

Eielson: il grande slalom esistenziale

Pierre Restany

Il testo è tratto dal catalogo monografico *Jorge Eielson – Il linguaggio magico dei nodi*, edizioni Mazzotta, 1993

Entrare nell'universo di Jorge Eielson è un miracolo permanente, quello della visualità pura: poesia, pittura, scultura, scrittura, la molteplicità dei mezzi incarna la molteplicità delle metafore.

Il pittore dei nodi fa tutt'uno con il poeta o il romanziere che visualizza in tratti folgoranti "la notte oscura del corpo"¹. La tensione dei nodi sulla tela ritorna nella tensione delle parole sulla carta "scritta" e nel suspense dell'azione nella performance. Il pensiero di Eielson è visione pura perché le sue immagini sono direttamente, organicamente, visceralmente esistenziali. Il referente centrale è il corpo, un corpo vissuto, amato e soprattutto "moltiplicato".

Attraverso il suo narcisismo critico l'artista raffigura un corpo che è il suo e anche il nostro, un corpo che tratta nella maniera in cui intende o presume che noi trattiamo il nostro.

"Non ho confini / la mia pelle è una porta aperta / e il mio cervello una casa vuota": il corpo è il territorio del linguaggio di Eielson, e tale territorio del linguaggio l'autore lo concepisce senza confini, come spazio vuoto, del vuoto nel cui cuore Yves Klein vedeva ardere il fuoco degli alchimisti².

Klein credeva nella levitazione, la sentiva in se stesso come una vocazione, un dono, il segno che l'avrebbe condotto alla salvezza totale del mondo, all'apocatastasi. Eielson partecipa della medesima sensibilità immateriale, vive intensamente tale senso di materializzazione corporea.

"Mi domando / se veramente / ho delle mani / se realmente possiedo una testa e due piedi"³.

Il problema della materialità del suo corpo fisico lo ossessiona: "Non ho piedi né testa". Ed è un problema che lascia volontariamente senza risposta, per evitare di cedere alla tentazione della sublimazione e anche per restare sulla terra, in un modo o in un altro, poggiandovi le scarpe in mancanza dei piedi, o il cappello in mancanza della testa. Appare così d'acchito la dimensione fondamentale dell'uomo e dell'opera, l'approccio fatalista allo spazio esistenziale, che è per Eielson il modo migliore, in fin dei conti, di assumere la propria coesistenza con gli altri: "Sono uno solo come tutti e come tutti / sono uno soltanto"⁴.

L'estrema fluidità del territorio del linguaggio si traduce in un nomadismo vitale, multiforme dal punto di vista dell'espressione, planetario dal punto di vista dell'esistenza. Nato a Lima nel 1924, Eielson fa parte di quei latinoamericani superdotati per i quali la geografia non conta. I suoi libri sono pubblicati in Messico o a Lima come a Parigi o a Firenze, e ha esposto i suoi "quipus" ai quattro angoli del mondo. Questo peruviano internazionalizzato (o sovranazionalizzato), gentleman discreto e segreto, è un essere geniale che avrebbe ricevuto il Premio Nobel o il Gran Premio per la pittura a Venezia se solo il suo spirito fosse stato meno libero, il suo messaggio meno universale, il suo comportamento più opportunistico. I diversi aspetti della sua produzione artistica e letteraria hanno un destino promozionale autonomo che egli trova più che naturale e sufficiente. Un successo che superasse la cerchia degli specialisti o degli amatori gli parrebbe imbarazzante, forzato, abusivo. L'esposizione delle Stellite, che coincide con la pubblicazione in italiano di un'antologia delle sue poesie,

¹ Jorge Eduardo Eielson, *Nuit obscure du corps*, trad. di Claude Couffon, Altaforte, Parigi, 1984.

² Corps multiplié, in *Nuit obscure du corps*, cit, pp. 12-13.

³ *Via Veneto*, in J. E. Eielson, *Poesia scritta*, Vuelta, Città del Messico, 1989, p. 115.

⁴ Cfr. *Corps multiplié*, cit.

permetterà al pubblico milanese di meglio apprezzare la coerenza di un tessuto espressivo multiforme.

Il nomadismo di Eielson non è stato una sterile fuga in avanti. L'artista ha saputo essere in questo o in quel luogo quando occorreva, al momento giusto. La sua biografia è piena di date e coincidenze significative. Nel 1945, a ventun anni, riceve a Lima il Premio nazionale di Poesia, nel 1947 un Premio nazionale di teatro, e l'anno dopo allestisce la sua prima mostra personale. Nello stesso 1948 è a Parigi, e nel 1949 espone alla Galerie Colette Allendy, uno dei rari spazi alternativi dell'epoca, già frequentata dal "décollagiste" Raymond Hains, che diverrà suo amico, e dove nel 1956 e '57 esporrà Yves Klein. Il peruviano errante incontra così in anticipo una delle capitali della preistoria del *nouveau réalisme*.

Nel 1953 lo ritroviamo a Roma, dove, nello stesso anno di Rauschenberg, espone alla galleria dell'Obelisco. Le scatole d'assemblaggio stile Cornell "junk" presentate dall'artista nordamericano costituiscono il preambolo del suo stile neodada⁵: è il Rauschenberg di prima dei "combine-painting", che l'artista realizzerà a partire dal 1955 e gli varranno nel 1964 il Gran Premio della Biennale di Venezia, dove esporrà anche Eielson. Sarà in occasione di questa Biennale di Venezia che Alfred Barr, direttore del Museum of Modern Art di New York, e Nelson Rockefeller, per la propria collezione privata, acquisteranno due "nodi" del peruviano.

Sarebbe facile moltiplicare le coincidenze e i casi di "tempismo". Nel 1961 Eielson partecipa al Premio Carnegie di Pittsburgh, nel 1963 al Festival dei due mondi di Spoleto, nel 1965 frequenta a Roma la Galleria La Salita, promotrice negli anni Sessanta della "scuola di piazza del Popolo" e da cui usciranno gli Angeli, gli Schifano, gli Uncini e i "brothers" Lo Savio e Festa. Nel 1969 è a Berna, alla Kunsthalle, dove espone le sue *Sculture sotterranee* alla mostra "Plans and Projects as Art", che sarà l'atto di nascita dell'arte concettuale. Nel 1971 realizza nella metropolitana di Parigi il suo *Balletto sotterraneo*. Nel 1972, alla Biennale di Venezia, presenta la performance *El cuerpo de Giulia-no*, tratta dal suo omonimo romanzo; a Documenta 5, a Kassel, fa una forte impressione su Beuys con un'altra performance, il *Concerto della pace*; e a Monaco, in occasione delle Olimpiadi, inizia il *Grande Quipus delle nazioni*, interrotto dai terroristi palestinesi.

Nel 1973 viene tradotto e pubblicato a Parigi, da Albin Michel, il suo romanzo *Le corps de Giulia-no*, mentre il volume delle sue poesie complete, *Poesía escrita*, esce a Lima; verrà ripubblicato in Messico nel 1989 e tradotto in italiano nel 1993 (ed. Le Lettere, Firenze). Negli anni Ottanta compie un pellegrinaggio alle fonti e pubblica diverse opere sull'arte e l'architettura precolombiana: *Puruchuco*, Lima, 1980; *El arte y la religión Chavín*, Lima, 1982; *Escultura precolombina de cuarzo*, Caracas, 1985. Nel 1988 esce a Città del Messico (ed. Fondo de Cultura Económica) il suo secondo romanzo, *Primera muerte de María*. Nel 1990 partecipa, a Città del Messico, alla mostra "*Los privilegios de la vista*", voluta da Octavio Paz che di lì a poco sarebbe stato insignito del premio Nobel.

Il flusso esistenziale assume del tutto naturalmente in Eielson la forma d'uno slalom nomadico che gli fa incontrare i movimenti determinanti e le personalità capitali del suo tempo, da Emilio Villa a Giulio Carlo Argan, da Burri a Fontana, da Raymond Hains a Arman e Rotella, da Beuys a Szeemann, da Noland a Olitski a Lichtenstein, da Matta a Soto a Jean Genet e Octavio Paz, da Max Bill a Daniel Buren e Bernar Venet. Eielson non ha mai disdegnato gli appuntamenti della storia; ne ha incrociato gli stili e i protagonisti, ma senza mai integrarli. E' sempre passato tra le maglie della rete perché la chiave del suo nomadismo esistenziale è la scoperta, la focalizzazione e il consolidamento del suo territorio linguistico: "una professione per pieghe", nel senso che Gilles Deleuze dà a questo termine, di cui Marco Senaldi, in un testo precedente, ha giustamente sottolineato la dimensione analogica.

⁵ I pezzi di Rauschenberg, che si credevano distrutti, sono stati ritrovati e recentemente esposti al Guggenheim-Soho di New York

Questo slalom per pieghe ha condizionato l'intero sviluppo del lavoro pittorico di Eielson. Il punto di partenza parigino (1948-1952), o piuttosto il calcio di inizio, è stato nel segno dell'equazione rigorista, quello che l'artista chiama, con tutta la deferenza del caso, l'omaggio ai "grandi padri", Mondrian e Malevich. E' l'epoca dello smalto industriale che ricopre le tele, le costruzioni in legno e i "movils" metallici. Qualche anno dopo essersi trasferito a Roma lo sciatore esistenziale piroetta, cambia pista e si immerge nel "paesaggio infinito della costa del Perù". E', alla fine degli anni Cinquanta, un primo pellegrinaggio alle fonti che, a poco a poco, prende le forme d'un approccio organico al corpo. Le materie naturali che l'artista si fa spedire apposta dalla sua terra d'origine costituiscono la base di questa ricostruzione fisica d'un territorio linguistico ancora, nella sua essenza, astratto. Ben presto, nel cuore di tale vuoto-pieno, si farà sentire il bisogno della traccia umana, che assumerà la forma non di un'immagine dipinta, fantasma di un'ombra, ma d'una tangibile realtà esistenziale: i vestiti.

Camicie, giacche, pantaloni, blue-jeans, abiti da donna, calze di nylon, abiti da sera, scarpe... tutto vi passa, tutto viene a inserirsi in questa impresa di digestione, di "form shaping" primario. Dalle mani di Eielson in piena frenesia barocca esce la prima effigie carnale di Marilyn Monroe, appena due mesi dopo la drammatica morte della star delle star, e ben prima di Warhol e di tutti gli altri. Ne vedranno di tutti i colori, questi vestiti eielsonizzati: strappati, tagliati, bruciati, ridotti a brandelli attorcigliati e intrecciati, e finalmente *annodati!* Al termine dello slalom per pieghe, guidato dalla sola intuizione, Eielson ritrova l'antico linguaggio degli incas, il linguaggio dei "quipus", che incorpora nella struttura essenziale del suo territorio.

Il nodo diviene così progressivamente l'elemento esclusivo del linguaggio, il referente protagonista del corpo. Il nodo ignora le variazioni formali della mariniera, si presenta nella sua forma più semplice, archetipica. Si presenta quale effetto finale di un movimento di torsione che produce il piegarsi della tela su se stessa, nella superficie del quadro. Certo, le modalità di torsione della tela variano secondo le opere, ma il principio gestuale rimane lo stesso: il nodo, nella sua tensione e nella sua semplicità, evoca l'attacco dell'amaca, poi il resto dell'amaca si perde nel "paesaggio infinito della costa del Perù"⁶.

Il gesto di Eielson è diverso da quello, appropriatore, dei nouveaux réalistes, o da quello, manipolatore, dell'arte povera. Quando, nella prima metà degli anni Sessanta, conobbi Eielson a Parigi, all'epoca della Galerie J, potei studiare in tutta libertà le motivazioni della sua gestualità nodale e osservare la differenza che separava al primo sguardo i "quipus" dagli imballaggi, dalle accumulazioni, dai décollages. Il gesto dell'approssimazione nouveau réaliste è un gesto in sé, formatore a priori di linguaggio.

Il gesto di Eielson è quello di un'azione esistenziale portata al parossismo dalla tensione fisica e dalla concentrazione di energia. Quando l'energia dell'artista si esaurisce è perché si è integralmente trasferita nel "quipus". Il più vicino alla gestualità eielsoniana potrebbe essere il gesto di Arman nelle sue "colères". Quando Arman spacca uno strumento musicale, i cui pezzi vengono fissati su un pannello nel punto esatto della loro caduta, ritroviamo la stessa concentrazione d'energia, quella d'altronde di Nam June Paik quando si dedica alla stessa operazione. Ma il risultato rimane nell'ordine dell'aleatorio e non di un'attività preconcepita: il "quipus" invece è il segno archetipico d'un a corpo a corpo rituale con la tela. L'analogia più profonda, come ama ripetere Eielson è offerta senza dubbio dal gesto ripetitivo all'infinito dei "tagli" di Fontana. Collocati fianco a fianco sullo stesso piano, un "quipus" e un "taglio" possono in effetti apparire come il positivo e il negativo dell'unico gesto d'intervento concepibile (moralmente) nello spazio monocromo infinito di Yves Klein.

Come i "tagli", i "quipus" monocromi si presentano quali soggetti di gusto squisito e di rara eleganza, a immagine del loro autore. E' forte la tentazione di decodificare la valenza cromatica nella sua pura simbologia e di classificarli per triadi nodali. La triade bianca evoca

⁶ I nodi raggruppati trasversalmente sulla tela hanno ricevuto il titolo generico di Amazzonia.

la vita, l'amore, Dio. La triade nera, la guerra, la morte, il diavolo. Il nodo rosso significa il sangue e anche le stelle; il giallo, il fiore e il sole; il blu, l'aria e il cielo; il verde, la terra, l'erba, l'albero. L'arancione è il segno del fuoco ed il viola della luna. A partire da tale linguaggio dei colori Eielson può tradurre in inca i fondamenti della cultura occidentale e della sua arte. In ciò intende prendersi ogni libertà, e se la prende: sta "annodando" il *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci. A coloro cui questo genere di impresa potrebbe apparire il lusso d'una raffinatezza abusiva, risponderci: "Non giocate con i nodi se non ne conoscete il senso". La teoria del tessuto e dei nodi è infatti nella fisica delle particelle l'immagine stessa della sostanza dell'universo!

Infine, al termine di questo viaggio nel territorio eielsoniano, vorrei rivendicare per il geniale artista peruviano la totale libertà esistenziale di pensare e di agire, ed egli non m'ha atteso per farne uso, in tutte le direzioni, nell'intero territorio della visualità fisica del suo linguaggio. In una lettera a lui indirizzata Octavio Paz, che conosce bene Eielson, non dice altro: "Sei uno dei rarissimi artisti e poeti autentici in questo continente di pappagalli, scimmie e transistor..."