

jorge eielson la scala infinita Jorge Eielson la scala infinita

Milano, Lorenzelli Arte 15 gennaio 1998 - 15 febbraio 1998

Fotografie: Giovanni Ricci, Milano

Stampa: lalitotipo - Settimo Milanese

© 1997 Lorenzelli Arte sas Tutti i diritti riservati

Sommario

- 7 Jorge Eielson o la ricerca totale *Alberto Boatto*
- 11 La scala infinita Jorge Eielson
- 25 Elenco delle opere
- 29 Biografia Martha L. Canfield

Jorge Eielson o la ricerca totale

Alberto Boatto

Divisa in due parti, la mostra presenta in forma compiuta, ma cifrata, l'unità e la diversità dell'arte di Jorge Eielson, nella sua stazione odierna, come nella ricca successione di stazioni che, arretrando nel tempo, ci conduce fino al 1945, l'anno inaugurale del suo lavoro. Penso che il senso della mostra risieda proprio nel punto che, con molta probabilità, lo spettatore attraverserà nella vuota distrazione: nel punto di passaggio da una sala all'altra.

Da una parte, incontriamo la serie di tele dipinte, ma non manipolate, che resta uno dei segni distintivi della "tradizione del nuovo". Dall'altra, l'installazione dove l'artista si è impegnato a manipolare la totalità dello spazio. Qui il "nuovo" incontra in maniera allusiva e cerimoniale il tempo presente, nel suo fuoco segreto e nelle frustrazioni a cui viene sottoposto, per arrivare ad aprirsi, malgrado la costrizione negativa, verso l'infinito. Una misura - o una dismisura - congiuntamente dello spazio, del tempo e dell'immaginario.

Da una parte ancora nella luce dei colori astratti ed assieme tattili, e nell'essenzialità delle linee-forza, ci accostiamo ad una sorta di classicismo, che pure il "nuovo" è riuscito ad esprimere. Se due grandi maestri come Picasso e Matisse vi sono giunti recuperando l'eredità del Mediterraneo, passando attraverso la cultura negra, oppure l'arabesco islamico coniugato al suo opposto, l'icona bizantina, Eielson vi perviene percorrendo una strada che si colloca agli antipodi, non solo dello spazio geografico, ma della stessa cultura. Non soltanto perché appare dopo nella linea fatale delle generazioni, ma perché vi giunge da una regione lontana, rispetto al centralismo europeo, ma che oggi può affermare a sua volta, perfino con pacatezza, una propria superba e drammatica centralità, prova ne sia la ricca letteratura latino-americana, ormai difffusa in tutto il mondo. E' il Perù della costa (a cui l'artista tra gli anni '50 e '60, ha dedicato la prima serie del suo "Paesaggio infinito della costa del Perù") e delle figurazioni gigantesche di Nazca che prima della tecnica aerea solo agli dei era concesso scorgere.

Dall'altra parte ancora, un avvicinamento lento e rituale ci introduce in un orizzonte giornaliero, dentro una realtà esistenziale, dove il corpo appare umiliato fino alla minaccia di sparizione provocata dal trionfo dispotico dell'artificiale e del virtuale, reti elettroniche e simulacri, robot e replicanti. Per altro non esiste naturalismo, nemmeno la sua ombra nel linguaggio di Eielson, ma ricorso sempre molto misurato alla metafora. all'indirezione velata, all'allegoria. La poesia, di cui è

stato un maestro precoce e ne rappresenta adesso un maestro maturo e celebrato, rimane il fondamento, il linguaggio guida di tutta la sua creazione.

La metafora splende nella prima sala, dove il "nodo", che è il "marchio" in cui riconosciamo Eielson, è teso in un grande balzo ad indicare l'universo delle stelle. O, al contrario, l'universo stellare non lo indica, ma è un universo formato da una moltitudine luminosa di "nodi". L'odierna affermazione di una visione "nodale" nel campo della scienza come dell'astronomia, per cui l'universo viene concepito come un insieme di "nodi", non può che autenticare l'intuizione cardine di Eielson. Venendo meno il primato che la matematica e la geometria detenevano a partire dal Seicento, oggi la scienza può incrociare la ricchezza dei miti degli antichi popoli e le intuizioni medianiche dei poeti. Al "nodo" della scienza è possibile specchiarsi nel "kipu", il segno di base e ancora "nodale" della scrittura contabile delle genti inca. Le cinque grandi tele quadrate, disposte a guisa di rombi, col dinamismo in grado di sprigionare simile collocazione che pone l'accento sulla obliquità delle linee e sulla forza acuminata degli angoli, fanno da specchio reciproco ai "nodi" e alle costellazioni.

Nell'installazione, una grande tela di cotone grezzo, simile ad un sudario di pena, ricopre l'umiltà quotidiana con i suoi oggetti e i suoi personaggi, Tuttavia il sudario non nasconde solo ma rivela, scolpisce, suggestiona. Non è unicamente la materialità della tela - prima colorata ed ora greggia - a stabilire la continuità tra le due sale, ma è una seconda presenza assolutamente invisibile, E' la tensione, l'apertura di ciascuna opera ad una dimensione infinita. Se le stelle ne sono un chiaro indice, nell'installazione essa si trova nel punto da dove emerge un ben riconoscibile elemento verticale, Il titolo stesso dell'opera, "La scala infinita", incontra così la sua esplicita motivazione.

Ma perché ho affermato che il senso della mostra abita nel punto di passaggio fra una sala e l'altra e, dunque, sta fra le grandi tele e l'ambientazione cifrata? Perché lì si trova l'immateriale "nodo" che allaccia la totalità della creazione di Eielson. In un bel saggio, Aldo Tagliaferri ha esaminato con acutezza e cultura il significato del "nodo" nell'opera dell'artista. Io ne condivido l'intera argomentazione, con l'eccezione però di un unico punto, ma centrale, capace di orientare diversamente l'indagine.

Non è una disposizione, diciamo, orizzontale ad annodare l'ambiguità dell'arte di Eielson, ma è una disposizione marcatamente verticale. Il fatto che lo stesso Eielson abbia concepito sculture "sotterranee" e quadri stellari è sufficiente ad indicare la divisone fra un sopra ed un sotto. Mentre l'artista ha percorso questa verticalità - l'asse del mondo, il viaggio sciamanico - dal basso verso l'alto, a noi spetta ripeterlo, ma prima di tutto in senso contrario: dall'alto in direzione del basso. Allora il "nodo", il punto di passaggio tra le due sale, configura una discesa, un'immersione, uno sprofondamento, seppure senza incontrare approdo. Il movimento è dato privo di qualsiasi limite.

E' ancora Tagliaferri a sottolineare che in spagnolo, la lingua materna di Eielson, che è un "uomo dalle molte lingue", "nodo" si dice "nudo", denudato, "desnudo". La tela annodata e colorata come la tela ancora intatta ricopre la nudità del corpo, la sua presenza-assenza, fino ad evocarne il fantasma, il sogno. Ma pure la "nuda" verità svelata o inaccessibile del mondo e della vita.

E' vero che l'impiego di indumenti ordinari, camicie e blue-jeans, attaccati sopra la tela del primo Eielson si pone all'origine del "nodo", ma il "nodo" possiede anche un suo rovescio forse ancora più inquietante. Se lo osserviamo con particolare concentrazione, scopriamo agitarsi in esso gli anelli del serpente, le sue spire che si attorcigliano e si sciolgono, E sembra fatica improba disfarle da parte dell'uomo, come testimonia il famoso nodo di Gordio -, se non interviene un gesto netto, ma arbitrario in modo positivo, come il colpo della spada di Alessandro. Alcune combinazioni "nodali" di Eielson rimandano anche all'intreccio del serpente al pari di una serie di tele affidate esclusivamente all'articolazione dei segni. Così la tensione verso la totalità presente nell'artista, o pure la sua avviluppata complessità, l'immagine da lui eseguita dello sciamano fatta solo di spire -, trovano uno dei suoi fondamenti mitici nelle spire del serpente che avvolgono tutta la terra. Lo incontriamo nella tradizione mediterranea e germanica come in quella precolombiana.

Ed è ancora a queste spire che si avvicinano i "nodi" del destino che serrano la vita dell'uomo. Il "nodo" si presenta ambiguo e intricato perché è una congiunzione di opposti, un incrocio di energie differenti trattenute da un'imposizione fatale: intreccio e scioglimento, "nodo" e "snodo".

La scala infinita

Jorge Eielson

"Le cose derivano il loro essere e la loro natura dalla mutua dipendenza, in sé e per sé non sono nulla." Nagarjuna

Nella mia personale idea dell'arte, dire non è necessariamente comunicare. E' perciò che ho fatto soprattutto ricorso alla poesia scritta, che circonda più strettamente il silenzio del dire, dello scrivere e della stessa lettura -, e alle immagini astratte, che non comunicano esplicitamente nulla, ma qualcosa che va più in là di ogni linguaggio, e che, pertanto, anche se sommessamente, stanno dicendo molto. Per la stessa ragione, in alcune delle mie performances ed installazioni, faccio ricorso ai suoni, piuttosto che alla musica composta, salvo una volta che ho usato un brano di John Cage, tutto giocato però, al limite del silenzio. E' per tutto questo - perché questa è la mia vera natura - che mi sono avvicinato al buddismo zen da una parte, e alla storia e alla filosofia della scienza, dall'altra.

Tutto ciò unito, ad altre forme di creatività e di sapere, che non è il caso di elencare qui, hanno fatto di me ciò che probabilmente desideravo essere: un crocevia di culture che, parallelamente a quello storico e biologico implicito nelle mie origini, mi fornisse una visione più completa ed armoniosa della realtà. Purtroppo, quasi mai trovo un equivalente di questa visione nel mondo reale in cui viviamo. In questa realtà, così scissa e paradossale, quale senso può avere un lavoro come il mio? E, in quale modo, il fatto di essere nato in uno dei paesi più antichi e sventurati del pianeta, può avvallare o esautorare una posizione come la mia? Si potrebbe dire che la ricerca artistica, come quella scientifica, è un'attività separata dalla problematica esistenziale, sia essa privata o collettiva.

Ma io non condivido questa posizione. Credo piuttosto, che in ogni essere umano coesistono, strettamente legate, delle inconsce aspirazioni al sacro, al meraviglioso ed al magico, congiuntamente con un'indomabile istinto di sopravvivenza che, nei migliori, si tramuta in solidarietà e difesa dei più umili. Non c'è vero artista, né vero uomo di scienza sprovvisto di questa dimensione umana, fonte insieme di indignazione, di gioia e di inesauribili energie creative. La bellezza, fine ultimo dell'arte, che nasce da questo humus storico e umano, dovrebbe essere un diritto di tutti ed un dovere per ogni artista, come la verità - altra forma della bellezza - lo è per l'uomo di scienza. Un dovere che implica integrità, responsabilità, generosità, amore per la natura e verso il prossimo, oltre all'immaginazione, libertà, stupore, curiosità, pazienza, ribellione, trasgressione, umiltà.

Per quanto mi riguarda, forse la mia apparente attività multipla non è in verità che una sola: la paziente opera di qualcuno che utilizza diversi codici linguistici - plastici, sonori, verbali - per tessere una sorta di rete, sempre più stretta, al fine di afferrare l'evanescente realtà ultima -ugualmente perseguita per altre vie - allo scopo di, in qualche maniera, renderla benefica agli altri.

Al pragmatismo tecnologico dilagante, l'arte può, e deve, opporre la sua potente e intatta carica critica, generatrice di modelli sempre nuovi ed antichissimi allo stesso tempo, siano essi estetici, etici o sociali. E' una banalità dire che ogni società e ogni tempo ha l'arte che si merita, giacché la vera arte non riflette passivamente un'epoca, ma propone modelli. L'arte non copia mai, e tanto meno la società, in cui si manifesta. Casomai è più la società che copia l'arte, come argutamente diceva il vecchio Wilde.

Ma, tornando alla mia personale posizione, non bisogna dimenticare che la metafora della rete, come quella del nodo (e non c'è rete senza nodi, evidentemente), è anche la metafora dell'esistenza. Fin dalla catena di nodi spiraloidi che costituisce il DNA primordiale della vita, fino all'insondabile pacchetto di nervi e neuroni che conformano quel miracolo dell'evoluzione che è il cervello umano, tutta la nostra esistenza è la storia di una struttura che, per sopravvivere, deve continuamente inventarsi un'infinita rete di informazioni e rapporti interattivi che allarghino il suo orizzonte vitale, Quindi, la metafora della rete ha un suo fondamento biologico piuttosto preciso. Ma c'è di più.

Stephen Jay Gould, enfant terrible della biologia contemporanea, e uno dei padri del neo-darwinismo, afferma che l'evoluzione non procede linearmente, univocamente, né con la rigidità attribuitale dal grande nonno inglese, ma si manifesta a salti, avanti ed indietro, sopra e sotto, e perfino ai lati, seguendo l'azzardata e complessa realtà naturale. Niente di più in contrasto, insomma, con la società contemporanea, che tanto ama l'omologazione ed il conformismo massivo diffuso dai soliti mass-media e dal mercato.

Il che, come ricadute, produce diverse forme d'intolleranza e di violenza, indegne di qualsiasi civiltà. (Si vedano le povere mucche affettate e messe in formalina, dentro bacheche di plastica, di Damien Hirst, che riecheggiano fin troppo facilmente la gratuita violenza giornalistico-televisiva dei nostri giorni). Non deve sorprendere allora, che gli artisti e i ricercatori scientifici più responsabili non riescano, e in molti casi non desiderino partecipare direttamente alla vita sociale e politica di un simile ordinamento. A meno di non nascondere sospette aspirazioni economiche e di potere, cosa che, purtroppo ogni tanto accade.

Queste considerazioni che, apparentemente, s'allontanano dalla motivazione centrale di queste righe, vogliono solo chiarire la ragione profonda d'un lavoro che, come il mio, sembrerebbe estraneo alla realtà quotidiana e perfino chiuso in se stesso. Non so se ora appare più chiaro il mio atteggiamento riguardo al linguaggio della comunicazione e dell'informazione, sia verbale che visuale, così diametralmente opposta al linguaggio della poesia scritta e delle immagini dell'arte, (salvo nei rari casi di messaggi pubblicitari particolarmente innovativi, a volte più incisivi di molte cosiddette opere d'arte).

Questo linguaggio, che è anche proprio della religione, della filosofia e del mito, raggiunge forse la sua forma più alta nel linguaggio matematico, musicale e geometrico (vedi, ad esempio, la straordinaria eleganza concettuale della geometria dei frattali), il cui grado di astrazione ha tanti punti in comune con l'arte del nostro tempo, come accadde anche presso i pre-socratici, e nelle differenti forme di filosofia, poesie e religioni orientali. La scissione operata da Aristotele è la prima causa d'una situazione che, fino agli albori del nostro secolo, ci ha legati ad un modello logico-deterministico difficile da superare.

E' solo con la teoria della relatività generalizzata di Einstein, e con la meccanica quantistica di Planck, che il vecchio universo cartesiano e newtoniano incomincia a cedere, fino alle ultime posizioni della ricerca pura, i cui risultati, in molti casi, provocano in me emozioni così profonde come quelle delle maggiori opere d'arte. Paul Feyerabend, il filosofo austriaco recentemente scomparso, che fu un agguerrito difensore di questa visione organica e unitaria, lottò fino all'ultimo contro alcune forme di specializzazioni esacerbate, che tanti pregiudizi iniettano in una società già così orientata al pragmatismo. Pregiudizi da una parte, e imprecisioni propriamente scientifiche dall'altra, giacché, ad esempio, non si può studiare per anni la penultima vertebra della coda d'una rara specie di lucertola austra-

liana, senza perdere di vista l'intera realtà dell'animale, non solo dal punto di vista del suo habitat naturale, ma anche da quello sociale. Questo mi ricorda, per absurdum, quella bella mattina di primavera del 1964, a Roma, quando in un sogno (proprio così, come ai tempi dei bravi sognatori), vidi per la prima volta delle opere realizzate con dei tessuti annodati, che mi sembrarono di grande bellezza.

E' vero che, poco prima, avevo annodato alcuni indumenti, che avevo già trattato in tutte le maniere con le quali è possibile trattare un tessuto. (Il mio interesse per la funzione sociale e rituale dei vestiti è presente anche nelle mie poesie e nei due romanzi scritti in quello stesso periodo), Ma il nodo, il vero nodo, mi aspettava là, in un semplice sogno. Oggi, quando la nuova teoria dei nodi è già una delle discipline scientifiche più affascinanti, e che quei misteriosi oggetti topologici attirano la curiosità di tanti studiosi, fino agli estremi della speculazione astratta più sofisticata (abbiamo il recentissimo esempio dei nodi virtuali di W.P. Thurston, che lui definisce noknots, ottenuti con il super-computer dell'Università del Minnessota), chi l'avrebbe detto, che quel umile sogno d'artista ed i suoi goffi tentativi per realizzarlo attraverso gli anni, correva parallelo in altri campi del sapere, con altre persone che perseguivano quell'altra bellezza del mondo, che in qualche maniera, esalta ed avvalla quella raggiunta dall'arte.

Ma non è questo ciò che veramente mi interessa. Dopotutto, è risaputo che spesso l'intuizione degli artisti precede o interpreta inconsciamente alcune istanze della propria epoca, (quello che in lingua tedesca si definisce come zeitgest, o spirito del tempo). No. Ciò che invece mi entusiasma è l'aver scoperto, forse, la peculiarità della penultima vertebra della lucertola, cui alludevo prima, - che per me sarebbe il nodo -, ma senza aver mai trascurato il resto dell'animale! Ed è questo che mi ha portato, naturalmente, ad una diversificazione della mia espressione fino al raggiungimento d'una concezione globale che continua a costruire una rete di codici linguistici, il cui dialogo tra essi stessi, è per me una continua scoperta.

In questo modo, siano le parole, che sono anche nodi di significazione, e i nodi, che sono anche parole, cioè oggetti significanti, si manifestano simultaneamente in un universo misteriosamente caotico e ordinato, retti soltanto dal numero e dal caso, nel quale l'essere umano partecipa con sovrano e libero arbitrio. Un esempio visuale di questa concezione è la mia serie "Nodi come stelle, stelle come nodi" del 1990-93, in cui i nuclei di colori (i nodi) proliferano sullo spazio bidimensionale, fuori e dentro le coordinate celesti, creando una "caotica" pioggia di valori cromatici e dinamici che conformano una vera e propria galassia. In un altro caso invece, - questa volta si tratta di poesia visuale - le lettere della parola "stelle" sono disposte su di un foglio di carta blu, formando una costellazione, leggibile in diverse posizioni. In questi lavori, come in altri, il nodo propriamente fisico e manuale è stato sostituito da una metafora o da un'idea.

Come nella topologia dei nodi, questi si modificano con estrema flessibilità passando dal mondo fenomenico, tridimensionale e quotidiano, a dimensioni mentali, che talvolta sfuggono alla nostra percezione. Prova lampante che il vecchio modello della macchina, e del facile determinismo, è stato ampiamente superato, anche se per quanto mi riguarda, non ha mai penetrato la mia coscienza. Questo mi permette di dire quel poco o nulla che ho da dire, quasi nei limiti del silenzio, quasi senza essere ascoltato, perché come le matematiche, la musica, o altre forme astratte, non ho nulla da comunicare, ma soltanto, forse, qualcosa da offrire a chi lo desideri, e cioè una percezione e un'esperienza altra, che va più in là delle parole, dei suoni, o delle forme.

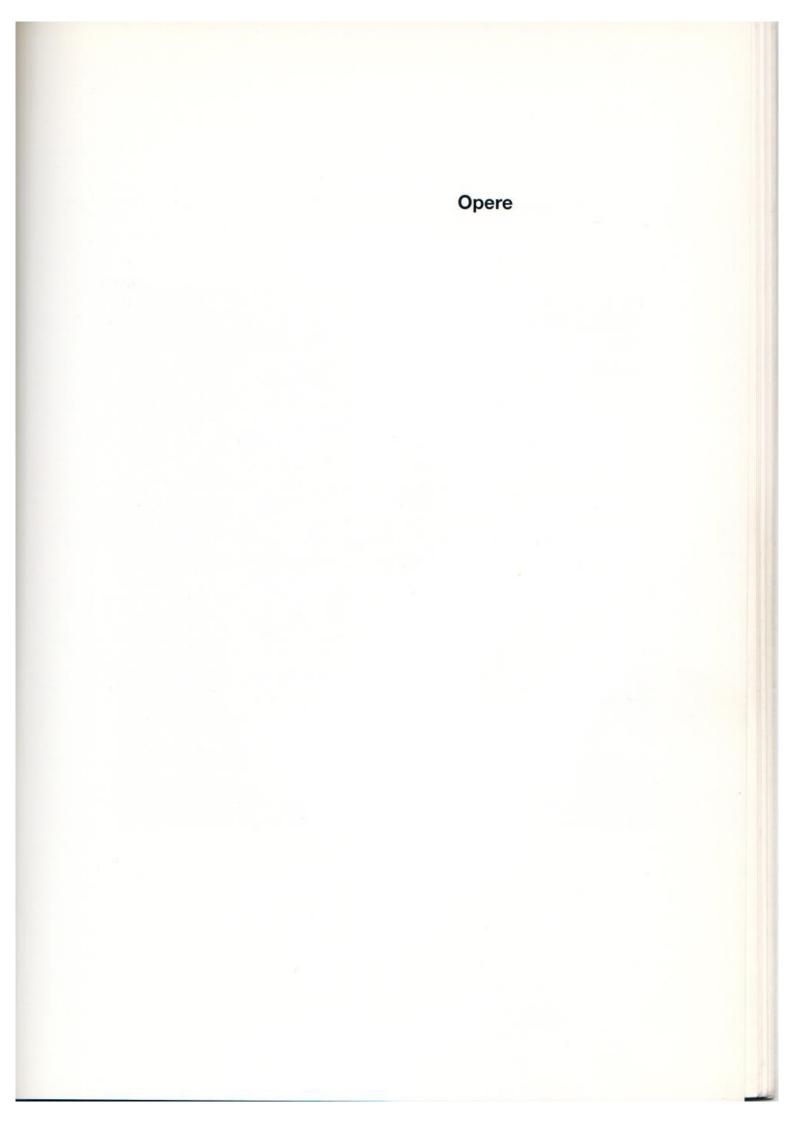
Una realtà apparentemente diversa, ma che in verità propone delle visioni e degli archetipi che giacciono in noi fin dagli albori della nostra coscienza. Forse per questo, sempre ho dubitato dell'efficacia della scrittura per dire ciò che volevo dire, e questo si tramutava in immagini poetiche stranamente sontuose, ma corrose dal disincanto e dal dubbio. Solo più tardi, a Roma, ho incominciato a vedere chiaro in me stesso, grazie alle mie incursioni in altri campi del sapere e, soprattutto, al mio primo approccio al pensiero orientale, che fu una vera e propria rivelazione.

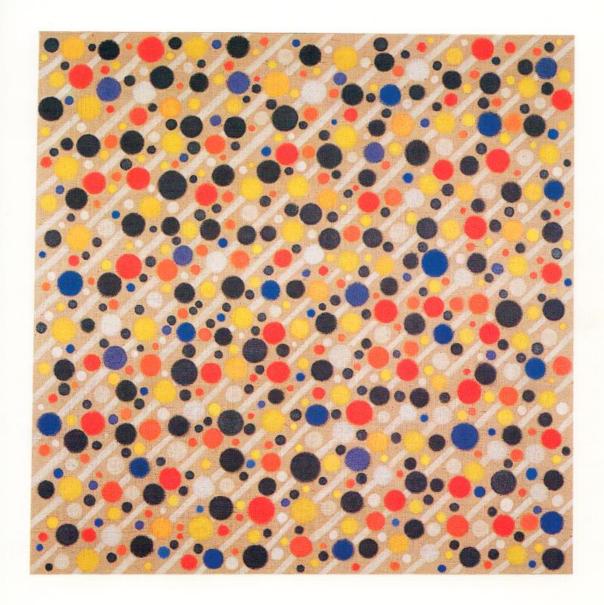
Ho trovato là, finalmente, il silenzio che cercavo, il silenzio della meditazione estrema, e con essa ho dato forma definitiva ai miei pensieri, alle mie immagini, ai miei spazi, al mio modo di concepire l'arte e la vita (unite in un indissolubile allaccio), senza mai pretendere che nulla mi fosse regalato, ma trattando di offrire sempre quel poco, o nulla, che ero in grado di offrire. Questa mia realtà ultima -

la quale riflette una paulatina dissoluzione dell'io, fin dove ciò è possibile per un occidentale, mi ha portato, nelle installazioni e performances, alla quasi cancellazione del reale e a una parallela sospensione del tempo. I vecchi vestiti degli inizi degli anni 60, ora vestono la nostra intera realtà quotidiana, la coprono con un fantomatico sudario, sotto il quale la vita continua, ma come in letargo. Il velo stesso si presenta stranamente rigido e flessibile alle volte, annodato e disciolto, pieno di anfratti, di ombre e di luci, di pieni e di vuoti, di curve, sporgenze, soffici voragini, silenzio.

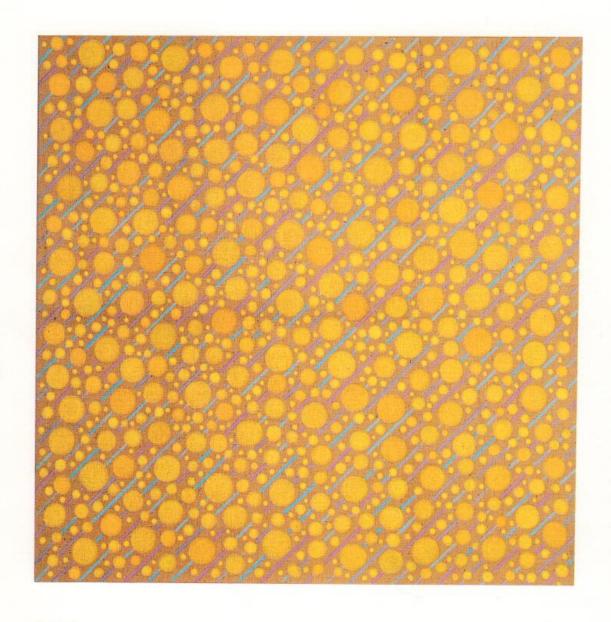
Per far risaltare, come in negativo, quell'altra dimensione della vita, tra presenza ed assenza, tra visibile ed invisibile, che non è la morte, ma la stessa vita, quando non viviamo veramente, ma non siamo ancora morti. Il letargo, tuttavia, la bianca palude dell'anima distratta, offre una via di salvezza: l'accesso agli spazi superiori, racchiuso nell'umile immagine di una scala di lavoro, pazientemente rammendata, legata senza sosta, fino al raggiungimento della vera vita che, paradossalmente, non sta così in alto, ma a portata delle nostre mani, a condizione di non lasciarsela sfuggire.

milano, dicembre 1997

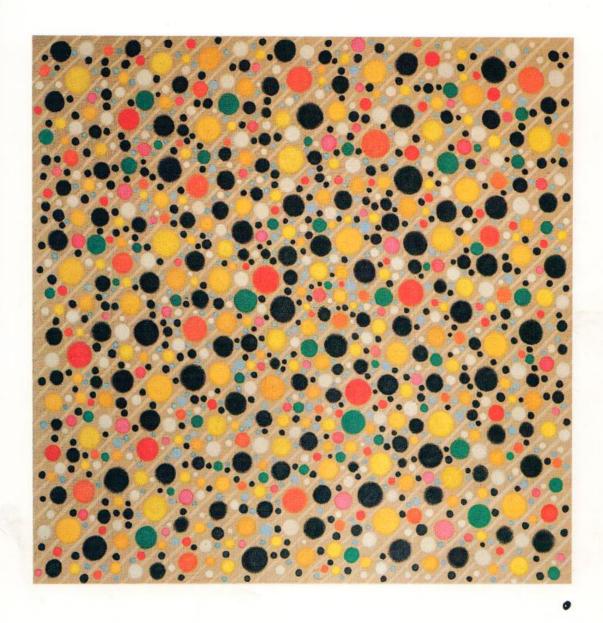




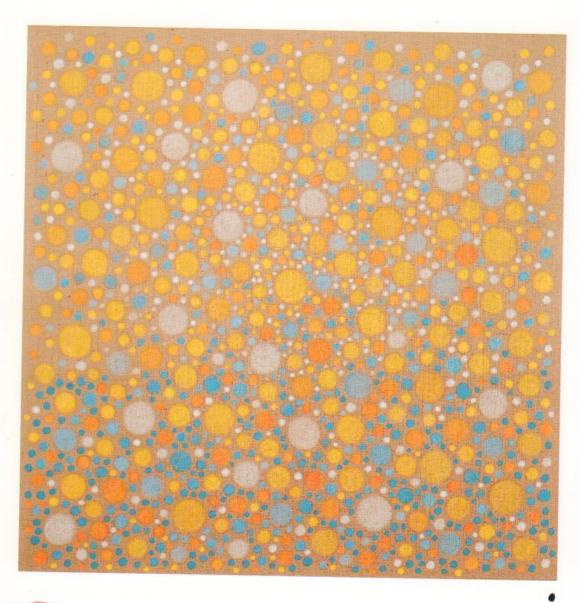
6, 1992



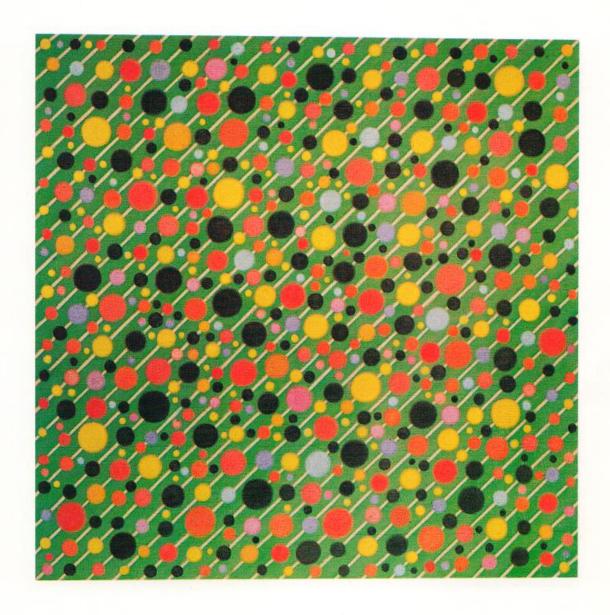
3, 1992



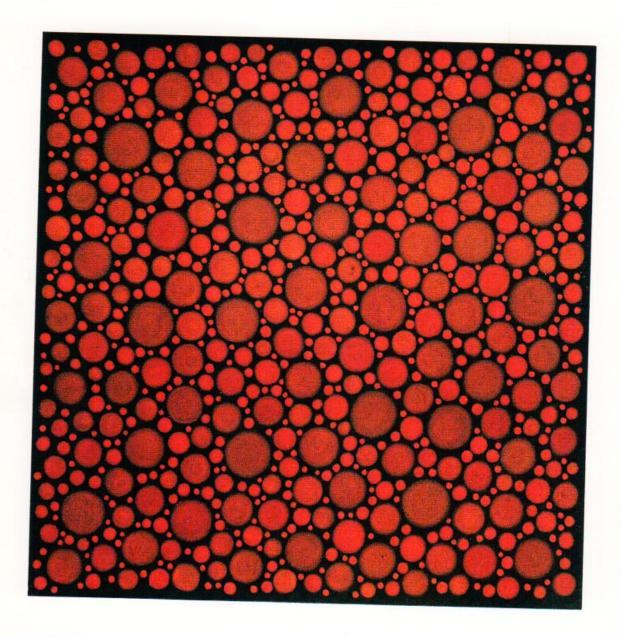
2, 1991



5,199



4, 1993



1, 1990



- **1.** Cignus X-21, 1990; cm 180 x 180 Acrilico su tela di juta.
- Centaurus, 1991; cm 180 x 180 Acrilico su tela di juta.
 - **3.** Andromeda, 1992; cm 180 x 180 Acrilico su tela di juta.
 - **4.** Gemini, 1993; cm 180 x 180 Acrilico su tela di juta.
- Orione, 1991; cm 180 x 180 Acrilico su tela di juta.
 - **6.** Aldebaran, 1992; cm 180 x 180 Acrilico su tela di juta.
 - 7. Nodi come stelle. Stelle come nodi. 1990; cm 79 x 79 Acrilico su tela di juta.
 - 8. Nodi come stelle. Stelle come nodi. 1992; cm 89 x 90 Acrilico su tela di juta.
 - 9. Nodi come stelle. Stelle come nodi. 1992; cm 79 x 79 Acrilico su tela di juta.
 - Nodi come stelle.
 Stelle come nodi. 1993
 Diametro cm 125
 Acrilico su tela di juta.
 - **11.** Nodi come stelle. Stelle come nodi. 1990; cm 65 x 65 Acrilico su tela di juta.
- **12.** Nodi come stelle. Stelle come nodi. 1991; cm 40 x 40 Acrilico su tela di juta.

La scala infinita. Installazione, 1998

Biografia

di Martha L. Canfield

Jorge Eielson è nato a Lima (Perù) nel 1924, da madre limegna e padre d'origine scandinava. Fin da bambino manifesta spiccate tendenze artistiche che si estrinsecano in varie maniere, esercitandosi al pianoforte (tutta la famiglia amava la musica), disegnando, scrivendo, recitando i suoi autori prediletti, inventando oggetti con qualsiasi cosa gli capiti sotto mano. Fin d'allora è già evidente un nesso tra le sue composite origini etnico-culturali ("le mie quattro culture dice lui - spagnola, svedese, nazca, italiana") e la varietà dei suoi interessi creativi, non esclusa la curiosità scientifica, filosofica, religiosa, Il giovane si nutre avidamente di cultura europea. Impara l'inglese ed il legge Rimbaud. francese. Mallarmé, Shelley, Eliot ed altri autori nella lingua originale, oltre ai mistici e ai classici spagnoli del Secolo d'Oro e ai poeti iberici del Novecento, Finché incontra, alla fine dei suoi studi secondari, il grande romanziere, allora esordiente, José Maria Arguedas, suo professore di letteratura. Arguedas, colpito dal talento dell'adolescente, stringe con lui una fraterna amicizia e lo introduce, giovanissimo, nei circoli artisti e letterari della capitale, ini-

ziandolo anche alla conoscenza delle antiche culture precolombiane, quasi sconosciute a lui a causa di un insegnamento di stampo coloniale.

Nel 1945, a ventun anni, Eielson vince il Premio Nazionale di Poesia, l'anno seguente un altro di Teatro. Da quegli anni datano le sue prime tele dove è evidente l'influenza di due artisti molto importanti nella sua formazione: Klee e Mirò. Nel 1948, l'artista espone per la prima volta in una galleria della capitale un gruppo di opere che già testimoniano la sua naturale versatilità. La mostra comprende disegni, acquarelli, oli, costruzioni con legni colorati e bruciati, oggetti d'impronta surreale e "movils" di metallo. Contemporaneamente scrive sempre e, in colcon laborazione Iean Supervielle, figlio del grande poeta francese Iules Supervielle, dirige una rivista d'arte e letteratura dal titolo premonitorio: "El Correo de Ultramar".

In effetti, nel 1948 viaggia a Parigi grazie ad una borsa di studio offertagli dal governo francese. Nella grande capitale europea, allora straordinario fulcro di creatività, il giovane latinoamericano si sente subito a suo agio. Scopre l'arte di Piet

Mondrian e poco dopo - grazie anche ad un intenso lavoro -, è invitato alla prima manifestazione di arte astratta: il Salon des Realités Nouvelles, fondato da André Bloc. In seguito a questa partecipazione, espone galleria nella di Colette Allendy, punta estrema dell'avanguardia parigina di quegli anni. Qui ha inizio anche la sua amicizia con alcuni artisti del Nouveau Realisme, guidati da Pierre Restany. Conclusa la sua fase geometrica, costruttivista, neoplastica, si reca in Svizzera usufruendo di una borsa di studio dell'Unesco, assegnatagli per i suoi articoli giornalistici, e ha occasione di conoscere personalmente Max Bill, artista che ammira particolarmente. A Ginevra ritorna alla scrittura e nel 1950 compie il viaggio più importante della sua vita, venendo in Italia per una vacanza estiva, che si trasforma in una scelta di vita definitiva. Inizia così la sua lunga ed intensa esplorazione delle sue radici latine.

Una volta a Roma, vince ancora un concorso indetto dal Centro Sperimentale di Cinecittà, per seguire un corso di regia - il cinema è stato una delle sue passioni giovanili -, ma non rimane al lungo nell'ambiente. Nel 1953 - dopo

alcuni anni di lavoro - espone i "mobils" nella "Galleria dell'Obelisco", allora il più prestigioso spazio di ricerca della capitale, e in questa occasione conosce Emilio Villa che scriverà una acuta recensione per la rivista "Arti Visive", da lui diretta. Villa gli presenta Alberto Burri ed Ettore Colla, col primo dei quali Eielson intavolerà uno stimolante rapporto durante il periodo dei "sacchi", eseguiti nell'atelier di Via Aurora. Anche Giuseppe Capogrossi si interessa ai suoi "mobils" e gli presenta Carlo Cardazzo, in procinto di aprire una galleria a Roma, ma Eielson, deciso a proseguire per la sua strada, declina l'invito del gallerista e interrompe proprio allora la fase dei "movils".

In attesa di riprendere la ricerca visuale, l'artista frequenta l'atelier di Corrado Cagli, dove conosce Afro, Mirko, Scarpitta, mentre a Piazza del Popolo incontra Rotella. Dorazio. Perilli. Accardi. Sanfilippo, Twombly, Matta, prima dell'avvento della cosiddetta pop-art italiana, per la quale Eielson non prova particolare interesse. Questo è anche il periodo in cui scrive anche una delle sue più imporraccolte tati di poesie,

"Habitaciòn en Roma", e i suoi due romanzi "El cuerpo de Giulia-no", e "Primera muerte de Maria". E' anche il momento della scoperta del buddismo zen e del suo rifiuto della letteratura, con l'approdo ad una scrittura iconica, visuale e concettuale che finirà per riavvicinarlo alle arti figurative. Nel 1959 riprende la sua ricerca visuale questa volta con l'intenzione di esplorare le sue remote radici americane.

Abbandona quindi l'avanguardia estrema e adotta materiali eterogenei, ma naturali, come terre, sabbie, argille, escrementi animali, polvere di ferro e di marmo (qualche volta fatte arrivare appositamente dal Perù), oltre al cemento, con il quale letteralmente scolpisce la superficie del quadro. Inizia così la sua inesausta serie denominata "Il paesaggio infinito della costa del Perù". Più avanti, questi paesaggi astratti, metafisici, proprio come effettivamente è il deserto della costa peruviana, si popola gradualmente dell'immagine umana ricavata attraverso indumenti di ogni sorta: camicie, giacche, bluejeans, abiti da sera, da sposa, calze, scarpe, cravatte, guanti, cappelli, ecc. Questo suo interesse per la simbologia e la funzione sociale del vestiario è ugualmente presente nei già citati romanzi e nel poema "Noche oscura del cuerpo", scritto allora, e lo sarà anche più tardi nelle sue performances e installazioni. E' attraverso la manipolazione dei vestiti raggrinziti, strappati, bruciati, attorcigliati e finalmente annodati - che l'artista scopre la sua particolare sensibilità per i tessuti. Il suo congiungimento con la grande tradizione tessile del suo paese è così compiuta.

Ben presto individua la grande bellezza e mistero racchiusi nel nodo, oltre alla sua energia, e inizia, nel 1963, la prima serie di "quipus", utilizzando tessuti dai colori vivaci, annodati e tesi sul telaio, Ma il nome "quipus" - tiene a sottolineare Eielson - come viene chiamata l'antica scrittura precolombiana, è soltanto un omaggio ai suoi antenati, senza nessuna pretesa semantica né simbolica determinata.

Approda invece a una vera sintesi culturale, magica e plastica allo stesso tempo, e cioè al linguaggio degli antichi amerindi - inteso nel suo aspetto più visuale - in stretta armonia con uno degli elementi fondanti dell'arte occidentale: il telaio europeo. La dualità tela/telaio, così ricomposta dal-

l'artista, diventa ora un oggetto estetico nuovo che coincide. anche se con segno diverso. col "concetto spaziale" Fontana, nel quale anche la dualità tela/telaio è messa in evidenza come unica protagonista dell'opera. Eielson è consapevole di tutto questo e non pretende di rielaborare nessun linguaggio, ma piuttosto di mettere a fuoco un'entità plastica, cromatica ed energetica provvista di un contenuto archetipico ricchissimo. Il nodo è, per Eielson, il punto di saldatura fra il passato precolombiano e il suo presente storico e artistico. Altri artisti latinoamericani hanno cercato nei codici maya o aztechi, o in altre forme dell'arte preispanica un segno che venisse a modulare il loro linguaggio contemporaneo, così hanno fatto il cileno Matta, il cubano Lam, l'uruguaiano Torres-Garcia e altri. Ma solo Eielson ha saputo trovare un fondamento estetico e antropologico nel "quipus" peruviano. Il suo nodo è anche il punto d'incontro fra i suoi vari codici espressivi: dalla pittura alle tele tese e annodate, agli oggetti, alle installazioni, alla scrittura, alle performances, ai suoni, ai rumori, alla poesia vocale, cioè a tutta la vasta area in cui si svolge la sua

ricerca. Il crescente interesse che suscita oggi la teoria dei nodi nella ricerca scientifica internazionale non fa che confermare l'intuizione dell'artista. com'è già successo altre volte. in altri momenti della storia dell'arte. Perché la vera novità del lavoro di Eielson non risiede soltanto nell'appropriazione di una porzione di realtà come avviene nei nouveaurealistes (accumulazioni di Arman, emballages di Christo, manifesti strappati di Hains e Rotella, compressioni di Cesar, ecc.) -, ma soprattutto, nell'elaborazione di un nuovo concetto estetico che riallaccia realtà espressive apparentemente distanti in una sorta di dialogo a più voci, che è anche l'ordito e la trama di un vasto tessuto che coinvolge l'intera realtà. Il nodo fisico diviene, quindi, metafora, pura rappresentazione di un universo topologico che a volte tocchiamo con mano, (nella nostra vita di ogni giorno); a volte è solo il diagramma, o la mappa, di una realtà mentale che l'artista rende sensibile grazie all'iterazione delle forme (nodi, gangli, grumi di luce e colore) in uno spazio virtualmente infinito. E il caso della serie "Nodi come stelle, stelle come nodi" in cui Eielson esplora le infinite variazioni dello spettro cromatico valendosi soltanto di forme circolari che affollano lo spazio della tela, in un sorta di galassia composta da un infinito numero di nodi. In effetti, nelle recenti teorie cosmologiche delle super-stringhe, l'universo sarebbe simile a un tessuto di fili che si annodano e si disfano senza sosta. Non è casuale che queste opere portino come titoli i nomi di differenti costellazioni. Ma è invece involontaria la sua creazione (basta guardare le date) che precede le teorie scientifiche appena accennate.

A partire della Biennale di Venezia del 1964, dove espone i suoi primi "nodi", Eielson ottiene prestigiosi riconoscimenti internazionali, partecipando a grandi mostre in musei come il MOMA di New York, o nell'ambito della collezione Nelson Rockefeller della stessa città, accogliendo ripetuti inviti al Salon de Mai e Comparaisons di Parigi, esponendo in gallerie private di Europa e America. Nel 1967 frequenta l'Hotel Chelsea di New York, dove incontra i maggiori artisti americani della pop-art, e della nascente arte concettuale. Di ritorno da Parigi, partecipa attivamente al Maggio '68 e nel '69 è invitato alla storica mostra "Plans and projects as art", alla Kunsthalle di Zurigo, dove presenta un lavoro dal titolo "Scultura sotterranea", che consta di cinque oggetti immaginari seppelliti in diverse città da lui frequentate: Parigi, New York, Roma, Eningen (Stoccarda) e Lima. Lo stesso anno Eielson propone all'ente spaziale americano la collocazione di una sua "scultura" sulla Luna. La NASA risponde suggerendogli una data futura, giacché per il momento l'evento è irrealizzabile nell'ambito del progetto Apollo. In seguito l'artista proporrà la disseminazione delle sue ceneri sulla superficie della Luna, ritenendo che da sempre il satellite della Terra non sia stato altro che un cimitero di poeti. Seguono altri lavori simili: il "Balletto sotterraneo" su di un vagone in corsa della metropolitana di Parigi; "Nage", performance parigina; campagna della "Concerto Pace" Documenta V, su invito di Harald Szeemann; la performance "Il corpo di Giulia-no", tratta dall'omonimo romanzo, alla Biennale di Venezia nel '72; la performance "Grande quipus delle nazioni", alle Olimpiadi di Monaco di Baviera, interrotta dai noti fatti terroristici; la performance Paracas-Pyramid, alla Kunstakademie di Dusseldorf, già diretta da Joseph Beuys.

Nel 1976 il romanzo "Il corpo di Giulia-no", già pubblicato in Messico nel '71, per interessamento di Octavio Paz. amico dell'artista fin dagli anni parigini, esce in francese per i tipi di Albin Michel. Nello stesso anno Eielson presenta una performance e una mostra di fotografie al Museo de Arte Contemporàneo di Caracas, Venezuela, mentre a Lima l'Instituto di Cultura dà alle stampe la maggior parte della sua opera poetica con il titolo "Poesia escritta". Oltre a diverse mostre in gallerie private, Eielson si dedica con fervore allo studio dell'arte precolombiana, con particolare riguardo ai tessuti, da lui considerati tra le più straordinarie opere d'arte di ogni tempo, la cui freschezza e "modernità" non cessano di stupire, come dimostra la suggestione da essi esercitata su artisti come Klee, Mirò. Picasso, Matta, Torres Garcia. fino a Keith Haring ed altri ancora. Nel 1978 gli viene accordata la Guggenheim Fellowship per la letteratura a New York e nel '79 espone nel Museo de Arte Moderno di Città del Messico. Sono di allo-

ra i suoi saggi sull'arte preispanica: "Puruchuco", "El arte y la religiòn Chavin", "Escultura precolombiana de cuarzo". "Luce e trasparenza nei tessuti dell'antico Perù", quest'ultimo pubblicato in italiano nel 1988. La sua attività espositiva prosegue con mostre in gallerie private e al Museo de Bella Arte di Caracas, Venezuela; alla 3a Biella de Trujillo, Perù; al Centro Culturale de la Municipalidad de Miraflores, a Lima; alla Biennale di Venezia sempre nell'88.

Contemporaneamente viene pubblicato il suo romanzo "Primera muerte de Maria" dal Fondo di Cultura Econòmica di Città del Messico e nel '90, ancora in Messico esce una cospicua antologia delle sue poesie presso la casa editrice "Vuelta", diretta da Octavio Paz. Ancora nel '90. invitato da Paz, partecipa alla mostra "Los privilegios de la vista" al Centro Internacional de Arte Contemporaneo della stessa città. Una personale all'Istituto Italo-Latinoamericano di Roma segna il suo ritorno all'attività artistica in Italia e mette fine, forse, ad un nomadismo geografico e culturale che ha arricchito e diversificato i suoi modi di espressione ma che gli ha anche procurato

qualche incomprensione, sia in campo letterario, sia in quello artistico. Basti pensare alla varietà delle sue proposte visuali e letterarie. Nel 1993, l'artista inaugura una vasta antologica del suo operato visuale alla Galleria del Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline di Milano, dove presenta due installazioni dedicate a Leonardo, oltre a un buon numero di pitture, nodi, sculture, e lavori di varia natura. Sul piano letterario, Eielson è oggi considerato tra i maggiori poeti della lingua spagnola ed i suoi testi sono tradotti in dodici lingue. Nel 1994, l'artista presenta un'altra vasta mostra Taideteollisuusmuseo Helsinki, Finlandia, che comprende anche una performance nelle strade del centro cittadino.

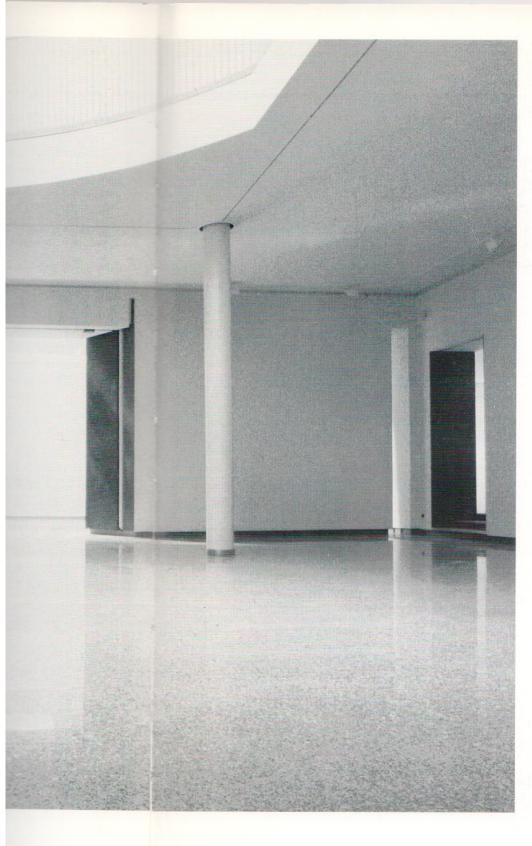
In numerose interviste, Eielson ha cercato di chiarire la sua posizione, che non è semplicisticamente contestataria nei confronti di un sistema che richiede sempre lo stesso "prodotto", come avveniva nel periodo tra gli anni '60 e '70, ma che corrisponde piuttosto alla sua naturale versatilità e libertà interiore. Una libertà che gli ha permesso di muoversi da un campo all'altro dell'espressione artistica contem-

poranea con estrema naturalezza e che gli ha dato modo di sviluppare una visione integrale, cosmopolita e planetaria, senza mai perdere di vista le sue remote origini, americane ed europee. L'attualità della sua ricerca risiede proprio in questo continuo "slittamento" al fine di creare una sorta di rete di relazioni interattive tra razionalità e magia, tra sacro e profano, tra affettività e concetto, tra tecnologia e manualità, tra verbale, sonoro e visuale, tra arcaico e contemporaneo. Un universo gemello di quello che ci rivela la scienza d'oggi, che non ammette nessuna gerarchia, nessun punto fermo, nessun "mattone fondamentale". Una ricerca, quella di Eielson, di cui le recenti teorie matematiche dei nodi sono un esempio di come l'intuizione artistica possa talvolta anticipare il pensiero razionale. La pubblicazione l'anno scorso, di una sua opera sulla copertina di un volume filosofico presentato da Renè Thom - il grande matematico francese - è una riprova di questa realtà. Ma per Eielson - addetto fin dagli anni '50 al pensiero buddista - non è che un ulteriore manifestazione sebbene modesta, secondo lui della soggiacente armonia del mondo. A questo proposito, il

King's College, dell'Università di Londra, ha indetto un congresso sull'opera complessiva dell'artista, che ha avuto luogo recentemente nella capitale britannica, con l'assistenza di una decina di critici internazionali, di arte e letteratura. Dall'Italia stati invitati Aldo sono Tagliaferri e Alberto Boatto (arti visuali). Gaetano Chiappini (dell'Università di Firenze, poesia), Martha Canfield (dell'Università di Venezia, narrativa). La seconda fase di questa manifestazione prevede una vasta esposizione che avrà luogo la prossima stagione, sempre a Londra. In occasione del suddetto congresso è stato realizzato anche un CD-Rom sull'opera complessiva dell'artista.

Sue opere sono presenti in alcune delle maggiori collezioni pubbliche e private, tra cui il Museo of Modern Art, New York; Museo de Bellas Artes di Caracas; Taideteollisuusmuseo di Helsinki; National Trust for Historical Preservation di Washington; Collezione Pompidou, David de Rotschild, Fürstenberg, Montague, Parigi; Nelson Rockfeller, Roy Lichtenstein, Bernar Venet, New York; Giorgio Costa, Genova; Barbara Duncan, Paul Newman, New York.





Andolfatto Aricò Azuma Barbanti Bartolini Berrocal Bill Bonfanti Caponnetto Cardenas Casagrande Castellani Charchoune Ciussi Cutrone Della Torre Dewasne Dorazio Ferber Ferrari Festa Fruhtrunk Goodwin Gorin Griffa Grignani Groom Hossiason

Indiana Jenkins Kacere Kemeny Lee Ufan Legnaghi Licini Magnelli Mansouroff Matino Music Nangeroni Nigro Noël Pasmore Pedersen Peire Pierluca Poliakoff Pulga Radice Savelli Schneider Soldati Tavernari Viani Wyckaert

Lorenzelli Arte s.a.s. corso Buenos Aires 2 20124 Milano telefono 02/201914 fax 02/29401316

