemes, *Reinos*, li van atorgar el Premio Nacional de Poesía. En aquesta primera fase, que comprèn poemaris anteriors, tot i que publicats més endavant, i alguns de posteriors, però sempre desenvolupats a Lima, hi predomina un registre líric important, molt proper al llenguatge culterà i barroc que des de finals dels anys trenta el cubà Lezama Lima havia començat a difondre i a fer apreciar. Eielson és un dels primers que segueix aquest camí i demostra una sensibilitat extraordinària per aferrar-se a la nova forma del llenguatge poètic i una atracció per tot allò experimental. Cal subratllar, a més, que a Lima la seva mirada s'obre a horitzons vastos i nous; sent les seves arrels en l'esplendor de la Grècia antiga i de l'Espanya del Segle d'Or, la qual cosa és ja evident als títols poètics d'aquests primers anys: *Moradas y visiones del amor entero* (1942), *Cuatro parábolas del amor divino* (1943), *Canción y muerte de Rolando* (1943), *Reinos* (1944), *Antígona* (1945), *Ajax en el infierno* (1945), *En la Mancha* (1946), *Doble diamante* (1947). Alhora, en aquesta producció juvenil sorgeix, així mateix, una característica que després esdevé constant: la multiplicitat d'interessos i la capacitat de manejar codis expressius diversos, sempre a l'avantguarda, enamorat de la novetat i avançant-se sovint al seu temps amb propostes que més endavant s'acceptaren i es canonitzaren. Recordem, per exemple, *Ajax en el infierno*, de 1945, en què la revisitació del mite posa en evidència la nostàlgia dels valors clàssics i la propensió a la profanació, típiques del món contemporani. Aquesta tendència, present en Gide (*Teseu*, 1946), és molt forta en els decennis successius: en Borges (*La casa d'Asterió*, 1957), en Dürrenmatt (*Minotaure*, 1985),

a la Penèlope recreada per veus diverses de la poesia femenina dels anys vuitanta (per exemple, *Los viajes de Penélope*, 1980, de la cubana Juana Rosa Pita), però es manifesta sobretot en algunes pel·lícules de Pasolini (*Èdip Rei*, 1967; *Medea*, 1969), amb qui Eielson té afinitats interessants encara no explorades. Mentrestant, en el camp de l'art, com a exemple de novetat ben aviat canonitzada, podem recordar el *Rèquiem por Marilyn Monroe* [Rèquiem per Marilyn Monroe], de 1962, que anticipa la sèrie de retrats més famosa d'Andy Warhol.

El 1946 va donar a conèixer els seus dibuixos en revistes i diaris de Lima, i amb els seus amics Javier Sologuren i Sebastián Salazar Bondy publicà l'antologia *La poesía contemporánea del Perú*, amb il·lustracions de Fernando de Szyszlo, amb qui va establir de seguida una relació d'afecte recíproc. Aquest mateix any va rebre, a més, un premi nacional de teatre. El 1948 va tenir lloc la seva primera mostra personal amb obres gràfiques, pintures i escultures, encara marcat per la influència de Klee i Miró.

Tot plegat confirma que estava molt ben integrat en l'ambient intel·lectual de la ciutat; però volia conèixer Europa i sentia que havia de fer-ho. Així, aquell mateix any, va obtenir una beca del govern francès i pogué viatjar a París, aleshores la meta natural dels intel·lectuals llatinoamericans, on aviat es trobà molt a gust. Freqüentava el Barri Llatí, en aquell moment en plena efervescència existencialista, i es passava moltes hores del dia i de la nit a les *caves* de Saint-Germain-des-Prés, amb escriptors de tot el món. Va conèixer l'art de Piet Mondrian i es va acostar al grup MADÍ (MATERIALISME DIALÈCTIC), que el convidaren a participar en la primera manifestació d'art abstracte, al *Salon des Réalités Nouvelles*. El grup MADÍ estava encapçalat pels artistes uruguaians Carmelo Arden Quin i Volf Roitman i s'havia desenvolupat a Buenos Aires amb la participació de Lucio Fontana, Tomás Maldonado i Gyula Kosice. Com a conseqüència d'aquesta participació, Eielson va ser convidat

a exposar a la prestigiosa galeria d'avantguarda de Colette Allendy. En aquestes exposicions, Eielson hi va presentar obres abstractes i geomètriques, a més de mòbils.

El 1950 li atorgaren una segona beca, aquest cop de la UNESCO, es va traslladar a Ginebra, on començà a elaborar una poesia molt diferent de la que havia fet fins llavors, i optà per l'experimentació gràfica i visual, com es veu a *Tema y variaciones* (1950). Valgui com a únic exemple el primer dels texts del poemari:

Solo de sol
sólo el sol
el sol solamente
solo en el cielo
y yo tan solo
a solas con el sol
sonríó simplemente¹

El 1951 va fer un viatge fonamental i definitiu a la seva vida, es traslladà a Itàlia en companyia de Javier Sologuren per a unes simples vacances d'estiu. Però de seguida que trepitjà la península va comprendre que havia trobat la seva terra d'elecció i en arribar a Roma va decidir quedar-s'hi. Va pregar el seu amic perquè li fes arribar des de París alguns llibres i efectes personals i va començar així la llarga i intensa exploració de les seves arrels llatines. Després de molts de viatges més o manco breus i de nombrosos desplaçaments interns i externs, Itàlia es va revelar el lloc de residència definitiu: va ser-ho durant més de cinquanta anys, i fins a la seva mort. A Roma va aconseguir mantenir-se treballant com a corresponsal d'art i literatura d'alguns diaris i revistes llatinoamericans. Al mateix temps entrà a formar part del grup de l'Obelisco i va fer amistat amb Piero Dorazio (1927-2005)

1. Sol de sol / sols el sol / el sol solament / sol al cel / i jo tan sol / a soles amb el sol / somric simplement (*Nota de la t.*)

i Mimmo Rotella (1918-2006), amb qui realitzà diverses exposicions. Però entre el 1954 i el 1958 es va concentrar gairebé exclusivament en l'activitat literària. Són els anys en què produeix els poemaris dedicats a la ciutat de Roma i la poesia més experimental. Són deu poemaris que no va publicar de seguida, però que conservà i publicà més endavant sense modificacions: *Habitación en Roma* (1952), *La sangre y el vino de Pablo* (1953), *mutatis mutandis* (1954), *Noche oscura del cuerpo* (1955), *De materia verbalis* (1957-1958), *Naturaleza muerta* (1958), *Acto final* (1959), *Ceremonia solitaria* (1964), *Pequeña música de cámara* (1965), *Arte poética* (1965).²

En aquests primers anys de residència romana, Eielson va conèixer casualment un jove sard que feia el servei militar, amb una gran vocació per la pintura i les arts plàstiques en general: Michele Mulas, nascut a Bari Sardo, Sardenya, el 1936. Entre tots dos es va crear immediatament una extraordinària afinitat, un afecte profund que Jorge definí sempre de «fraternal» i que els va unir fins al final de les seves vides.³

2. Les dates que es donen corresponen als anys de creació. Eielson va publicar només en part aquesta producció. *Noche oscura del cuerpo* va sortir primer en edició bilingüe i amb algunes variants: *Nuit obscure du corps*, traducció francesa de Claude Couffon (París, Alataforte, 1983), i després en espanyol, en versió definitiva: *Noche oscura del cuerpo* (Lima, Jaime Campodónico Editor, 1989). Més endavant va col·laborar amb Rafael Vargas en la composició d'una breu antologia, en la qual *Noche oscura del cuerpo* apareix completa i dels altres poemaris, tan sols poquíssims poemes (J. E. Eielson, *Antología*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996). Finalment, jo mateixa vaig reunir els deu poemaris escrits durant l'estada a Roma, complets i en la versió definitiva (J. E. Eielson, *Poeta en Roma*, Madrid, Visor, 2009).

3. En les meves converses amb Michele, més d'una vegada em va dir rient que eren molts els que el consideraven homosexual per la seva relació amb Jorge, i que a ell no li importava, però que en realitat no era així.

Entre finals dels anys seixanta i principis dels setanta Jorge i Michele varen viure canviant sovint de residència, entre París i diverses ciutats italianes. A Jorge el convidaren a la Biennal de Venècia el 1964, el 1966 i el 1972, a la Mostra d'Art Llatinoamericà del Festival dels Dos Mons de Spoleto, i a la Biennal de París, on li organitzaren, a més, algunes exposicions. El 1967 varen viatjar a Nova York, on freqüentaren l'ambient de l'Hotel Chelsea; poc temps després viatjaren a Lima, on Jorge realitzà una gran exposició a la Galería Moncloa. Aquest viatge al Perú va ser molt important, sobretot per a Michele, per l'impacte que li causà l'art precolombí i especialment el preincaic, que de seguida associà a l'art prehistòric de Sardenya i, en particular, a la civilització nuràgica; això es veu, en efecte, en l'evolució de la seva obra pictòrica i escultòrica, sobre la qual Eielson s'ha expressat específicament en catàlegs i texts crítics diversos.

En aquest període, Eielson és tan actiu en el camp artístic com en el literari: la novel·la *El cuerpo de Giulia* no va publicar-la el 1971 a Mèxic l'editorial Joaquín Mortiz. Però l'esdeveniment fonamental va ser la trobada, a París, amb Taisen Deshimaru, que el guià en el descobriment del budisme zen, a través del qual desembocà en una escriptura icònica, visual i conceptual, amb el rebuig consegüent de la literatura més tradicional i elocutiva. Alhora, Taisen Deshimaru, a qui va considerar sempre el seu mestre, li va obrir una perspectiva especial sobre Michele. Li assegurà que amb ell no li faltava un «mestre natural», i Jorge va entendre que li ho deia perquè Michele tenia una espontània relació harmoniosa amb la natura i una rica tendència espiritual.⁴

Al final dels anys setanta Jorge i Michele s'establiren definitivament a Milà, on varen viure de pervida, llevat dels períodes estivals, que els passaven a Sardenya, en una bella

4. Eielson, Jorge Eduardo. *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield*. Sevilla: Sibila / Fundación BBVA, 2011, p. 113.

casa de la província de Nuoro, en part fruit d'una herència familiar de Michele, restaurada i condicionada segons les necessitats dels dos artistes. La casa tenia dos estudis amplis, un per a cada un, una dependència confortable destinada als hostes i un terreny enorme on a Michele li agradava cultivar un hort. A la part posterior, el rierol Barisardo, on sovint anaven a banyar-se o a pescar, creua el terreny. Eielson tenia molt clar que mai no tornaria a viure al Perú i que a Itàlia havia trobat la casa definitiva. No obstant això, són pocs els que saben que mai no va voler sol·licitar la ciutadania italiana —que li hagués estalviat els fatigosos tràmits periòdicament repetits per renovar el permís de residència— perquè ho considerava una traïció al seu origen peruà. Tot i que havia deixat el seu país molt jove, als vint-i-cinc anys, i havia viscut amb entusiasme a París, Ginebra, Nova York, Roma i, finalment, a Milà, el record de la terra natal, juntament amb la veneració per la cultura originària incaica i preincaica, va anar emergint en el seu cor i enfortint-se amb el temps fins a esdevenir central en la seva visió del món i en el seu art. Solia recordar que l'art prehispànic, juntament amb l'art africà, era el descobriment artístic més significatiu del segle xx, un art que toca les vetes d'allò sublim i relega el realisme clàssic a una perspectiva obsoleta.

Mentre la ciutat de Roma, on residí, com hem vist, entre el 1951 i el 1966, el seduïa totalment i l'incitava a elaborar noves tècniques artístiques i a escriure poemes amb la Ciutat Eterna com a centre, d'altra banda, la memòria de Lima creixia dins seu i envaïa fins i tot l'àmbit romà. Els anys seixanta la nostàlgia el va portar a crear una sèrie de pintures abstractes, que titulà «Paisaje infinito de la costa del Perú» [Paisatge infinit de la costa del Perú], per a les quals va utilitzar una mescla amb arena de les platges de Barranco, que en part havia portat ell mateix i en part s'havia fet portar per amics. Roma tenia ja un lloc preponderant en aquesta fase de la seva creació, però la llunyania de la pàtria li començava a despertar la memòria, la nostàlgia i una ferma presa de

consciència de les pròpies arrels, a vegades per exaltar-les, a vegades per denunciar-ne el dolor implícit. Diu, per exemple, en un poema d'*Habitación en Roma*, «Azul ultramar», on aquest «blau» és, sens dubte, el color del Mediterrani i on la Ciutat Eterna es presenta com a objecte d'un amor incondicional:

[...] esta ciudad que es tuya
y sin embargo es mía
esta ciudad que beso día y noche
como besaba Lima en la niebla⁵

És a dir que, de manera imprevista, el seu present romà, descrit amb la música dels tambors i les trompetes, amb el soroll vital dels clàxons i dels motors i amb el sol que balla al terrat, apareix envaït pel record de Lima, no bella, no alegre, ben al contrari, coberta de boira, però de tota manera sempre com a objecte del seu amor. En el mateix llibre, la composició «Poema para destruir de inmediato sobre la poesía la infancia y otras metamorfosis» focalitza d'una manera encara més detallada els records de Lima associats no només al «cel gris» constant, sinó també a la seva infantesa, a la imatge distant de la seva mare, però sobretot a la llet incomparable que li donaven a casa seva i que en endavant serà el motiu de nombrosos texts poètics, pintures i instal·lacions.

A mesura que passen els anys, s'intensifica en Eielson l'interès pel món precolombí i comença a col·leccionar objectes i teixits preincaics, obtinguts sobretot de col·leccionistes francesos i milanesos, i tant en la seva poesia com en el seu art, en els seus estudis i assajos,⁶ comencen a sorgir trets

5. [...] aquesta ciutat que és teva / i tanmateix és meva / aquesta ciutat que bes dia i nit / com besava Lima en la boira (*Nota de la t.*)

6. Estudia, per exemple, les escultures precolombines en diferents minerals i juntament amb J. D. Márquez Pecchio publica *Escultura precolombina de cuarzo* (Caracas, Editorial Armitano, 1985). I com a

i referències precises a aquest món «dels seus ancestres», com li agrada subratllar. Però, sens dubte, són els nusos els objectes clau de la seva obra artística i es poden considerar un punt d'arribada en la seva evolució, com a cristal·lització d'un procés interior. Aquest procés parteix de les peces de vestir, que al seu torn havien sortit dels *Paisajes infinitos*, perquè les veia com si les haguessin desenterrat de l'arena, com a restes arqueològiques. Ell mateix ha contat que després de temperar, arrugar, cremar i tallar aquestes peces, acabà per nuar-les; aleshores va comprendre que estava fent un gest antic, primordial, i el nom *quipu* li va resultar natural com a funció identificadora, perquè així retia un just home-natge als seus avantpassats, als inques que havien convertit aquest gest primordial en un codi vertader i sofisticat.⁷

El moment privilegiat de l'art eielsonià és, per tant, el nus, amb el qual el moviment s'atura, les teles es fixen, el temps interromp el seu curs i l'ànima, lliure de tota angoixa, es concentra en la contemplació. Ha dit Álvaro Mutis que a través de les teles d'Eielson «s'entra en un món de serenitat i de límpida bellesa». Hi podem afegir que les impressions comunicades per les teles i pels nusos són afins a la pau interior que sorgia ja de les darreres imatges de *Noche oscura del cuerpo*, el magnífic poemari de 1955, en perfecta sintonia amb la «celebració» vital implícita a les darreres obres escrites i publicades: *Sin título*, del 2000, i *Celebración*, del 2001. Deia el poeta al final de *Noche oscura del cuerpo*:

reconeixement a la seva dedicació a l'art preincaic i a la repercussió en la seva pròpia obra, el Centre d'Estudis Jorge Eielson organitzà a Florència la mostra «Eielson artista e collezionista», al Palazzo Medici-Riccardi, del 6 de maig al 2 de juny de 2013.

7. Eielson, Jorge Eduardo. *El diálogo infinito*, op. cit., p. 63. Aquí Eielson defineix els *quipus* com un «llenguatge sofisticat» més que com un codi, perquè estava convençut que no es tractava només d'un sistema de comptabilitat, sinó també d'una forma d'escriptura.

Todo parece más sencillo y más cercano
 Y hasta la misma luz de la luna
 Es un anillo de oro
 Que atraviesa el comedor y la cocina
 Las estrellas se reúnen en el vientre
 Y ya no duelen sino brillan simplemente
 Los intestinos vuelven al abismo azul
 En donde yacen los caballos
 Y el tambor de nuestra infancia⁸

Al final del recorregut iniciàtic descrit en aquesta obra mestra, i després d'haver viatjat a través de teixits, glàndules, excrements i sang, el jo purificat troba les estrelles del cel inferior: *estrelles com a nusos*, com diu el títol d'un quadre seu, que s'aferren a la infància del fons de la memòria i la fixen en el present per il·luminar i confortar. Passat i present, *jo i no-jo*, unió i separació: l'ensenyança que rebem d'Eielson, mitjançant la constant, vertiginosa i diversificada experimentació, és una ensenyança de serenitat durament conquerida en què es divisa el que l'home va cercant des de sempre: l'harmonia dels oposats. En aquesta conjunció, vida i mort es reuneixen amb la naturalitat d'un cicle circular sense fi:

SÉ PERFECTAMENTE QUE MI CASA

Es una estrella
 Que se llama vida
 Y que esa estrella es la tierra

8. Tot sembla més senzill i més proper / I fins i tot la claror mateixa de la lluna / És un anell d'or / Que travessa el menjador i la cuina / Les estrelles es reuneixen en el ventre / I ja no causen dolor sinó que brillen simplement / Els intestins tornen a l'abisme blau / On jeu en els cavalls / I el tambor de la nostra infantesa (*Nota de la t.*)

Y que después tendré otra casa
 En otra estrella
 Llamada muerte

(*Sin título*, 2000)⁹

En aquest cicle, tot l'univers hi és latent i l'obra d'art condensa aquesta totalitat en la seva harmonia complexa i inefable. Per això, l'objecte artístic, com la poesia, pot ser enigmàtic, però conté potencialment, de manera al·lusiva o simbòlica, l'univers, i per tant la seva mateixa perfecció i indiscutible lògica, és a dir, la seva mateixa «claredat»:

La oscuridad de este poema
 Es sólo un reflejo
 De la indecible claridad
 Del universo

(*De materia verbalis*, 1957-1958)¹⁰

Es tracta d'un «argumentum poeticum» —irracional i sublim, com ho era el més famós *Argumentum ornithologicum* de Borges— amb el qual Eielson sembla demostrar l'existència de Déu o, si més no, d'una *claredat* absoluta i superior, més enllà de la raó humana i d'alguna manera perceptible.

Aquesta potencialitat, concentració i energia es manifesten, com ja es va dir, sobretot en el nus. No obstant això, amb els anys Eielson es distancia dels nusos. No dels objectes simbòlics, que contràriament adquireixen una consistència cada vegada més intensa tant en els colors com en la complexitat formal. Vegeu, per exemple, els quaranta elements de 1993, que eren un homenatge a Leonardo da Vinci;

9. Sé perfectamente que casa meva / És una estrella / Que es diu vida / I que aquesta estrella és la terra / I que després tendré una casa / En una altra estrella / Anomenada mort (*Sin título*, 2000) (*Nota de la t.*)

10. L'obscuritat d'aquest poema / És sols un reflex / De la indecible claredat / De l'univers (*De materia verbalis*, 1957-1958) (*Nota de la t.*)

o cada un dels nusos amb tela de jute i acrílic dels anys noranta; o el més recent de vellut vermell que amaga al centre una misteriosa esfera de vidre (*Nudo* [Nus], 2001). Eielson es va separar dels nusos a les darreres *performances*, en les quals el cos humà apareixia cobert amb teles i orles. Els vestits que abans esquinçava i nuava (texans, camises) eren també la màscara que es rompia per revelar o que es nuava per concentrar, com havia dit ell mateix:

mi vergüenza es sólo un manto
de palabras
un delicado velo de oro
que me cubre diariamente
y sin piedad
(*Habitación en Roma*, 1952)¹¹

Però, tal vegada per això mateix, s'arriba a un punt en el qual s'aspira més aviat a *desanudar* [desnuar] i a *descobrir* o *desnudar* [desvestir]. Per quin mecanisme misteriós els dos ètims llatins de *nodus* (*nudo* [nus]) i *nudus* (*desnudo* [nu]) s'hagin pogut confondre en espanyol, no s'ha aclarit fins ara. Però en l'imaginari castellà, els dos signes, *desnudar* [desvestir] i *desanudar* [desnuar], es confonen; i en l'obra d'Eielson adquireixen una suggestió pertorbadora i fascinant alhora. Els induments amb nusos deixen espai a orles enormes que, en una primera fase, cobreixen totalment un cos, immòbil o en moviment. Però en cap cas hi ha nusos, i la silueta de la dona que s'entreveu s'indica pel color exterior, gairebé sempre blau, que suggereix una dimensió celeste, per oposició a terrestre, i en general aèria o ascensional: recordem la *performance Interruption* [Interrupció], a Lima, 1988, en què la figura que puja les escales de l'església pot ser una verge o

11. la meua vergonya és sols un mantell / de paraules / un delicat vel d'or / que em cobreix diàriament / i sense pietat (*Habitación en Roma*, 1952) (*Nota de la t.*)

la Mare Celeste, sense rostre visible, amb un enorme mantell capaç d'abrigar tothom; o també la instal·lació del mateix any, sempre a Lima, *Primera muerte de María* [Primera mort de Maria], en què la figura immòbil, vestida de blau, sembla que és Maria, preparada per a l'Assumpció.

La darrera i més recent fase del recorregut eielsonià correspon a una poesia atenta a l'efecte visiu sobre el paper imprès, que associa el llenguatge verbal i el no verbal (vegeu *Nudos*, de 2002), mentre que, d'altra banda, l'impuls líric el porta a recrear paisatges viscuts i estimats, com el paisatge sard, a retratar persones properes al seu cor i, per tant, a «celebrar» amb un cant nou, però capaç d'esdevenir «visible» (vegeu *Celebración*, 2001, i *Canto visible*, 2002).

Després d'haver acompanyat els cèlebres nusos amb instal·lacions en les quals el cos humà apareixia cobert amb moltes orles fixades amb nusos, en els anys més recents el cos apareix, igualment immòbil i en una mena d'encantament serè, però cobert de teles soltes, que suggereixen la facilitat del *desnudamiento* [despullament], signe d'essencialitat i de puresa. L'espectador es contagia d'aquesta atmosfera de suspensió i de plaer indefinible. Els cossos nus i coberts, que fàcilment es poden descobrir, suggereixen una visió i una promesa. *Des-anudar* [des-nuar], *des-nudar* [des-vestir], *des-cubrir* [des-cobrir]: tal vegada, la felicitat, una vegada que l'artista ens ha ensenyat a contemplar els nusos com a objectes d'absoluta intensitat energètica, es derivi ara de l'alliberament, tant del vestit-màscara que cobreix alterant, com del nus mateix que conté i atura, que estreny i genera induint, per tant, a l'espera i a l'esperança.

Com un monjo budista, al llarg de la seva vida Eielson ha sabut sorprendre'ns fins i tot en la repetició, canviant precisament el que acabàvem d'entendre. Perquè, com suggereix una espècie de *koan* que aflora entre els seus versos (cit encara de *Sin título*), per *nuar realment* no aconsegueix *nuar solament*:

SI TODO LO QUE SE ANUDA

Se anuda solamente
Todo se vuelve nada
Si se anuda un zapato
Se anuda también el pie
Y el zapato se vuelve todo
Si no se anuda nada no hay nudo
Ni pie ni nada y en lugar de todo
Hay de nuevo un zapato cuya medida
Es un número nulo que nos anuda a la nada
Y nuevamente
Al zapato¹²

A partir de l'any 2000, el nom d'Eielson es va començar a difondre cada vegada més i la seva obra es proposà i es continua proposant en nombroses antologies, catàlegs i volums crítics. Després d'un període en què es va concentrar sobretot en l'art i deixà de banda l'escriptura, l'any 2000 va tornar amb un entusiasme renovat a la poesia i publicà nous poemaris que proposen una nova forma de lirisme, intens, emotiu, formalment molt vigilant i sovint tocat per l'humor i el gust lúdic. Varen sortir, així, *Sin título* (València, 2000), *Celebración* (Lima, 2001), *De materia verbalis* (Mèxic, 2002) i *Nudos* (Lanzarote, 2002). I en aquest darrer va voler deixar clarament establerta la unió dels dos llenguatges que durant tant de temps havia mantengut separats: el de l'expressió verbal, o «poesia escrita», i el de l'expressió formal o figurativa: a *Nudos*, les pàgines del llibre alternen dibuixos de nusos amb breus poemes sobre el tema del nus.

12. Si tot el que es nua / Es nua solament / Tot esdevé res / Si es corda una sabata / Es nua també el peu / I la sabata esdevé tot / Si no es nua res no hi ha nus / Ni peu ni res i en lloc de tot / Hi ha de nou una sabata amb unas mida / Que és un número nul que ens nua al no-res / I novament / A la sabata (*Nota de la t.*)

Però enmig d'aquesta riquesa creativa, acompanyada d'un reconeixement general d'altíssim nivell, tot plegat viscut amb la serenitat i la humilitat que sempre el caracteritzaren, l'any 2002 li va portar novetats inesperades, de primer punyents i després miraculosament reconfortants. A mitjan any, després d'un viatge que feren junts a Londres, Michele va ser atacat per una leucèmia gravíssima, contra la qual va lluitar amb un gran aplom i determinació, tot i que va morir el 19 de desembre del mateix any. Aquesta pèrdua va ser un cop molt dur per a Jorge, i es veié en l'agreuament de la malaltia que anava consumint lentament el seu organisme i que reduí notablement la seva autonomia. No obstant això, va continuar produint i escrivint i mantenint nombroses relacions de treball i el contacte amb els amics. El 2005 va publicar el seu últim llibre de poemes, *Del absoluto amor y otros poemas sin título*, que comença amb un poema llarg dedicat a evocar i a exaltar la figura de Michele.

I com un do inesperat del destí, l'any següent a la mort de Michele, dues dones amb el llinatge Eielson, després d'haver-lo trobat a Internet, el contactaren convençudes de ser parentes seves i anaren a veure'l a Milà. Fetes totes les investigacions del cas, descobriren que una d'elles, Olivia Eielson, resident a Oklahoma, era la seva germana per part de pare, filla d'Oliver, qui, després d'abandonar definitivament la família peruana, havia tornat als Estats Units, on s'havia casat i havia tengut dues filles més. L'altra era Kari Eielson Mork, resident a Zurich, filla d'un germà d'Oliver, i per tant cosina d'Olivia i de Jorge. A la trobada a Milà, Kari va portar-hi també la seva filleta, una nina bellíssima i vivaça que va omplir d'alegria les jornades del conco tot just descobert. Per a Jorge va ser un regal meravellós del destí del qual mai no acabà de sorprendre's. Però l'emoció més gran per a ell fou la trobada amb Olivia, amb qui descobrí que tenia profundes afinitats: ella també escrigué, pinta i fa música; Jorge tocava el piano, Olivia toca el violoncel. I passaren tant de gust d'estar junts que decidiren anar a la casa de

Sardenya el proper estiu, que va ser el darrer que va viure. Quan va tornar a Milà l'octubre de 2005, Jorge se sentia serè i feliç, tot i que molt debilitat per la seva malaltia, ja en fase terminal. Va morir el 8 de març de 2006. En compliment del seu l'últim desig, es cremaren les seves restes i les cendres reposen al petit cementeri de Bari Sardo, al costat de Michele.

Sempre seguint els seus desitjos, el setembre del mateix any es va fundar a Florència el Centre d'Estudis que porta el seu nom, dedicat a la difusió de la seva obra i la de Michele, i en general de la cultura llatinoamericana a Itàlia. Olivia Eielson és la presidenta honorària d'aquest institut, el contacte amb ella és permanent, i preveu realitzar diversos projectes properament.

Per cloure aquest resum de la seva vida i la seva obra, vull recordar que en una de les moltes converses que vaig tenir el privilegi de mantenir amb ell, li vaig preguntar la raó íntima per la qual havia demanat a la NASA la dispersió de les seves cendres a l'espai còsmic amb l'ajuda d'una nau espacial. I em contestà: «Com altres artistes que admir i estim, jo també he tractat de fer de la meva vida una obra mestra. No crec haver-ho aconseguit. Però tractaré de fer-ho amb la meva mort. És la darrera possibilitat que em queda.»

Atès que vaig estar al seu costat en tants de moments importants i simples de la seva vida, i també de la seva mort, crec que puc afirmar que ho va aconseguir: amb la simplicitat i amb l'esplendor que eren la seva meravellosa i excepcional característica.



Paesaggio infinito della costa del Perú (serie II-14) [Paisatge infinit de la costa del Perú (sèrie II-14)], 1960. Tècnica mixta i ciment damunt tela, 100 × 130 cm. Col·lecció particular, Milà



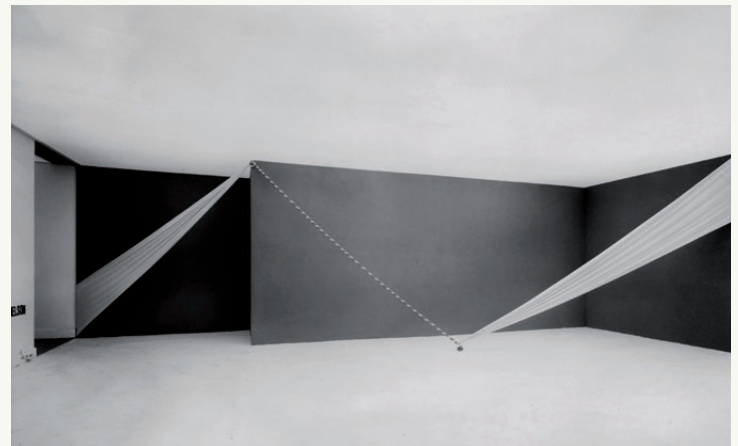
Oh vita più vecchia delle stelle [Oh vida més antiga que les estrelles], 1963. Camisa i acrílic damunt tela, 150 × 95 cm. Col·lecció particular, Milà



Quipus 27 ton 1a, 1966. Acrílic i arpillera damunt taula, 95 × 130 × 19 cm. Col·lecció Angela i Beppe Bonetti



Quipus, 1965. Acrílic damunt tela damunt taula, 73 × 72 cm. Col·lecció particular (1); *Quipus blu 12*, 1965. Acrílic i teles damunt taula, 120 × 120 × 13 cm. Col·lecció particular (2)



247 metros de tela de algodón crudo [247 metres de tela de cotó cru], Biennal de Venècia, 1972. Instal·lació. Fotografia en blanc i negre (1); *El cuerpo de Giulia-no* [El cos de Giulia-no], Biennal de Venècia, 1972. *Performance*. Fotografia en color (2). Col·lecció Centro Studi Jorge Eielson



Il Paesaggio infinito (Prima morte di Maria) [El paisatge infinit (Primera mort de Maria)], 1988. Instal·lació. Maniquí, escala, tres cadires, taula, pa, taça, plat, cuera, ganivet i ampolla, mides variables. Col·lecció Centro Studi Jorge Eielson



Poema escultórico [Poema escultòric], 1978-1980. Cadira, botella de vidre i seqüència de fotos, 90 × 40 × 40 cm (cadira), conjunt de deu fotografies C-print enmarcades de 26 × 21 cm c/u. Col·lecció Archivio Eielson, Saronno



Nodo [Nus], 2003. Vellut negre amb esfera de fusta negra, 40×45×40 cm (1). Col·lecció particular.
Nodo bianco e nero 3 [Nus blanc i negre 3], 2003. Tela de cotó, 17×22×19 cm (2); *Nodo bianco con strisce nere* [Nus blanc amb ratlles negres], sense data. Tela de cotó, 18×30×29 cm (3).
Nodo blu [Nus blau], 2000. Teixit, 17×25×23 cm (4); *Nodo di iuta e colori a rose* [Nus de jute i colors a roses], sense data. Acrílic i arpillera, 25×47×50 cm (5); *Nodo* [Nus], 2001. Vellut i bola de vidre, 50×90×50 cm (6). Col·lecció Centro Studi Jorge Eielson

COM POTS VEURE, NO SOM RES

Carla Guardiola Bravo

Cada cop que José teixia una xarxa ho feia assegut a l'arena, amb el pes del cap cap endavant, li refrescava el tors i projectava un con d'ombra, que impedia els reflexos del sol sobre l'agulla. Ningú no el va sentir mai pronunciar una sola paraula mentre teixia. En aquells moments José semblava que no existia en el present, que no envellia, que mai no havia estat nen [...].¹

Una figura tapada amb un mantell blau s'aproxima a una habitació blava. El terra està cobert d'arena. Recollada a la paret, una escala, i al davant una taula blava sobre la qual descansen, també blaus, una barra de pa, un bol buit sobre el plat, una cullera i un ganivet. Al centre de la taula, una botella. Tres cadires blaves, dues de les quals coixes, esperen desocupades.

Així es descriuria l'escenari de *Primera muerte de María* [Primera mort de Maria], la instal·lació presentada per Jorge Eielson com a part de la mostra «Paisaje infinito de la costa del Perú» [Paisatge infinit de la costa del Perú] (Lima, 1987). Com tot a l'univers eielsonià, l'escena es desenvolupa en tres temps: passat, present i futur. Nascuda com a poema fa gairebé quaranta anys, la imatge es replica al primer capítol de la novel·la de títol homònim, concebuda entre el 1959 i el 1980. En aquest fragment inicial, José, pescador mestís procedent de la regió de Paracas, teixeix una xarxa a l'arena, sense dir cap paraula. És una escena de temps suspès en què el pescador recorda el cel estrellat, el mar i l'arena, tomba dels seus

1. Eielson, Jorge Eduardo. *Primera muerte de María*. Ciutat de Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 9.

avantpassats i, per tant, un lloc de protecció eterna. El seu present, Lima, ciutat igualment coberta per l'arena; als seus peus, una piràmide d'ossos humans que, no sense dificultat, José intenta esquivar. El seu personatge és la punta del triangle que completen Pedro, també pescador i el millor amic de José, i María Magdalena, qui al capvespre es presenta com Lady Ciclotrón davant un públic que, embogit, exigeix la caiguda de cada una de les peces de setí violeta —el color de la mort i la desventura humana— que María porta. El present de Pedro, María i José s'enllaça amb passatges autobiogràfics que Eielson va escriure el 1980 i que connecten de nou temps i espais.

Tot recurrent la seva obra de cap a cap, Eielson ens trasllada, mitjançant figures arquetípiques, a instants de cerca o d'exploració diversos. Així, l'escala, vertical ascendent que ens porta al firmament, reapareix, blanca i en forma piramidal, a la instal·lació *La scala infinita* [L'escala infinita] (Galeria Lorenzelli, Milà, 1998); la cadira, per la seva banda, seient de l'eterna vigília del poeta, ens remet a un moment primerenc, als incipients intents de donar compte, a través de la paraula escrita, de les primeres experiències vitals. Amb tot, després d'abandonar Lima i acabar d'arribar a Europa, un «intolerable amor per l'existència», així com una consciència radical de la insuficiència del llenguatge literari per comunicar-la, el fan renunciar a l'escriptura, convençut que per expressar un fet autèntic és necessari depassar el límit de les paraules:

És alguna cosa així com els enamorats que es cansen d'escriure's cartes i agafen el tren o l'avió o el cotxe i corren a l'encontre de l'altre. Les paraules ja no són suficients [...]. Jo som l'automobilista desesperat que corre a l'encontre de la humanitat, a qui fins fa alguns anys només enviava poemes, belles cartes, missatges d'amor, supremament elaborats i sincers, però no concloents

[...]. El somni i la realitat començaren a dividir-se clarament per a mi, en favor de la realitat. És més important agafar per la solapa una humanitat que corre cap al caos, que transmetre-li les pròpies visions poètiques.²

Aquesta carrera a l'encontre de la humanitat el porta a intentar arribar, una vegada i una altra, a l'essència de l'existència mateixa, als seus ulls codificada per allò quotidià, allò humil i allò inefable. Al mateix temps, el dirigeix a les seves arrels ancestrals, a les cultures precolombines que estudia amb fervor i admiració. És en els fardells funeraris, les huacas mil·lenàries i els tèxtils brodats pels seus avantpassats on Eielson troba el punt diferenciador i la base de la potencial esplendor d'una nació que, amb una mirada conquistada, només troba la possibilitat d'avançar imitant Europa. A més d'un passat esplendorós, Eielson veu en aquestes cultures ancestrals una manera de viure o, potser, una manera d'existir al món, en comunió amb la natura i les arts, mitjançant la qual art i vida s'experimenten com una vivència indistinta. Com a part d'aquesta visió de creació global arriba també a la figura del xaman, a qui en qualitat de filòsof, poeta, metge i sacerdot considera un artista total, garant d'una capacitat creativa global i reparador del teixit còsmic.

Un altre dels misteris que desenterra al desert és la figura del *quipu*, un sistema de nusos utilitzat per les cultures precolombines per portar la comptabilitat i transmetre històries. Així, el nus —ja un element arquetípic en la seva poesia escrita— adopta a la seva obra visual el terme precolombí en honor als seus avantpassats i es converteix en el centre energètic de la seva sèrie més recognoscible. Aquestes estructures espacials neixen al límit de la tela: el material és el que, tensat, es recargola i es nua a si mateix per gairebé

2. «El hombre que anudó las banderas». Entrevista amb Michel Fossey. *Caretas*, n. 469 (Lima, 1972).

autogenerar-se com a «lloc nou» sobre la superfície plana i vertical de la tela. El moviment que suggereixen les tensions diagonals que mantenen la suspensió del nus contrasta amb la quietud impassible i inqüestionable de l'estructura. La unió entre la icona precolombina i el bastidor, element clàssic de la cultura europea, connecta dos moments i dos territoris. Des dels primers poemes, en què parla de «lligar l'ànima amb les vísceres, el cel amb la terra, el cos a las estrelles», Eielson manifesta l'afany de lligar allò visual a allò invisible i inefable. Els nusos, o *quipus*, són construïts com a punts de trobada, com a llocs de cruïlla entre impulsos contraris. Amb un impecable equilibri de forces oposades Eielson conquereix el terreny de l'ambigüitat, l'exactitud del punt mitjà on el seu treball assoleix un caràcter transparent, pur i universal.

Tot i que cada dia em sent més peruà, cada dia crec més fermament que tota limitació fronterera, ètnica, geogràfica, lingüística, social, política, és l'error més gran de la humanitat. Des d'ara, i encara que sembli utòpic, cal començar a assentar les bases d'una societat planetària.³

Amb aquesta mirada oberta i universal, Eielson prepara la seva participació a l'Spielstrasse, el programa cultural organitzat en el marc dels Jocs Olímpics de Munich el 1972. El projecte inclou la construcció del *Gran quipu de las naciones* [Gran *quipu* de les nacions], una gran estructura erigida a l'espai públic a partir de nuar diàriament les banderes de tots els països participants. Utilitzant la simultaneïtat com a mitjà per mobilitzar la idea d'unio planetària, Eielson prepara també el *Concerto Urbi et Orbi*, un concert musical que

3. «Cultura y Olimpiada». Carta a Francisco Igartua Rovira. *Oiga*, n. 490 (Lima, 1972), p. 28-30.

havia d'executar-se durant la cerimònia de cloenda dels Jocs a les ciutats de París, Stuttgart, Roma, Mèxic, Nova York, Tòquio i Santiago. Quan a la seva ciutat natal es rebutjà la celebració de l'acte, Eielson convida els «amables habitants de la ciutat de Lima a suspendre tota activitat en el dia d'avui, entre les 12:00 i les 12:15 del matí, amb la finalitat de saludar els seus semblants, coneguts o no, intercanviar paraules amistoses, fumar una cigarreta, prendre una copa, etc.».⁴ Més que el lliurament d'un nou text o una nova pintura, Eielson té el desig de transformar l'obra d'art i fer que els seus compatriotes visquin un moment poètic real i es convertesquin en els seus protagonistes i iniciadors. L'obra no és més que la vida mateixa, un gest quotidià, un moment d'autenticitat. És «fer de la vida una veritable obra d'art, i de l'art una activitat vital».⁵

Desplaçant-se i enllaçant-se a si mateix, Eielson, a la tercera participació a la Biennal de Venècia, torna a vincular una de les seves novel·les, *El cuerpo de Giulia-no*,⁶ a una peça visual, en aquest cas performàtica. L'acció té lloc en una instal·lació que titula *247 metros de tela de algodón crudo* [247 metres de tela de cotó cru].

L'espai s'articula en dos colors: el terra de color cru, ataronjat a les parets. Una tensió diagonal en blanc cru neix del centre de la sala i s'expandeix cap al punt més alt de la paret dreta. Una segona línia trenada en cru i taronja neix del centre mateix i mor al costat oposat. Una jove nua apareix coberta amb un llençol blanc els metres de coa del qual Eielson va recargolant i nuant. L'operació ritual acaba quan el cos és incapaç de fer cap moviment.

4. Ídem.

5. Jorge Eielson, autopresentació publicada a la revista *Flash Art*, n. 40 (Milà, 1973).

6. Eielson, Jorge Eduardo. *El cuerpo de Giulia-no*. Ciutat de Mèxic: Joaquín Mortiz, 1971.

En aquest exercici de creació d'un àmbit de connexió directa amb l'obra i d'abandonament de la intermediació del suport, Eielson desestructura el *quipu* i només en deixa els elements essencials: nus, corda, tela, color i tensió. En aquest àmbit de color i lluminositat, el cos cobert i immobilitzat de la jove ja no correspon al de Maria, sinó al de Mayana, símbol de puresa a la novel·la. Tal com se suggereix a l'escena de la mort del personatge de Giulia, estesa sobre la taula de marbre, hi ha un element de ritualitat, de pas a allò sagrat, en el fet de cobrir un cos. En ambdós casos és una ritualitat operada per Eielson com a xaman o mestre de la cerimònia.

Cobrir, en el cas de Giulia, despullar, en el de Lady Cyclotron: ambdues accions comparteixen el teixit —tela, sudari o vestit de setí violeta— com a intermediari. Si per a la primera cobrir-se significa la mort, per a la segona suposa l'alliberament d'allò que l'oprimeix, perverteix i emmascara.

La idea de nueva vinculada a la vida i a la mort queda perfectament sintetitzada a l'estiu de 1965 a les platges de l'illa de Sardenya, on Eielson passa llargues temporades amb la família de Michele Mulas, amic íntim i col·laborador de l'artista. A les seves ribes construeix *Piramide di stracci*, o *Piramide de trapos* [Piràmide de draps], una petita figura a la qual dona forma triangular —a imatge de les piràmides d'Egipte— a partir dels vestits de bany que porten els Mulas. Igual que els fardells funeraris soterrats per la mil·lenària cultura Paracas a la costa sud del Perú, la peça és enterrada al lloc, i així passa a formar part del món subterrani i es converteix en mite. L'arena que l'oculta és la mateixa que trepitjam a l'espai de *Primera muerte de María*, i sobre la qual a la novel·la s'asseu José a teixir.

El triangle tèxtil cobra vida a la *performance Paracas Pyramide* [Piràmide Paracas], presentada per primera vegada el 1972 a l'Studio Maddalena Carioni, a Milà. Una nova figura —encreuament entre les que trobam a *Primera muerte de María* i *El cuerpo de Giulia-no*— imita sota el llençol que la

cobreix els moviments ondulants del vent *paracas*, tempesta de pols i arena característica del centre del Perú, lloc de naixement de José. Tant l'arena que sepulta com el llençol que cobreix al·ludeixen al principi i al final, bressol i sepulcre de la vida. De nou, dos oposats enllaçats per allò invisible que generen un moviment d'etern retorn.

L'acte d'enterrar, de tornar invisible, comporta la generació d'un misteri, una noció que Eielson cerca i reivindica. Amb aquest ànim concep un lloc nou on situa «Esculturas subterráneas o esculturas para leer» [Escultures subterrànies o escultures per a llegir], una sèrie de cinc peces escultòriques invisibles, curiosament i específicament concebudes perquè siguin irrealitzables. Descrites sobre paper, el destí de cadascuna és ser enterrada en algun dels llocs amb què l'autor té una relació especial; a saber, Roma, Nova York, Lima, París, Stuttgart. En un intent per superar, ja no sols els límits del llenguatge escrit, sinó les fronteres de la visualitat, les peces es conceben per existir en el terreny del pensament, en un temps cíclic, per ser simultànies, i en un no-lloc, per ser invisibles.

Amb el propòsit d'abordar l'inefable, Eielson es mou en direccions contraposades: cap al centre de la terra mitjançant les «Esculturas subterráneas», i cap a l'espai exterior amb els *Nodos* [Nodes], nusos exempts que equipara a estrelles, o *Tensión lunar* [Tensió lunar], una escultura que sol·licita enviar a la lluna en una carta dirigida a la NASA. L'encontre total entre la direcció subterrània i la còsmica es produeix a *Alfa Centauro* [Alfa Centauri], de nou un plec en el seu treball. Apareix primer com a poema visual i més endavant com a instal·lació. Els elements es repliquen: una línia de llum blava que neix a la terra i es dispara cap a l'infinit. A la base, un monticle d'arena i, al davant, una línia escrita: «Aquesta vertical blava prové d'Alfa Centauri».

Aquest moviment cap a l'inabastable, cap a l'interior o cap a l'exterior, és «una manera d'apropar-se al gran misteri

de l'existència i del cosmos»,⁷ una reivindicació de l'enigma. A la neuròtica necessitat de constatació regnant a la societat actual, i als principis de racionalització i eficàcia imposats per l'establishment, Eielson hi oposa l'acceptació del misteri com a misteri, la defensa de l'ambigüitat com a espai vital, la transversalitat i el rebuig a una categorització determinista.

En una època, que no durà més de deu anys, vaig escriure poemes i em digueren poeta. I en una altra posterior em vaig dedicar a les arts visuals i no vaig escriure poemes [...]. He escrit articles de diari i no som periodista. He escrit algunes peces de teatre i no som dramaturg. Faig també escultures i no som escultor. He escrit contes i no som contista. Una novel·la i mitja i no som novel·lista. El 1962 vaig compondre *Misa solemne a Marilyn Monroe*, i últimament prepar un concert i no som músic. Com pots veure, no som res.⁸

Guiat per la seva visió planetària i indeterminista, Eielson viatja de llenguatge en llenguatge, alhora que en rebutja la veritat absoluta. La paraula, el teixit, el color, l'espai, el so, l'acció, el nus, ordeixen la «matriu celeste»⁹ que és el seu univers: una xarxa invisible i en estat d'expansió constant que el constitueixen com un tot i com res alhora. Un desplaçament obert i continu que l'obre a l'infinit.

7. «Eielson: desacralización del arte». Entrevista amb Seymour (Alfonso de la Torre). *El Dominical* (Lima, 1977), p. 13-14.

8. «Eielson y *El cuerpo de Giulia-no*». Entrevista amb Julio Ramón Ribeyro. *Oiga*, n. 463 (Lima, 25 de febrer de 1972), p. 32-34.

9. «La matriz celeste en Jorge Eduardo Eielson». Entrevista amb Claudia Posadas. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n. 28 (Madrid, Universidad Complutense, novembre 2004 – febrer 2005).

El nus vertical
Jorge Eduardo Eielson

Del 28 d'octubre de 2022
al 2 d'abril de 2023

Organització
Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Direcció
Imma Prieto

Comissariat
Imma Prieto

Coordinació exposició
Catalina Joy
Claudia Desile

Registre
Soad Houman
Rosa Espinosa

Muntatge
Art Ràpid
Es Baluard Museu

Transport
SIT
Butterfly Transport

Assegurances
Correduría March-Rs

Disseny gràfic
Hermanos Berenguer

Textos
Imma Prieto. Directora
de Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma
Martha L. Canfield. Presidenta
del Centro Studi Jorge Eielson
Carla Guardiola. Comissària
independent

Traduccions
Àngels Àlvarez

Impressió
Esment Impremta

© de la present edició,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2022
© dels textos, els autors
© de les obres, Martha L. Canfield, 2022
© de les fotografies, els autors

Crèdits fotogràfics
Archivio Eielson, Saronno, portada
David Bonet, p. 23-26, 28-30
Centro Studio Jorge Eielson, Florència.
Fotografia: © Carlos & Dario
Tettamanzi Studio Fotografico, p. 27

Agraïments
Centro Studio Jorge Eielson, Florència
Archivio Eielson, Saronno
Il Chiostro Arte Contemporanea
Museo de Arte de Lima-MALI
Revolver Galería
Travesía Cuatro
Proyecto AMIL
Fortuna Silver Mines Inc.
Dulio Affanni, Marina Affanni,
Marco Benacci, Luciana Bisioli,
Giuseppe Bonetti, Martha L.
Canfield, Alexander Carel, Rosalyn
Chavarry, Nicoletta Colombo,
Cecilia Escorza, Marcello Forin,
Andrea Alessandro de Giorgi,
Maria Gregotti, Carla Guardiola,
Diego Gutiérrez, Lina Jaramillo,
Sharon Lerner, Manuela Lodi,
Miguel Ángel López, Hannah
Mavor, Vanessa Mourout, Pilar Ríos,
Bernardí Roig, Ilva Saronno,
Brian Sherry, Luis Rebaza Soralez,
Mario Stumpo, Lina Tessari, Juan
Carlos Verne, Cristian Zanussi,
Ángela Zuchetti

Així com a totes les persones que
prefereixen mantenir-se en l'anonimat

Coproduïda amb:

TEA
tenerife espacio de las artes



ISBN 978-84-18803-52-9
DL PM 00901-2022
Exemplar gratuït. Prohibida la venda

#EIELSONESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARI: DE DIMARTS A DISSABTE DE 10 A 20 H
DIUMENGE DE 10 A 15 H