

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Resignificación de la práctica del anudamiento en la
performance *El cuerpo de Giulia-no* (1972) de Jorge Eduardo
Eielson

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Historia del Arte y
Curaduría que presenta:

Clara Alejandra Susti Piazza

Asesor:

Luis Alberto Rebaza Soracruz

Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, Luis Alberto Rebaza Soralez, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada “Resignificación de la práctica del anudamiento en la performance *El cuerpo de Giulia-no* (1972) de Jorge Eduardo Eielson” de la autora Clara Alejandra Sustis Piazza. Dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 22%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 12 de diciembre de 2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de investigación, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, Perú, 13/12/2024

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Soraluz Rebaza Luis Alberto</u>	
DNI: 06479334	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6883-0009	

DEDICATORIA

Para Alina Lea

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer a mi núcleo más cercano: a mi familia. Agradezco la paciencia y el apoyo incondicional de mi hija, Alina. Asimismo, sin el apoyo de mis padres, Marina y Alejandro, esto no hubiera sido posible. Un apoyo no sólo logístico sino crítico en la realización y de revisión constante. Por otro lado, la presencia y el soporte de Diego también fue fundamental. También quisiera agradecer a Jorge, no sólo por su tenaz apoyo, sino además por haberme ayudado desde su *expertise* de arquitecto, y, finalmente, a mi hermano Vicente por su compañía.

En segundo lugar, agradezco el acompañamiento de mi asesor, Luis Rebaza Soraluz, con quien he podido tener realmente el gusto de dialogar, conversar y discutir sobre la obra de Eielson. Asimismo, a Cécile Michaud por su constante apoyo a lo largo de estos últimos años. La idea de estudiar la obra de Eielson surgió desde los inicios de la Maestría en Historia del Arte y Curaduría. Por ello, agradezco a varios de los profesores que me enseñaron, reconozco la influencia que tuvieron en la formulación de la presente investigación.

Quisiera también agradecer al Centro Studi Jorge Eielson por facilitarme una serie de fotografías del registro de la performance *El cuerpo de Giulia-no* (1972) y la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972), entre otras, imágenes que me permitieron deducir con mayor precisión la distribución de los elementos en el espacio de la instalación, así como también las acciones de Eielson, Mulas y la joven “Mayana” en el acto performático. En especial quisiera agradecer a Marco Benacci, secretario del Centro Studi Jorge Eielson, quien me ayudó a conseguir no solamente las imágenes sino incluso a precisar información específica sobre algunas de las piezas. Finalmente, no quisiera dejar de agradecer a Rodrigo Vera, quien me facilitó la información necesaria para el diseño de la propuesta curatorial en la Casa de la literatura peruana.

Por último, a mi familia extensiva: mis amigos, esos seres humanos que uno elige como hermanos. Sin su compañía e incesante motivación no hubiera podido cerrar este capítulo.

“En la brillante desnudez conceptual de aquellos gestos latía la unidad
fundamental de lo creado”

Jorge Eduardo Eielson

RESUMEN

La presente investigación propone estudiar el acto del anudamiento en la performance *El cuerpo de Giulia-no* (1972) del artista Jorge Eduardo Eielson, realizada dentro de la XXXVI Bienal de Venecia. Su análisis exige ser abordado en relación con la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972), instalación dentro de la cual se realizó, y con la novela del mismo título publicada un año antes. La acción del anudamiento, presente en las tres obras mencionadas, es un gesto creativo que se vincula a nivel temático y formal con los quipus precolombinos, lo cual, a su vez, se encuentra presente a lo largo de una amplia y variada producción de la obra literaria y visual del artista.

La tesis identifica dos conceptos claves para la comprensión de la pieza: la desmaterialización de la obra de arte, aspecto propio del arte conceptual, y la conexión con lo sagrado. El primero permite comprender que el énfasis de la performance, instalación y novela no es un tema delimitado sino más bien un proceso creativo; es decir, el anudamiento como un sistema para movilizar sentido y significados. El segundo se hace presente en la performance, la instalación y la novela pues en ellas se reconocen matices de lo sagrado, a través de símbolos y acciones, lo cual finalmente articula una interpretación de la performance que conjuga la desmaterialización de la obra de arte con lo sagrado. Este estudio examina la relación entre ambos aspectos y estudia la manera en la que ambos revelan los aspectos centrales de la pieza, es decir una interpretación que hace énfasis en la acción del anudamiento, y, a su vez, entiende a la acción performática del anudamiento desde la desmaterialización de la obra de arte y como un acto de lo sagrado.

PALABRAS CLAVE

Jorge Eduardo Eielson, arte conceptual, performance, instalación, la desmaterialización de la obra de arte, lo sagrado, anudamientos

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1	
<i>El cuerpo de Giulia-no en la instalación 247 metros de algodón crudo</i>	14
1.1. Instalación, performance y arte conceptual	27
1.2. Antecedentes del anudamiento en la obra artística de Eielson	34
1.3. <i>El cuerpo de Giulia-no</i> : la novela	38
CAPÍTULO 2	
La desmaterialización de la obra de arte y lo sagrado	44
2.1. La desmaterialización de la obra de arte	44
2.2. Lo sagrado	48
2.2.1. Lo sagrado en la obra de Eielson	50
2.3. El vínculo entre la desmaterialización de la obra artística y lo sagrado	57
CAPÍTULO 3	
Resignificación del anudamiento en la performance <i>El cuerpo de Giulia-no</i>	61
3.1. Color	61
3.2. Espacio y tiempo	66
3.3. Acción	71
3.4. Materialidad	84
CONCLUSIONES	89
BIBLIOGRAFÍA	96
ANEXO DE OBRAS	100
PROPUESTA CURATORIAL	126

INTRODUCCIÓN

A cien años del nacimiento de Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), su obra, tanto visual como escrita, sigue despertando la sensibilidad, interés y admiración tanto de críticos académicos como de especialistas y aficionados a la literatura y al arte. El caso de Eielson es particularmente interesante por el hecho de que destacó no sólo como poeta, narrador, ensayista e, incluso dramaturgo, sino que como artista plástico experimentó con diversos géneros artísticos: la pintura, la escultura, la instalación y la performance, entre otros¹. Eielson perteneció a una generación de notables escritores, músicos y artistas plásticos, la llamada generación del 50 —promoción del 45, para otros (Rebaza Soraluz, 2019)—, dentro de la cual se sitúan los nombres de escritores como Julio Ramón Ribeyro, Blanca Varela, Sebastián Salazar Bondy o Washington Delgado —la lista es innumerable—. Eielson muy tempranamente gana el Premio Nacional de Poesía en 1945, con sólo veintiún años, con el poemario *Reinos* y, al año siguiente, el III Premio Nacional de Teatro por *Maquillage*, obra parcialmente publicada en la revista *Espacio*. Ese mismo año, junto con Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy, publican la antología *La poesía contemporánea del Perú*, con ilustraciones de Fernando de Szyszlo, que contribuyó a crear un nuevo canon literario poético en la literatura peruana (Rebaza Soraluz, 2017). Dos años después, parte del Perú para regresar esporádicamente. Estos primeros logros —solo mencionados a manera de preámbulo— son el anuncio de lo que llegaría a lograr más tarde como artista plástico y de la palabra.

En lo que respecta al diálogo entre estas dos artes, Eielson se interesó por entrelazarlas en diversos periodos de su producción; es decir, asumió el papel de un artista interdisciplinario que exploró y desarrolló una multiplicidad de materiales y conceptos, desde lo pictórico, lo escultórico, la instalación, la performance e, incluso,

¹ La huella de Eielson en la literatura y plástica peruanas no parece tener parangón, salvo quizás el caso de poetas que pertenecieron a generaciones anteriores a él: José María Eguren (1874-1942) —poeta, pintor y fotógrafo—, César Moro (1903-1956) —poeta y pintor—, por citar solo algunos (Rebaza Soraluz 2004, 9).

lo no-objetual². Produjo la mayor parte de su producción fuera del país, lo cual le permitió tener un mayor contacto con corrientes artísticas contemporáneas. Entre la pluralidad de temas, materiales y prácticas que exploró a lo largo de su obra, uno de los más recurrentes son los nudos cuyo origen puede rastrearse en los quipus precolombinos peruanos; con ello, Eielson materializó su interés en la creación de una expresión artística única y específicamente peruana cuyas raíces se asientan en la cultura ancestral peruana, interés que compartió con otros miembros de su generación como Fernando de Szyszlo o Sebastián Salazar Bondy.

La presente investigación analiza la práctica del anudamiento en la performance *El cuerpo de Giulia-no* (1972), pieza clave que destaca en la obra del artista y que resulta crucial en la medida en que se articula con y se realiza dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972). Performance que, a su vez, ofrece una riqueza única al relacionarse directamente con la novela que publicó el artista un año antes con el mismo título. Es decir, es una obra performática central en la obra del artista, la cual exige un abordaje complejo al enlazarse conceptual y estéticamente con la instalación y la novela. El proceso del anudamiento –presente en la performance, instalación y novela– es una acción creativa transversal en la obra de Eielson. Por lo general, previo a la realización de dicha performance, el público se encuentra con los nudos de Eielson ya hechos, la performance, en cambio, permite al público ver cómo es que se hacen y por esta razón es clave examinar a la acción performática como una acción que evidencia y hace énfasis en el proceso creativo. En este sentido, esta investigación propone entender el tejido original de la práctica del anudamiento, así como también la influencia de los quipus, en relación a un proceso creativo desmaterializado. Es decir, una práctica que prioriza el proceso por encima del resultado, es decir el anudamiento por encima del nudo.

Hoy en día, cien años después del nacimiento de Eielson, resulta imperante abordar el trabajo de Eielson desde la interdisciplinariedad, dado que es una característica evidente y constante a lo largo de su trayectoria. Para el análisis de la performance en cuestión la presente investigación se apoya en los aportes de Luis Rebaza Soralez (2000, 2010, 2013, 2017 y 2023), autor que ha interpretado la

² El no-objetualismo surge en el contexto del arte contemporáneo como una práctica creativa que enfatiza el procedimiento de la obra por encima del objeto artístico. Para conocer sobre el vínculo entre la obra de Eielson y el arte no-objetual se recomienda revisar la tesis de Rodrigo Vera Cubas. *Un lugar para ningún objeto: emplazamientos subterráneos y utopías de papel en la práctica artística de Jorge Eduardo Eielson* (2021).

performance en relación con la novela, lo cual permite reconocer elementos compartidos entre ambas piezas (como objetos, materiales o incluso personajes), así como también comprender el matiz sagrado presente en ambas. Por otro lado, para la reflexión en torno al acto del anudamiento resulta necesaria la observación acerca de su función en la poesía de Eielson realizada por Alex Morillo (2014) en cuyo análisis, si bien responde a la poética eielsoniana, se establece una analogía con el gesto creativo y estético que se materializa en el acto performático del anudamiento en *El cuerpo de Giulia-no* (1972) e, incluso, en la novela del mismo título publicada en 1971.

El interés en la obra de Eielson incluye ahora la producción de recursos tales como la fuente virtual, publicada en el 2020 por el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), del proyecto *Rumor*, dedicada a la performance *El cuerpo de Giulia-no*. Esta fuente es útil por diversas razones, pero específicamente, para efectos de este trabajo, por el texto de Gianni Buscaglia quien registró junto a su hermano Alberto la performance³. Tanto la descripción sobre su experiencia con la obra, como las hojas de contacto de las fotografías incluidas, proporcionan un acercamiento al material de primera mano del acto performático de la obra.

Asimismo, para la interpretación de la pieza es necesario estudiar primeramente el contexto histórico-artístico dentro del cual surge la pieza, es decir, el arte contemporáneo y conceptual, así como también entender dos conceptos claves con los cuales se relaciona, dos aspectos que permiten comprender tanto el contexto como los elementos intrínsecos: la desmaterialización de la obra de arte y lo sagrado. Ambos permitirán desenhebrar y visibilizar el sentido y la re-significación de la práctica del anudamiento en la performance *El cuerpo de Giulia-no*. Para ello, estudio material

³ Esta fuente organiza una serie de artículos, escritos y videos en cuatro secciones: "Acción", "Testigo", "Rumor" y "Archivo" y comparte la experiencia de quienes fueron "testigos" de la pieza a la vez que la reflexión generada por el proyecto "Rumor". En la sección "Acción", se incluye un video con las imágenes fotográficas de la performance y dos artículos: "El universo del quipu eielsoniano" de Sharon Lerner y "El cuerpo de Giulia-no y la trama de los sentimientos" de Gabriela Rangel. A continuación, en la sección "Testigo", se encuentra un video de Martha L. Canfield, en el que se comenta la pieza en cuestión y se establece su relación con otras piezas de la obra visual del artista; enseguida, un texto del fotógrafo Gianni Buscaglia quien comparte su experiencia al registrar fotográficamente la performance en 1972, así como también su relación con Eielson y otros espacios artísticos en los que trabajaron juntos. En la siguiente sección, "Rumor", se incluyen videos de cuatro distintos autores que desarrollan comentarios sobre la obra de Eielson desde su enfoque o disciplina académica: Cecilia Pardo, arqueóloga y curadora; Mariela Dreyfus, poeta y académica; Miguel López, investigador y curador; y, por último, Rodrigo Vera, historiador del arte y poeta. Finalmente, en la sección "Archivo" se exhiben imágenes de quipus –no se especifica, sin embargo, a qué cultura pertenecen–, piezas de obras visuales y escritas de Eielson que se vinculan de cierta manera con la performance, así como también algunos registros de la acción del anudamiento.

contemporáneo a la performance que aborda la desmaterialización de la obra de arte a partir del artículo “Escape Attempts” de Lucy Lippard agregado en su edición de (1997) de su libro *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), los aportes de Rose Lee Goldberg (1975 y 1988). Mi interpretación también se enriquece de los trabajos más recientes como el de Michael Archer (2004) para delimitar los ámbitos de la performance y la instalación. Por último, abordo la problemática de la documentación de la pieza contrastando el texto de Philip Auslander, “The performativity of Performance Documentation” (2006) y el artículo “Performance and/as History” (2006) de Diana Taylor. Ambos autores ofrecen aportes importantes sobre los modos de documentación de este ámbito artístico. Dado que solamente es posible el análisis de la performance de Eielson a través de su registro fotográfico, es imprescindible reflexionar sobre ello. Por otro lado, para la investigación del tema de lo sagrado la investigación se apoya en *Lo sagrado y lo profano [Das Heilige und das Profane]* (1957), de Mircea Eliade⁴, obra que ilustra elementos claves de lo sagrado, útiles para la lectura de la performance *El cuerpo de Giulia-no*. Asimismo para comprender específicamente el vínculo entre Eielson y lo sagrado se estudiará su relación con el cristianismo a partir del texto “Una celda en Roma: Eielson y la austeridad de una asceta seglar en la ciudad sagrada” de Luis Rebaza Soralez que forma parte de la reciente publicación *Cuando el amarillo mes de abril. El mecanoscrito Lorenzelli* (2024), en el que se examina el poemario *Habitación en Roma* (1976), poemario en el que el artista comparte reflexiones sobre un quiebre filosófico y espiritual con la religión católica. Por último, también se revisará su relación con el budismo zen⁵ a partir del texto “Una poética iluminada: el pensamiento zen en la escritura poética de Jorge Eduardo Eielson” (2013) escrito por Alex Morillo. De esta manera, abordar la performance *El cuerpo de Giulia-no* desde un enfoque que subraya la importancia de entender al acto performático desde la desmaterialización de la obra de arte, así como también, entender a aquel acto desde lo sagrado permite estudiar y comprender el núcleo temático intrínseco en la pieza.

⁴ Se ha seleccionado la obra de Eliade debido al análisis que realiza de lo sagrado transversal a distintas religiones. Como se verá más adelante, la obra de Eielson se relaciona con la religión católica y también con el budismo zen.

⁵ En la entrevista con Michael Fossey “El hombre anudó las banderas” (1972) Eielson refiere practicar el budismo zen desde hacía 12 años, es decir desde 1960 (2002: 238).

El primer capítulo de la investigación está dedicado al análisis de *El cuerpo de Giulia-no* realizada en la instalación *247 metros de algodón crudo* en el marco de la XXXVI Bienal de Venecia (1972). Mi análisis se enfoca en la pieza partiendo desde su registro fotográfico en la hoja de contacto de los hermanos Buscaglia, lo cual complemento con la documentación fotográfica facilitada por el Centro Studi Jorge Eielson, también desde una imagen de Revolver Galería del año 1972 (figura 2) y del proyecto “Rumor” del MALBA (figura 1). En el recurso publicado por el MALBA se encuentra además de la hoja de contacto de los hermanos Buscaglia, que representa una fuente importante de estudio dado que permite comprender la secuencia de la performance, un texto de Gianni Buscaglia⁶ en dónde narra cómo fue su experiencia al registrar dicha performance. En ella el fotógrafo cuenta que le interesaba conseguir un registro de la acción performática lo más fiel y cercanamente posible a lo que sería la perspectiva del artista. Así como también, documentar a la performance como un evento que incluyera a todos los presentes, a todas las casualidades, y a todos los matices de un proceso creativo; no como el registro estático de un objeto de arte. Más adelante en la presente investigación se profundizará sobre estos temas.

Dentro de este primer capítulo, la siguiente sección está dedicada al estudio visual de los antecedentes del anudamiento en la obra de Eielson, repasando los orígenes y distintas piezas claves previas a la realización de la performance *El cuerpo de Giulia-no* en la instalación *247 metros de algodón crudo*, así como su relación con los quipus wari⁷. Finalmente, la tercera sección se detiene en el análisis, en discusión con el trabajo de Rebaza Soroluz, de aquellos aspectos de la novela *El cuerpo de Giulia-no* que se relacionan con la performance del mismo título, como ciertos objetos (sábanas y trajes) o el personaje de Mayana.

El concepto de la desmaterialización de la obra de arte proviene del campo del arte conceptual. Examino esta idea en el segundo capítulo de esta investigación. Para ello, utilizo el texto ya mencionado de Lucy Lippard —incluido en *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966-1972* (1973)— y el artículo “Space and Praxis”, publicado en la revista *Studio International, Journal of Modern Art* (1975), de RoseLee Goldberg. El primer texto explica las ideas centrales del concepto de la desmaterialización de la obra como característica que comparten las obras de arte

⁶ El enlace al texto: <https://www.malba.org.ar/rumor/el-cuerpo-de-giulia-no/>

⁷ Véase la figura 17.

conceptuales de los años sesenta y setenta del siglo XX. El segundo texto se enfoca en el análisis del uso del espacio y del ámbito de la performance, disciplina que se encontraba en auge durante los años setenta. Se analizan los temas relacionados con el espacio, la acción performática y el cuerpo vinculados, a su vez, con la desmaterialización de la obra de arte en el marco del arte conceptual y contemporáneo, debido a que son justamente manifestaciones artísticas que cuestionan las fronteras del sistema de arte establecido. En la segunda sección, estudiaré el tema de lo sagrado a partir de *Lo sagrado y lo profano* de Mircea Eliade quien desarrolla un análisis transversal de distintas culturas y tiempos históricos para así señalar aspectos recurrentes y primordiales sobre el tema de lo sagrado. Eliade organiza su trabajo en torno a los siguientes ámbitos: el tiempo, el espacio y la vida religiosa. Asimismo, expone conceptos cruciales como el uso de símbolos desde lo sagrado o la relevancia de los ritos para la distinción entre el tiempo profano y el tiempo sagrado. En una penúltima sección estudio la relación entre la obra de Eielson y lo sagrado. Para ello reviso brevemente algunas referencias que señalan la aproximación del artista al cristianismo –a partir del análisis de Rebaza Soruluz (2024) sobre el poemario “Habitación en Roma” (1976) – así como también, al budismo zen –influencia que menciona en una entrevista con Michael Fossey “El hombre que anudó las banderas” (1972), influencia estudiada por Morillo (2014). También repaso algunas claves del propio Eielson en el texto “Escultura precolombina de cuarzo” (1982) en donde cita a Eliade y recalca ideas centrales sobre la relación entre el arte y la religión. Finalmente, realizo un análisis de la performance *El gran quipu de las naciones* (1972), en donde sostengo que la acción simbólica del anudamiento de las banderas se comprende en términos de lo sagrado entendido por Eielson. En la última sección, trazo los vínculos entre la desmaterialización de la obra de arte y lo sagrado. En esta sección se formula la siguiente pregunta: ¿Hasta qué punto se vincula la producción artística conceptual con la creación de lo sagrado o lo divino? Para responder a ella se comparan características centrales de lo sagrado, desde la obra de Eliade, con ideas puntuales de la desmaterialización de la obra de arte.

El tercer capítulo expone de qué manera las ideas de la desmaterialización de la obra y lo sagrado se encuentran presentes en la instalación *247 metros de algodón* (1972), la performance *El cuerpo de Giuliano* (1972) realizada en su interior, así como también en la novela del mismo título (1971). Para este análisis, divido mi estudio en las siguientes secciones: color, espacio y tiempo, acción y materialidad. Realizo de

manera transversal una lectura de las tres piezas en cuestión en relación con cada uno de estos aspectos. Busco, así, entender el sentido de su uso, ya sea desde el color, el espacio y el tiempo, la acción o la materialidad, a partir de la desmaterialización de la obra de arte y lo sagrado. El análisis del uso del color se puede entender desde los símbolos, perspectiva que asume Eliade; en cambio, el uso del espacio y el tiempo establece vínculos no solo con los aportes de Eliade sino también con los de Goldberg y los de Rebaza Soralez. El uso de la acción del anudamiento, que atraviesa las 3 obras que se estudian, se complementa con el análisis de Morillo (2014). Este autor reconoce en la acción del anudamiento un gesto creador de sentido presente a lo largo de la obra total de Eielson. Asimismo, en la medida en que se establece un vínculo entre los anudamientos de Eielson y los quipus, se discute la idea de la apropiación desde la perspectiva de Danto (1997) y se explora la interpretación de la obra de Eielson desde esta práctica artística. Por último, la última sección es dedicada a la materialidad y examina hasta qué punto se puede comprender la relación de las tres piezas con la desmaterialización de la obra de arte, y, a su vez, de qué modo se formulan los conceptos centrales de las obras a partir de su materialidad. Finalmente, se concluye en el hecho de que no se trata de una materialidad que representa por sí misma el aspecto de lo sagrado, sino más bien de una manipulación de dicha materialidad en la que se reconoce una manifestación y acto de lo sagrado.

De esta manera, a través del estudio del contexto histórico-artístico del arte conceptual, así como el de la desmaterialización de la obra de arte y la aproximación de Eielson a lo sagrado, demostraré la pertinencia de estos conceptos específicos en la lectura e interpretación de la performance *El cuerpo de Giulia-no*. El énfasis en la acción performática, entendida desde la desmaterialización y lo sagrado, es núcleo de esta investigación. Al detenernos y estudiar cabalmente este aspecto central en la obra, se comprende la médula de la práctica creativa eielsoniana.

CAPÍTULO 1

El cuerpo de Giulia-no en la instalación 247 metros de algodón crudo

En esta primera sección comenzaré describiendo la secuencia de imágenes del registro de la performance *El cuerpo de Giulia-no* (1972) para así poder desentrañar la acción nuclear de la pieza, es decir el acto del anudamiento. A continuación, pasaré a revisar el concepto de la desmaterialización del arte, como característica propia del arte conceptual y contemporáneo de la década de los setenta, desde la obra de Lippard y Goldberg. De dicho concepto, uno de los grandes cambios en la historia del arte fue el giro del énfasis en el objeto de arte al proceso de la pieza. Entender este giro es clave para comprender que Eielson en dicha performance está justamente evidenciando el proceso creativo de su pieza, es decir la acción del anudamiento. A su vez, al tratarse de una pieza y acción única en el espacio y tiempo, resulta necesario revisar la problemática de su documentación. Para ello se revisará el trabajo de Auslander para comprender que el registro de la performance responde al registro no sólo de un objeto artístico, sino el de un evento, y, asimismo, se menciona brevemente la problemática del registro histórico de los quipus, aspecto en el cual se profundiza en el siguiente subcapítulo.

En la obra de Eielson se encuentran numerosos antecedentes de la exploración visual y conceptual del quipu, práctica ancestral precolombina de “escritura” a partir de nudos con cuerdas. De esta manera, para entender otra de las aristas conceptuales presentes en la performance resulta imperativo revisar la trayectoria creativa del artista en relación con el quipu. Finalmente, otra arista necesaria de revisar para el análisis de la obra es la relación entre la performance y la novela con el mismo título. La novela si bien fue publicada un año antes de la performance, fue escrita entre la década de los cincuenta. Estudiar el vínculo entre ambas piezas permite identificar, por un lado, la dinámica de anudamiento compositiva en cuanto a narración cíclica y atemporal, y, a su vez, permite comprender en profundidad el significado intrínseco de la tela empleada tanto en la performance, como en la novela. Es en la manipulación

de dicha materialidad que reside el componente ritual y sagrado, tercera arista central en la lectura de la performance.

Si bien el objeto de este estudio es la performance *El cuerpo de Giulia-no* presentada en la XXXVI Bienal de Venecia en 1972, debido a que no se cuenta con un registro en video del acto performático, examinaré su documentación a partir del material fotográfico que registra la performance dentro del espacio de la instalación *247 metros de algodón crudo*, realizada dentro del pabellón peruano en dicha Bienal de Venecia. En primer lugar, se dispone de la hoja de contacto en blanco y negro de las fotografías de Alberto y Gianni Buscaglia. Existen, por otro lado, otras fuentes fotográficas de registro en color. El color predominante es el blanco, que se hace presente sobre todo en la tela que anuda al agente central y también sobre algunas paredes y sobre el piso. Sin embargo, no es el único color presente, sino también el rojo, el negro y los colores presentes en la escultura vertical y el de las ropas que vistieron tanto Jorge Eduardo Eielson y Michele Mulas durante la performance.



Figura 1. Hojas de contacto de fotografías de Alberto y Gianni Buscaglia de *El cuerpo de Giulia-no* en la instalación *247 metros de algodón crudo*, presentada en la 36 Bienal de Venecia (1972)

Nota. Tomado del proyecto "Rumor" del MALBA (<https://www.malba.org.ar/rumor/el-cuerpo-de-giulia-no/>)

El registro fotográfico permite una primera percepción del espacio. Se pueden reconocer tres secciones de paredes rojas, cuatro secciones de paredes blancas — sobre una de ellas está pintado un triángulo negro invertido de arriba abajo— un piso y techo blanco. Se observa también una entrada a la habitación entre una de las paredes rojas y otra blanca, así como otra entrada al espacio, por el lado izquierdo de las paredes rojas. En el límite de la pared izquierda se reconocen las letras Eielson en mayúsculas las cuales permiten reconocer a esa pared izquierda como el espacio en el que el artista escribió el título⁸ de la instalación junto con su nombre.

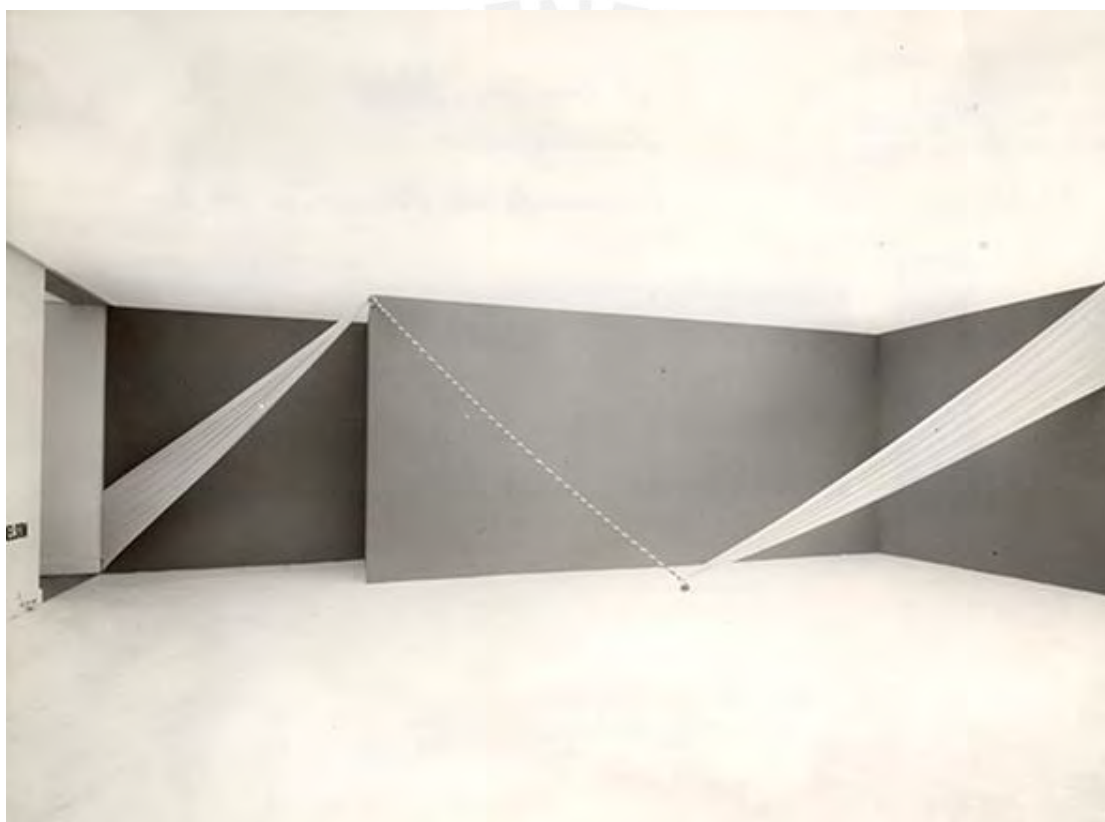


Figura 2. Registro fotográfico de la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972)

Nota. Fotografía tomada de Revolver Galería:

(<https://revolvergaleria.com/artistas/artistas/jorge-eielson/>)

⁸ En una entrevista con Michael Fossey, en 1972, Eielson menciona: “El tema de la sala fue «247 metros de tela de algodón crudo», que bien claramente escribí en una pared, puesto que toda la sala, techo y paredes, fue forrada con tela de algodón, incluidas las tensiones del mismo material” (Padilla 2002: 240).



Figura 3. Registro fotográfico de la performance *El cuerpo de Giulia-no* dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo*, presentada en la 36 Bienal de Venecia (1972)

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

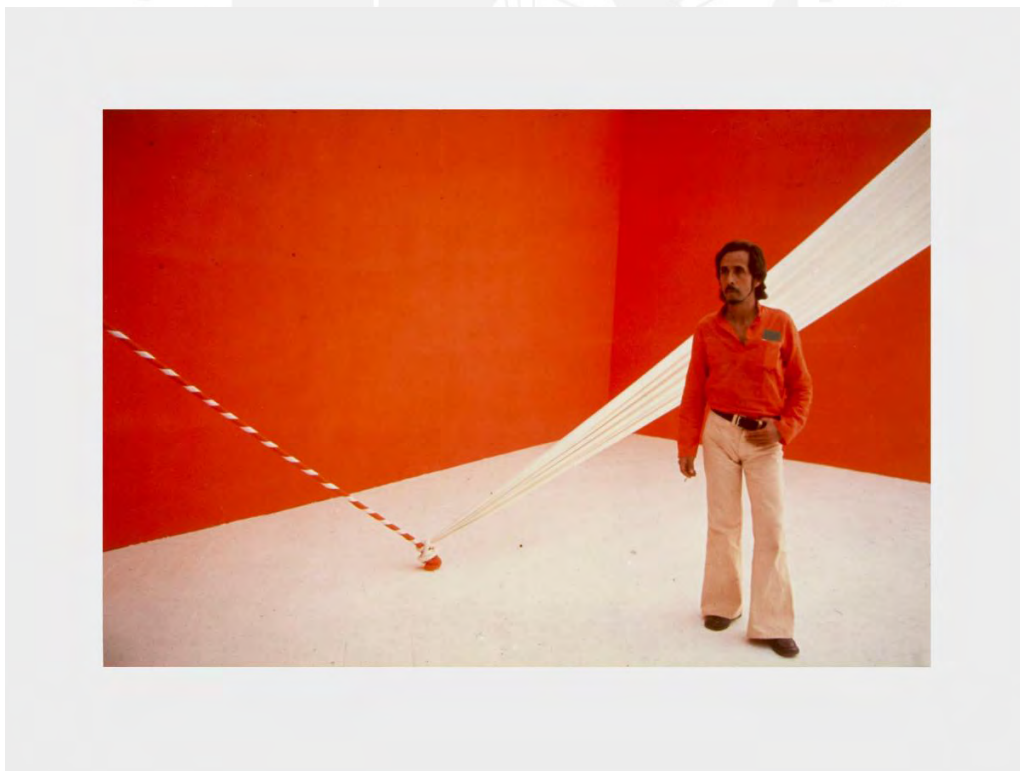


Figura 4. Registro fotográfico de Eielson dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972)

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

Por otro lado, dentro de este espacio también se identifican algunos elementos hechos con lo que parece ser la misma tela; es decir, con los *247 metros de algodón crudo*. Estos elementos podrían ser considerados esculturas o intervenciones de anudamientos. Frente a las paredes rojas se extiende una cuerda de tela roja y blanca espiralada que va desde el extremo superior izquierdo de la pared hacia el piso, en donde se encuentra y anuda con otra franja de tela blanca estirada desde ese punto hacia el extremo superior derecho de la otra pared roja.



Figura 5. Registro fotográfico de Eielson dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972)

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

Elementos semejantes se encuentran delante de la pared blanca con el triángulo negro. Paralelamente a los lados diagonales de este triángulo dos telas blancas y tensadas de manera parecida a las que observamos frente a las paredes rojas. En el vértice inferior del triángulo negro se encuentran y se anudan las dos telas blancas; ambas tiras se extienden desde ahí hacia los extremos superiores de la pared.



Figura 6. Registro fotográfico de Eielson junto a la escultura vertical dentro de la instalación
247 metros de algodón crudo (1972)

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

Por último, se reconoce en algunas de las fotografías una escultura vertical compuesta por una serie continua de nudos, presente en ese mismo espacio. Los colores de las telas presentes en la escultura son el blanco, el amarillo, el celeste, el rojo, el verde, el azul oscuro y el negro. Curiosamente, se puede reconocer la forma de una estrella blanca sobre fondo azul oscuro en uno de los nudos de la escultura, la cual se asemeja a las estrellas de la bandera de Panamá o Chile. La presencia de esa bandera permite asociar los demás colores con otras banderas que forman parte de la pieza como, por ejemplo, la del Perú, la de Argentina, Italia o Alemania. Asimismo, de acuerdo con esta hipótesis se podría llegar a establecer un vínculo entre esta pieza y la instalación/performance realizada meses después en la “Spielstrasse”

de las Olimpiadas de Múnich de 1972, *El gran quipu de las naciones*. No obstante, más allá de las estrellas y la similitud de colores no se cuenta con mayor evidencia para sustentar esta lectura. La presencia de las estrellas podría responder además a un interés cosmovisual de la propuesta del artista.



Figura 7. Registro fotográfico de la performance *El cuerpo de Giulia-no* dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo*, presentada en la 36 Bienal de Venecia (1972)

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

En conclusión, si bien no queda completamente clara la distribución del espacio, se pueden reconocer la distribución de las tiras de tela al frente de algunas paredes, así como el lugar de la escultura vertical de nudos, el extintor, y algunos puntos de acceso a la instalación. En el siguiente diseño se puede apreciar una interpretación de la posible distribución de los elementos mencionados en el espacio de la instalación *247 metros de algodón crudo*:

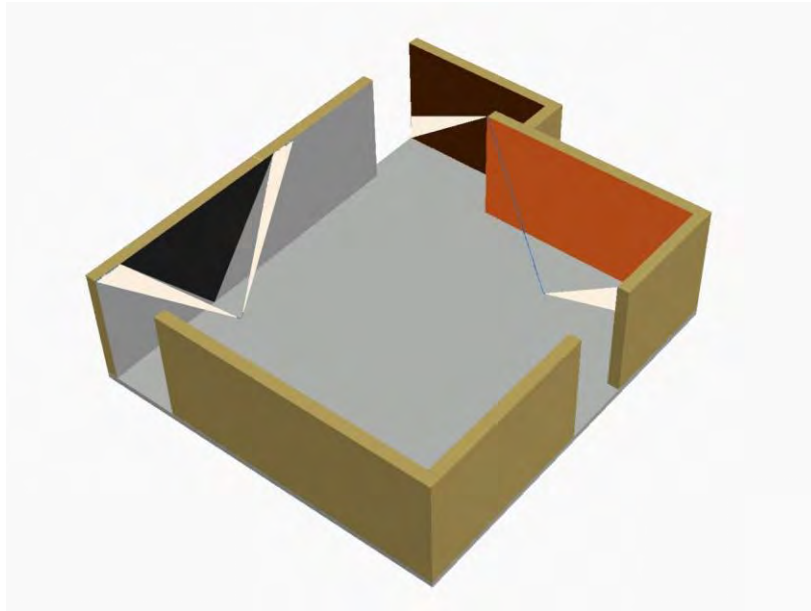


Figura 8. Diseño de una posible distribución espacial de la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972)

Nota. Diseño desarrollado por Clara Sustí

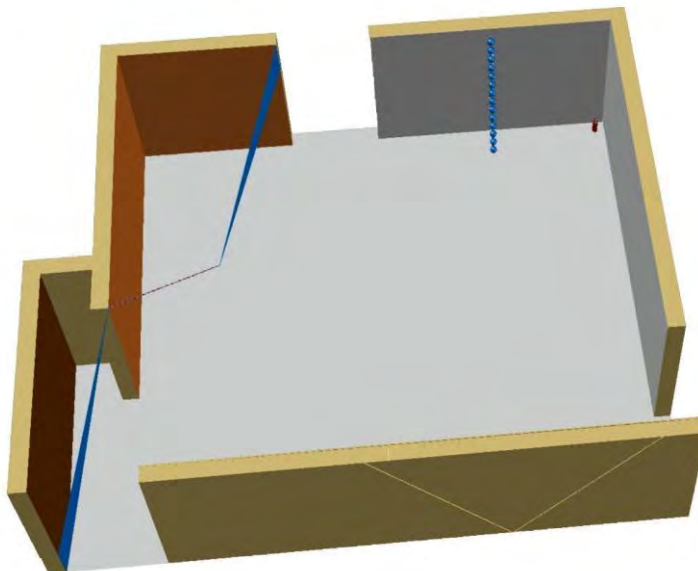


Figura 9. Diseño de una posible distribución espacial de la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972)

Nota. Diseño desarrollado por Clara Sustí

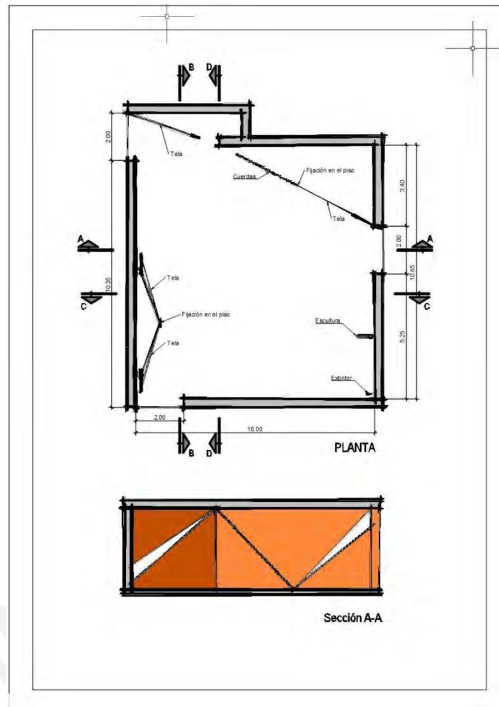


Figura 10. Vistas de la Planta y la Sección A-A del diseño de una posible distribución espacial de la instalación *247 metros de algodón crudo (1972)*

Nota. Diseño desarrollado por Clara Susti

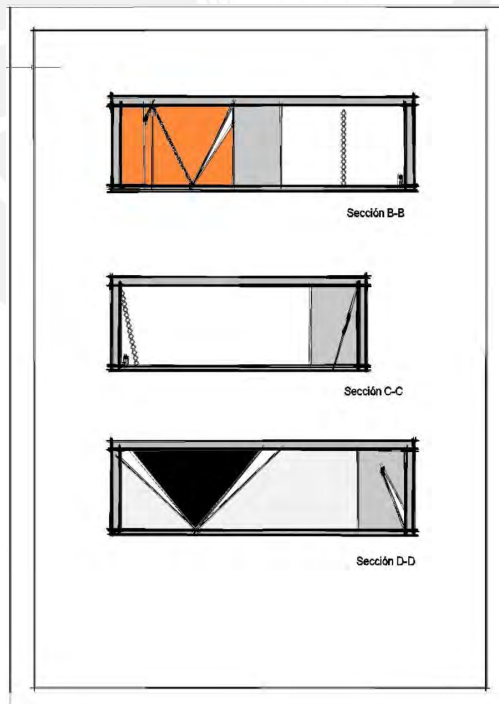


Figura 11. Vistas de la Secciones B-B, C-C y D-D del diseño de una posible distribución espacial de la instalación *247 metros de algodón crudo (1972)*

Nota. Diseño desarrollado por Clara Susti

La hoja de contacto del registro fotográfico de la performance permite describir tanto ejecutantes implícitos en la acción performática, como acciones. El “personaje”⁹ central es una mujer joven de piel morena y una densa cabellera de color marrón, envuelta por una tela de algodón blanco, presente en todo el registro de la performance; no obstante, se arguye que son de igual de protagónicos los personajes “invisibles” de Michele Mulas y Jorge Eduardo Eielson, y que se podría inclusive considerar la tela como el personaje central de la fotografía.

De las treinta imágenes de la hoja de contacto, las doce primeras muestran a la joven mujer colocada en diferentes posiciones; en un par, se reconoce una conversación entre ella y Eielson; luego se observan un par de imágenes más que son acercamientos a la acción del anudamiento que realizan Eielson y Mulas. La mujer está envuelta por la tela blanca; Eielson lleva un sombrero blanco color beige, una camisa o saco de jean color celeste, una camiseta blanca, un pantalón crema, zapatos cerrados negros; y Mulas, una camiseta manga corta de algodón color rojo, un jean de color azul desteñido, y sandalias. En el acercamiento del anudamiento se reconocen los brazos de Eielson y Mulas sosteniendo la tira de tela que continúa desde el cuerpo envuelto de la joven. Los dos hombres están sujetando, cargando y haciendo girar la tela misma, generando así una forma espiralada, como una voluta. Luego, entre las últimas fotografías de la secuencia se identifica nuevamente la presencia de Eielson cargando y enrollando la misma cuerda de tela, conversando con la joven y, finalmente, se ve también a Mulas estirando, girando y desanudando, desde lo alto, la continuación de la tela. Si bien la presencia de la mujer es recurrente en las imágenes del registro de la performance, la acción performática no se constituye a partir de su acción, sino de las de Eielson y Mulas en conjunto con ella. Es decir, la acción de la performance, la exhibición del acto del anudamiento, toma forma a partir de las acciones de Eielson y Mulas en torno a la presencia de la mujer envuelta con los metros de algodón crudo.

En cuanto a las acciones, en las primeras dos imágenes se observa a la mujer recostada sobre el suelo con el torso cubierto por la tela blanca como si fuera un vestido sin mangas. La tela envuelve su cuerpo y, tanto su cabeza como su cuerpo, están recostados sobre un conjunto de nudos grandes, hechos con la misma tela que

⁹ Si bien el término “personaje” no necesariamente se aplica a lo performático, considero que en el caso de *El cuerpo de Giulia-no* se puede emplear partiendo desde el vínculo que establece con la novela del mismo título.

la de su vestido, a modo de un cojín grande. En la primera foto, la presencia de la mujer cruza de manera horizontal la composición fotográfica; en la segunda, su cuerpo está colocado de manera vertical dentro de la composición de la imagen. En la tercera imagen, aún se ve su cuerpo recostado sobre los nudos blancos y el piso blanco. Se trata de una toma fotográfica que permite observar el espacio circundante: detrás de ella se observa una escultura vertical compuesta por nudos continuos. La cuarta y quinta imágenes son acercamientos al rostro de la mujer. Aún se encuentra echada sobre el piso cubierta por la tela blanca, pero ahora se apoya sobre su codo derecho de manera que se la ve ligeramente reclinada. En el fondo se perciben el piso blanco, la pared blanca, se entiende que detrás suyo se encuentra la base de la escultura vertical y hacia su derecha se observa el extintor que ha sido colocado en la esquina de la instalación. En la cuarta imagen, la mujer hace un gesto como levantando su mano izquierda por debajo de su rostro y sobre su hombro derecho. En la quinta imagen, se cubre el rostro con su mano abierta y estirada hacia el fotógrafo. En la sexta, nuevamente se ve a la mujer recostada sobre el suelo, sobre los nudos de tela blanca. Al igual que en las primeras imágenes, su brazo izquierdo está sutilmente flexionado hacia su derecha, en esta ocasión apoyado sobre su estómago y el brazo derecho estirado. La composición es vertical, el rostro de la mujer se encuentra en el tercio superior de la imagen mientras que el resto de su cuerpo y la tela anudada ocupan los dos tercios inferiores de la imagen.

En la séptima imagen, la primera de la segunda fila de la hoja de contacto, se ve una composición parecida a la anterior. En este caso, la mujer ha llevado su mano derecha hacia su rostro. La octava imagen es bastante parecida: ahora su mano derecha se encuentra a la altura de su boca y el fotógrafo parece haberse movido sutilmente hacia su izquierda, ya que la composición de la imagen varía sutilmente. En la novena imagen, el fotógrafo ha continuado moviéndose hacia su izquierda y la mujer atraviesa la composición de la fotografía diagonalmente. Ella continúa con la mano derecha a la altura de su boca y se recuesta sutilmente hacia su lado derecho girando y mirando hacia el fotógrafo. En la décima imagen se reconoce un cambio drástico: ahora la mujer se encuentra de pie delante de una pared blanca; se toma el hombro izquierdo con su brazo derecho, estira el brazo y la tela blanca que cubre su cuerpo se asemeja a un vestido blanco. La imagen siguiente es muy similar: el brazo izquierdo ya no se sujeta del hombro, sino que baja sutilmente. En ninguna de estas imágenes se logra ver el suelo de la pieza, cosa que sí se puede observar en la

decimosegunda imagen. En ella se contempla a la mujer de cuerpo completo y de pie. De su brazo izquierdo estirado hacia la izquierda se ve que cuelga una soga gruesa hecha de la misma tela anudada que la viste. La tela ha sido envuelta encima, como un espiral, generando así la forma de una cuerda más gruesa que su propio brazo.

En la tercera fila de imágenes, la primera es muy similar a la mencionada anteriormente. El fotógrafo levemente baja el enfoque de su cámara para que se pueda ver la totalidad de los nudos en el suelo, cosa que no se podía apreciar en la imagen anterior. En la siguiente imagen, vuelve a subir ligeramente el enfoque para que se pueda apreciar mejor la cabeza y el cuerpo entero de la mujer; en esta fotografía la mujer continúa con su brazo izquierdo alzado hacia la izquierda y ahora ha doblado su brazo derecho generando un ángulo de 90 grados. En la decimoquinta imagen, se observa una conversación entre la mujer y Eielson. Ella sostiene con ambas manos la parte superior de la tela que la cubre y Eielson tiene su mano izquierda debajo de su oreja izquierda y ambos se están mirando; pareciera que Eielson le está diciendo algo y ella escucha. En la imagen que le sigue pareciera que ella le responde. Con su mano derecha en el pecho y con la izquierda hace un gesto, Eielson la mira fijamente y detrás suyo se reconoce el contorno de Michele Mulas. En la decimoséptima imagen, se ve una fotografía a modo de retrato de la joven: ella mira la cámara apoyada sobre la pared blanca: ahora la tela blanca cubre sus hombros y parte de su cuello. En el límite del marco se puede reconocer el perfil de Eielson hacia el lado izquierdo y algo en la esquina inferior derecha que podría ser Mulas acomodando parte de la tela anudada. En la última imagen de esta fila se ve un acercamiento a la acción del anudamiento entre Eielson y Mulas. Hacia el lado derecho se reconocen los brazos de Mulas que sostienen una de las cuerdas de la tela anudada y hacia el lado izquierdo de la imagen se ve desde atrás el torso y el codo derecho de Eielson inclinados hacia Mulas, estirando las manos para recibir y agarra la cuerda anudada.

En la siguiente imagen, la primera de la cuarta fila, se observa a Eielson sosteniendo y girando la cuerda de tela anudada. Con su mano derecha empuja hacia la izquierda el trozo de tela, mientras que con la izquierda pareciera que la moviese hacia la izquierda. El movimiento se asemeja al que se realiza al escurrir un trapo. En la esquina superior derecha se observan las manos de Mulas sosteniendo el resto del nudo gigantesco que se ha creado con la misma tela que anuda a la mujer. En la vigésima imagen, se observa nuevamente sola a la mujer envuelta con la tela

anudada, de pie y apoyada sobre una pared blanca. En esta y en la siguiente imagen, se la ve de cuerpo completo, cubierta hasta los hombros con la misma tela blanca que se anuda en una serie de nudos sobre el suelo. A continuación, se encuentra una fotografía en la que se ve a la mujer sentada sobre el suelo, recostada contra la misma pared blanca. A su lado izquierdo, Eielson está reclinado, acomodando la parte de la tela anudada. Las siguientes dos imágenes son fotografías frontales de la mujer cubierta por la tela, sentada y recostada sobre la pared blanca. Todo es blanco en estas composiciones: la pared, el piso y la tela blanca que la cubre y que se anuda a sus pies.

En la última fila de la hoja de contacto se ve una primera imagen parecida a las dos anteriores; la única diferencia radica en que el fotógrafo se ha movido hacia la derecha abarcando completamente el cuerpo entero de la mujer y los nudos. En las últimas cinco fotografías de la hoja de contacto se ve a la mujer de pie y detrás de ella la escultura vertical de nudos. Eielson está ubicado en el lado derecho de las fotografías sosteniendo y estirando la cuerda anudada de la tela. En las últimas dos imágenes de la hoja se identifica a Mulas en el lado izquierdo de la imagen, del mismo modo que a Eielson quien sostiene la cuerda y parece hacer el movimiento de desanudarla.

En resumen, se observa una secuencia de acciones en las se reconoce un continuo movimiento de anudamiento por parte de Eielson y Mulas con la tela que envuelve a la joven. Curiosamente, en los últimos *stills* se identifican movimientos que “desenvuelven” o “desanudan” la tira de tela, lo cual indica que la performance reproduce el proceso creativo eielsoniano de anudar y desanudar. A su vez, la hoja de contacto también es testimonio de un registro fotográfico que se enfoca no solamente en el “objeto” de la pieza, es decir la joven “anudada”, sino también en el “proceso” de la obra, las acciones de Eielson y Mulas, e incluso el “evento” de la misma que incluye a los espectadores presentes en la sala de la Bienal de Venecia.

Asimismo, el hecho de que el registro fotográfico se enfoca tanto en las acciones de la joven, así como también en las de Eielson y Mulas, permite comprender que el acto performático se constituye a partir de la presencia de los tres agentes y no solamente de la presencia de la joven envuelta por los metros de algodón crudo. Incluso se puede debatir, a partir de la hoja de contacto, que lo central de la performance es la manipulación del material, es decir la acción del anudamiento de la tela de algodón crudo, dado que es el elemento constantemente presente a lo

largo de toda la hoja, e, inclusive se cuenta con dos *stills* —el decimoctavo y decimonoveno— en los que no se aprecia la figura completa de ninguno de los agentes y se centran solamente en el registro de los movimientos de los brazos de Eielson y Mulas que tensan y anudan la tela.

1.1 Instalación, performance y arte conceptual

Si bien la instalación y la performance se originan a comienzos del siglo XX¹⁰, es en la década del 70 que se formalizan como géneros artísticos. Se puede definir la instalación como un encuentro interdisciplinario entre el arte, la arquitectura y la performance que se realiza en el espacio. Es decir, la instalación, como problemática espacial, permitiría que las interrogantes y decisiones creativas del artista —sus “teorías”— cobren forma dentro de nuestra misma dimensión física. Goldberg (1975) —en un artículo contemporáneo a la performance y novela *El Cuerpo de Giulia-no*— define el espacio de la instalación como el núcleo que permite un diálogo activo y concreto entre los objetos y las personas que lo habitan: “Space becomes the medium for practice and actual experience. Put simply then, ‘theory’ —whether ‘concepts,’ ‘drawing,’ or ‘documentation’— remains essentially two dimensional, while ‘practice/performance’ implies a physical context, a space in which to experience the materialization of that theory”. Para Goldberg, “[i]n this way recent art is to be looked at not only as the ‘dematerialization of the art object’ as it has been described by Lucy Lippard, but inversely as the materialization of the art concept” (1975: 130). Paradójicamente, la obra (entendida como objeto representativo) se desmaterializa mientras su concepto se materializa.

Continuando en esa misma línea, se puede discutir la performance dentro del marco del arte conceptual, establecido también en aquella década. “Performance became accepted as a medium of artistic expression in its own right in the 1970s”, puntualiza Goldberg años más tarde, en *Performance Art, From Futurism to the Present* (1988): “At that time, conceptual art – which insisted on an art of ideas over product, and on an art that could not be bought and sold – was in its heyday and

¹⁰ Ambos encuentran cierto auge dentro del marco del arte conceptual propio del arte contemporáneo. Los cuestionamientos acerca de la institucionalidad de los espacios de arte, así como también el proceso creativo de la obra y su recepción por el público, desembocan en propuestas creativas que justamente plantean interrogantes sobre las ideas preestablecidas del espacio, tiempo y cuerpo. Es en esta línea que los géneros de la instalación y la performance encontrarán su lugar. Un ámbito considerablemente más reciente en comparación a otros tipos de producción artística, y, a su vez, problemático debido a la interrelación de disciplinas que implica.

performance was often a demonstration, or an execution, of those ideas. Performance thus became the most tangible art form of the period” (2004: 7). Ya en “Space and Praxis”, Goldberg había subrayado un vínculo ineludible entre instalación y performance frente a la problemática del espacio: “(...) performance art (...) directly reflects spatial preoccupations in the art world.” (1975: 135)¹¹.

No obstante, lo afirmado por Goldberg, puede argüirse que la performance plantea una serie de problemáticas más allá del espacio. En primer lugar, se trata de una acción realizada a través del cuerpo. La cuestión del cuerpo se vincula con nuestra propia experiencia humana: toda performance revela una cierta proximidad con respecto al espectador lo cual, a su vez, abre un abanico de interpelaciones subjetivas. Por ello, este género de arte se vincula tanto con la memoria individual como con la colectiva, con lo más íntimo y privado como con lo más cotidiano y común. En segundo lugar, la acción performática implica necesariamente una audiencia, y, en tercero, requiere de algún modo de documentación. La audiencia puede ser de índole “inicial” o “secundaria”. Es decir, la acción performática puede ser diseñada y realizada para un público presente e “inicial”, y/o diseñada y realizada para su registro; de este modo, alcanza a un público “secundario” o puede ser concebida y realizada para ambos. Tres décadas después de haberse presentado *El Cuerpo de Giulia-no*, Auslander (2006) estudia la problemática de la documentación:

The performances in the documentary category work differently, at least to an extent, because they generally have a dual existence: they are framed as performances by being presented in galleries or by other means and there is an initial audience to which the performer assumes responsibility as well as a second audience that experiences the performance only through its documentation. (...) The purpose of most performance art documentation is to make the *artist's work* available to a larger audience, not to capture the performance as an “interactional accomplishment” to which a specific audience and a specific set of performers coming together in specific circumstances make equally significant contributions. For the most part, scholars and critics use eyewitness accounts to ascertain the characteristics of the performance, not the audience's contribution to the event, and discussions of how a particular audience perceived a particular performance at a particular time and place and what the performance meant to that audience are rare. In that sense, performance art

¹¹ Se resalta así uno de los temas centrales del ámbito de la performance y así como también su vínculo o la razón por la cual se encuentra constantemente relacionado a la instalación: lo espacial.

documentation participates in the fine art tradition of the reproduction of *works* rather than the ethnographic tradition of capturing *events*. (2006, 6; subrayado en el original)

La cuestión de la documentación se encuentra presente en la performance *El Cuerpo de Giulia-no*, dada la presencia de los hermanos Buscaglia, encargados del registro fotográfico de la pieza. Si se revisa su registro, se reconocen dos tipos de documentación performática: por un lado, se identifican imágenes “construidas”, es decir, aquellas fotografías en las que la mujer envuelta por los metros de tela de algodón ha sido colocada en una posición y el fotógrafo ha documentado esa *escenificación*; por otro, se puede distinguir la documentación del *proceso* de la pieza en las imágenes en donde se ve a Eielson y Mulas tensando y anudando la tela o, incluso, las fotografías en donde observamos al público presente.

Un ejemplo del primer tipo de documentación se reconoce en la figura 9 y, del segundo tipo, en la figura 10. La composición de la primera imagen está enfocada principalmente en la mujer recostada sobre el suelo y envuelta con tela blanca de algodón crudo. No se registra un movimiento, sino una *escenificación*. Se ha acomodado a la mujer a modo de objeto en una determinada posición, y su cuerpo cubierto y envuelto se abstrae entre los nudos que la rodean. En cambio, en la segunda fotografía se observan no solamente a todos los integrantes de la performance —Eielson, Mulas y la mujer—, sino incluso a aquellos presentes en el evento: posiblemente los hermanos Buscaglia y los espectadores. Ninguno de los integrantes de la acción performática se dirige a la cámara, como sí lo hace la mujer fotografiada en la figura 9. Por último, en el registro fotográfico de la figura 10, se reconocen los movimientos de las acciones de los integrantes a través de la falta de enfoque de la misma cámara. Los brazos de Mulas se ven borrosos porque justamente este está en plena acción: sosteniendo, jalando y girando la tela. A su vez, el cuerpo de la mujer tampoco se ve nítido porque probablemente estaba caminando o acomodando la tela que sostiene con su brazo izquierdo. Incluso la presencia de Eielson tampoco se ve nítida, pues está agachado y acomoda la tela que cuelga desde las faldas de la mujer envuelta. Los espectadores que se observan en el último plano de la imagen también están desenfocados. Lo único que realmente se observa con nitidez es una parte de la tela envuelta en sí misma, a modo de un espiral, que cuelga entre los brazos de Mulas y Eielson.



Figura 12. Registro fotográfico de la performance *El cuerpo de Giulia-no* dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo*, presentada en la 36 Bienal de Venecia, 1972, cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

Según Auslander, la documentación de la acción performática responde principalmente a la necesidad de reproducir las performances entendidas como *objetos* de arte, lo cual contrasta con la documentación etnográfica de *eventos*. Es decir, así como se registra fotográficamente una escultura o pintura, para su reproducción en distintos medios con el fin de alcanzar una mayor audiencia, se registra, asimismo, fotográficamente o con video, la acción performática con la misma finalidad: el registro se enfoca únicamente en la pieza, en la acción performática. En cambio, la documentación de un evento registra el espacio y a todos aquellos que participan en él, quienes no son solamente partícipes de la acción performática, sino que son también parte del público presente. Por ello, se reconocen dos lentes: la documentación de los *objetos* desde la perspectiva de las bellas artes y la de los *eventos*, desde la etnografía.

Como se ha visto, la documentación de *El Cuerpo de Giulia-no* responde a ambas posibilidades. En las hojas de contacto de los hermanos Buscaglia, se identifica documentación fotográfica de la pieza performática entendida como *objeto*

en los *stills* de la mujer envuelta en la tela de algodón, pero también imágenes que revelan tanto el *proceso* como el *evento* de la acción performática, como se observa en los *stills* en que Eielson y Mulas realizan acciones, así como a los espectadores que presencian la performance. Entender *El Cuerpo de Giulia-no* en términos de *objeto*, *proceso* y *evento* es esencial en la lectura de la pieza.



Figura 13. Registro fotográfico de la performance *El cuerpo de Giulia-no* dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo*, presentada en la 36 Bienal de Venecia (1972)

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

La comparación de Auslander entre la perspectiva artística y etnográfica del registro documental de una performance aborda una de las últimas problemáticas del estudio de este género. En "Performance and/as History", Taylor discute de qué modo la performance puede transmitir conocimiento sobre el pasado y de qué manera comprender y utilizar aquel conocimiento. Para la autora, toda documentación de un evento histórico implica una relación con el evento, un enfoque, dado que la referencia no es el evento en sí. Asimismo, en cuanto al estudio de la documentación de una performance, señala lo siguiente:

The status of the object in performance studies is more transparently constructed. We can argue that scholars look at objects-in-the-world such as dances, rituals, and political rallies. These practices are not “texts” in the conventional literary sense, and thus lack textual stability, but they are more or less recognizable as discrete events (objects of analysis). (2006: 69)

En contraste con Auslander, Taylor concibe las prácticas performáticas desde una perspectiva más amplia. Frente a la problemática de la documentación, es decir, la falta de una sistematización de su registro, se incluyen diferentes manifestaciones culturales —como, por ejemplo, los bailes, rituales y manifestaciones— como prácticas performáticas. Por ello, para ella, la performance puede estudiarse como objeto y como evento. En este sentido, señala uno de los grandes obstáculos del estudio histórico de las acciones performáticas:

With the Conquest, (certain) forms of embodied practice were denied validity. Performance practices were forceably expelled from colonial meaning-making systems when they threatened to transmit native history, values and claims. If we take a historical look at the tension between performance and history, it becomes clearer that performance is not *un-* or *anti-* historical. On the contrary: it has been strategically positioned outside of history, rendered invalid as a form of cultural transmission, in short *made* un- and anti-historical by conquerors and colonists who wanted to monopolize power. (2006: 70)

De acuerdo a estos puntos de vista, el estudio histórico de las acciones performáticas necesita cierto tipo de documentación para su análisis, la cual puede ser visual —a través de fotografías, dibujos, pinturas, videos u objetos— o textual —ser descripciones y narraciones que cuentan lo sucedido en dichos eventos. Sin embargo, según Taylor, justamente en la documentación de prácticas performáticas —como sucede con las de la etapa histórica de la preconquista— se han excluido estratégicamente aquellas que no solamente carecían de documentación, sino de reconocimiento dentro de los parámetros pedagógicos que se buscaba instaurar a través de la conquista. En palabras de Taylor: “The process of entering into history becomes the meaning-making act reserved only for the literate.” (2006: 70).

La acción performática de *El cuerpo de Giulia-no* precisamente consiste y se origina desde un gesto comunicativo precolonial: el quipu. La historia de la conquista

española en el Perú se asemeja a la de México, conquista a la que el texto de Taylor hace referencia. Las culturas peruanas precolombinas no contaban con una lengua escrita y el quipu es justamente la constancia de un gesto y registro comunicativo. Lo que se conoce actualmente sobre los quipus precolombinos es limitado. Entre los pocos registros de la conquista, se cuenta con una ilustración de un quipu en la *Primer nueva corónica y buen gobierno* (circa 1615), de Felipe Guamán Poma de Ayala:



Figura 14. Felipe Guamán Poma de Ayala, “Quipucamayoc” publicado en *Primer nueva corónica y buen gobierno*, aprox. 1535–1616

Nota. Tomado del archivo Jeni Kirby History

(<https://jenikirbyhistory.getarchive.net/media/nueva-coronica-y-buen-gobierno-1936-facsimile-p360-2ec7e9>)

La crónica consiste en una carta dirigida al rey de España en la que se describe la situación de los indígenas peruanos y cuenta con numerosas ilustraciones. Originalmente se creía que el quipu funcionaba como un sistema de contabilidad; sin embargo, en los últimos años se ha descubierto que también tenía la capacidad de

narrar eventos. Para Pardo (2020), “[e]l khipu fungió como un archivo de información portátil durante el período prehispánico. Fue el principal sistema de registro utilizado en los Andes previo a la llegada de los españoles”.

Tanto la realización del quipu como su capacidad comunicativa fueron prácticas performáticas de la preconquista apartadas en la documentación histórica. Comprender la acción performática del anudamiento presente en la performance *El cuerpo de Giulia-no* desde este ángulo, es decir, traer al presente una práctica ancestral peruana en el contexto de una práctica artística conceptual como el performance, es crucial porque permite entender la performance no solamente desde la perspectiva de los objetos artísticos, sino también desde la etnografía al tratarse de un gesto comunicativo y cultural de lo precolonial peruano.

1.2. Antecedentes del anudamiento en la obra artística de Eielson

Casi una década antes de la realización de la performance *El cuerpo de Giulia-no*, Eielson exhibió por primera vez la serie *Quipus*, un conjunto de obras sobre lienzo en las que se observan tiras de tela anudadas y extendidas a lo largo del espacio pictórico de los cuadros. Así, por primera vez, el gesto expresivo del quipu, a través de la obra de Eielson, ingresó al campo de las bellas artes; sin embargo, se ha identificado algunos indicios de los gestos de anudamiento previos a la serie *Quipus*. Rebaza Soraluz (2023) arguye que el escritor y estudioso italiano Emilio Villa reconoce en la obra de Eielson un vínculo con las culturas precolombinas equivalente al que aquel encuentra entre las culturas prehistóricas y las obras de Giuseppe Capogrossi y Alberto Burri. En 1953 Villa visita la galería de arte L’Obelisco, de Roma, en donde Eielson exhibe móviles hechos con esferas y otras piezas geométricas de material diverso conectadas por cordeles y alambres¹². Específicamente, Villa hace referencia a las “anudaciones” de las culturas precolombinas peruanas, lo cual sugiere que, once años antes de la producción de la serie *Quipus*, la obra de Eielson y sus técnicas de construcción comenzaron a vincularse a los anudamientos y anudadores precolombinos.

Dos años más tarde, Eielson emprende la escritura de la novela *El cuerpo de Giulia-no* —teóricamente, durante los años 1955 y 1957— y recién la publica en 1971. La novela, sin embargo, no es una obra que visualmente pueda relacionarse con los

¹² Véase la figura 15.

anudamientos de los quipus. No obstante, como se verá más adelante, la narración no lineal de la novela es comparable con el movimiento espiralado del anudamiento.

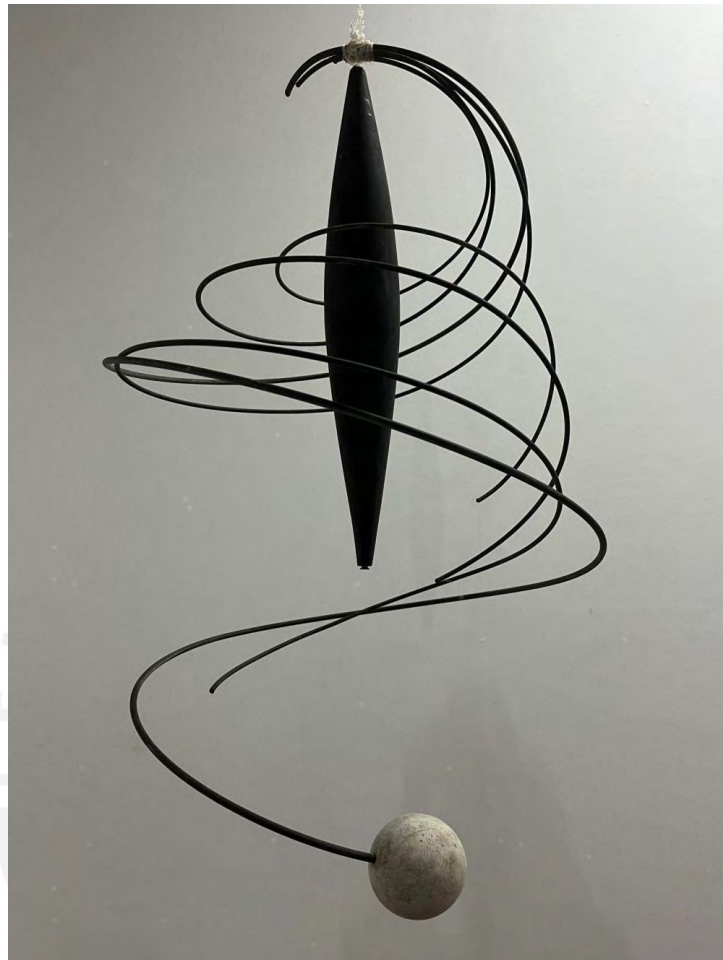


Figura 15. Jorge Eduardo Eielson, Sin Título, móvil de madera y metal (1953)

Nota. Fotografía tomada por Clara Sustí

La serie *Quipus* (1964) fue presentada en la XXXII Bienal de Venecia; de ella, el MOMA adquirió la pieza titulada *White Quipus* (1964). En la pieza, se observa sobre el lienzo de lona cruda, cómo se estiran y anudan tres telas de diferentes colores. Desde el lado izquierdo se extiende una tira de color negro; desde el derecho inferior, otra de color ocre y, una última, de color blanco, se proyecta desde el lado superior derecho del lienzo. Al centro, ligeramente hacia el lado derecho, se aprecia una tela roja con forma triangular que se anuda a las 3 telas mencionadas. Se observa claramente el anudamiento de las telas; es decir, el nudo es aplicado para sostener el vínculo y la tensión compositiva entre ellas. Finalmente, cabe mencionar también que cada tira de tela que se “origina” desde un lado del lienzo tiene una forma y una

tensión distinta. Mientras que la tela negra ha sido extendida desde lo ancho del borde del lienzo, se concentra y tensa en el encuentro con el nudo con la tela roja; la tela blanca, en cambio, gira sobre sí misma generando una línea recta que se dirige desde el límite del lienzo hacia el anudamiento con la tela negra y la tela roja; por último, la tela ocre “comienza” estirada como la tela negra, pero en menor formato; luego se anuda sobre sí misma antes de anudarse con la tela roja del centro de la composición.



Figura 16. Jorge Eduardo Eielson, *White Quipus*, tela anudada y pintura sobre lienzo, 95 x 105,2 cm (1964)

Nota. Tomado de MOMA

https://www.moma.org/collection/works/78814?artist_id=1698&page=1&sov_referrer=artist

Es evidente que la pieza reconfigura la práctica del anudamiento del quipu. La plasmación de los anudamientos sobre el lienzo que integran y, a su vez, toman distancia de su fondo y su formato bidimensional subraya los aspectos o los límites del espacio pictórico para resaltar las contorsiones y la expresividad misma de la lona anudada, tensada y estirada. En esta pieza se ve cómo Eielson ha plasmado la práctica ancestral de un sistema mnemotécnico no verbal en una obra visual en la que cuestiona los límites de su formato.

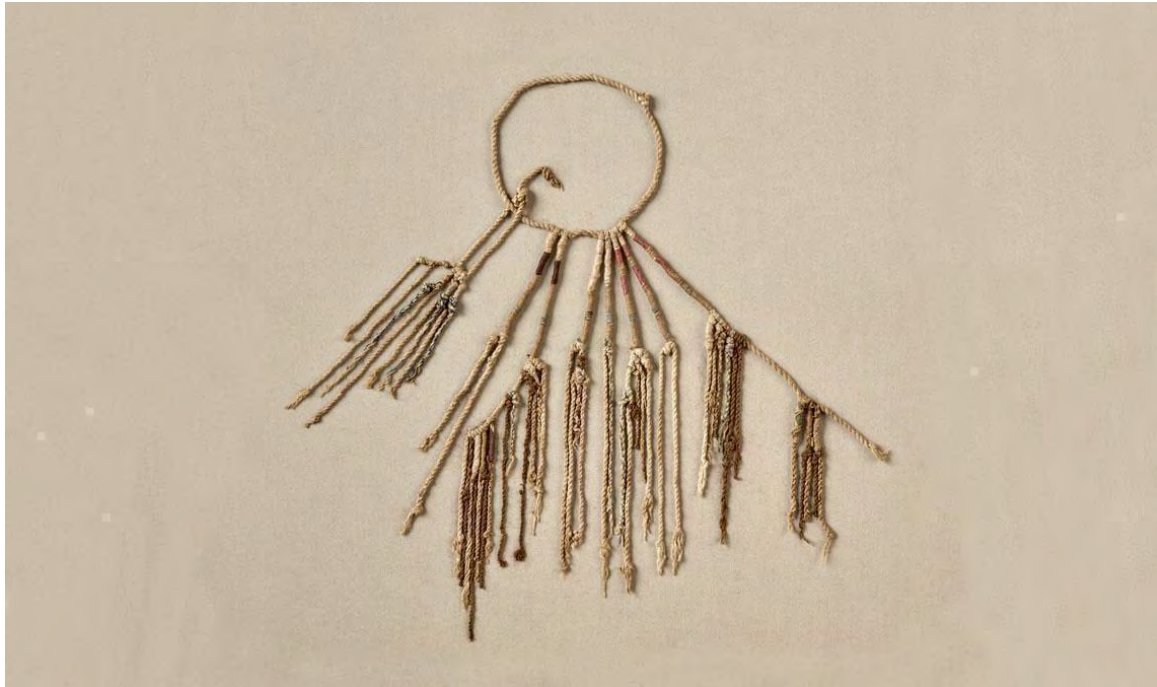


Figura 17. Khipu Wari, torsión, entorchado y anudado, 7 x 26,5 cm.

Colección Radicati de Quipus. Fundación Temple Radicati - UNMSM

Nota. Tomado del proyecto “Rumor” del MALBA (<https://www.malba.org.ar/rumor/el-cuerpo-de-giulia-no/>)

Por último, si se compara la construcción de los nudos en la obra *White Quipus* con los nudos del quipu Wari de la figura 17, se pueden reconocer diferencias importantes. El quipu Wari, anterior a los quipus incaicos, reproduce un sistema de anudamientos que propone una organización de información (Pardo 2020). En la obra *White Quipus*, no está presente la repetición sistemática del nudo: cada anudamiento de cada tela de diferente color presenta una forma distinta. Asimismo, se identifican similitudes y diferencias en cuanto al material empleado: si bien ambos, el quipu y la pintura, han sido hechos con algodón, en el quipu se cuenta con cuerdas y en la pieza pictórica con trozos de tela. Por último, al trasladar el concepto del quipu al espacio de lo pictórico, a través de las similitudes visuales y materiales y el título de la pieza que denomina al cuadro, se entiende un cuestionamiento de lo comunicativo: una reconfiguración del modo comunicativo del quipu ancestral al plasmarlo en el lenguaje visual de lo pictórico.

Finalmente cabe recordar que, como se ha visto, la escultura vertical presente en la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972) incorpora elementos semejantes a los de una bandera y solamente meses después de la exhibición de dicha pieza,

Eielson participa en el Spielstrasse de las Olimpiadas de Múnich con la instalación/performance *El gran quipu de las naciones* (1972), pieza en la que justamente anuda banderas de los países participantes de las olimpiadas, y, a su vez, titula nuevamente *quipu*.



Figura 18. Registro fotográfico de la performance / instalación *El gran quipu de las naciones* (1972) realizada en las Olimpiadas de Múnich

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

1.3 *El cuerpo de Giulia-no: la novela*

La novela *El cuerpo de Giulia-no*, con la cual la performance comparte varios aspectos, fue escrita según Eielson entre los años 1955 y 1957, y publicada en 1971, momento que coincide con el establecimiento de la performance como género artístico. Se trata de un texto que no narra los acontecimientos que se desarrollan en él de manera lineal, sino, más bien, de una narración cíclica o en espiral, en la que se entrelazan el presente y el pasado. En ella no solamente se mezclan los tiempos, sino también los espacios y los personajes; estos últimos aparecen en un determinado

tiempo y espacio, pero se encuentran luego en otros tiempos y espacios que lógicamente no les corresponden y coinciden con otros personajes con los cuales no se conocen ni nunca podrían haberse conocido.

Los personajes principales de la novela son Eduardo, su pareja Giulia, y un amigo suyo, Giuliano; el espacio central de la pieza es la habitación de Eduardo y Giulia. A su vez, se reconocen personajes “secundarios” como Mayana, el tío Miguel, la madre de Eduardo, Pancho, un detective, un taxista, así como tiempos y espacios “secundarios” como la selva peruana, un restaurante ubicado en Europa y la morgue, espacios que comparten algunos rasgos, lo cual produce a su vez una sensación de coincidencias, de *déjà vu* y de una cierta circularidad en la narración.

En su entrevista con Michael Fossey, “El hombre que anudó las banderas” (1972), Eielson enfatiza el vínculo espacial entre la novela y la performance; especifica que, en la performance, el personaje de la mujer no responde a Giulia, cómo se podría suponer, sino a Mayana. Luis Rebaza Soraluz (2017) sostiene al respecto:

La *performance* no solo traslada el escenario peruano de San Ramón a una Europa concreta (colocando a Mayana en Venecia) y hace evidente una superposición identitaria entre ambos espacios, sino que confirma su calidad de “espacio sagrado” y refuerza, haciendo que los eventos se presenten de manera “real”, la intención de reactualizar una vez más los actos de los oficiantes, de repetir la experiencia de un orden o más bien, de la acción primordial de ordenar el mundo. (307)

Este aparente establecimiento de lo sagrado —que se puede identificar tanto como parte de la performance como de la novela— será retomado con mayor profundidad en la última parte de esta investigación. Por el momento, se señala que, por un lado, existe una convergencia entre los personajes y espacios de la novela y la performance; y por otro, se reconocen ciertas similitudes entre las acciones en ambas. Si bien, en la primera se narran sucesos que desarrollan o responden a situaciones específicas, se puede identificar la recurrencia de acciones que dialogan con la acción de la performance, específicamente la repetición de los movimientos que envuelven y anudan el movimiento de la joven a través del espacio de la instalación. Siguiendo con esta línea, Rebaza Soraluz argumenta lo siguiente:

Las ceremonias de Giulia desnuda y sus “vestimentos” (en sábanas, en Grandes Trajes), y el desplazamiento de una muchacha desnuda que es vestida o “investida” en el espacio de un salón en Venecia, cumplen esta función, hacen el papel de acciones que permiten el tránsito del tiempo profano al tiempo sagrado. (...) La sensación de *déjà vu* que deja la aparición constante de *leitmotifs* a lo largo de la novela de Eielson se explica por la naturaleza temporal de lo sagrado sugerida como elemento crucial de su estructura poco causal. (2017: 306)

El autor enseguida aclara que, si bien se comparan los movimientos de la acción performática con los de Giulia en la novela, no se trata de Giulia en la performance, como se ha visto. No obstante, la acción misma del desplazamiento de la joven envuelta, vestida y anudada con las sábanas, trajes y telas se mantiene constante tanto en la novela como en la performance. Asimismo, cabe señalar la especificidad del material. Por un lado, todas las telas utilizadas tanto en la novela como en la performance, presentan y representan un vínculo directo con el tejido, el hilo y el algodón con el que fueron compuestos, elemento que, a su vez, se vincula directamente con los quipus. Por otro lado, es justamente el material de la tela lo que permite el registro del movimiento cíclico y ayudante, entre los espacios y cuerpos, expresando así la presencia del matiz “ritual” en la obra de Eielson. Rebaza Soralez, a su vez, arguye que la acción repetitiva connota el matiz del tiempo sagrado, de un tiempo que existe distintamente al tiempo profano. El vínculo con el tiempo sagrado es un aspecto sobre el que se retornará más adelante.

Las mencionadas características de la novela generan la sensación de un ritmo cíclico y experimental en su estructura y dinámica lo cual se puede vincular con la acción performática, así como también con el elemento textil que se encuentra presente tanto en la instalación como en la performance. No obstante, antes de continuar profundizando en la relación con la performance y el aspecto textil de ambas piezas, es necesario ahondar en el porqué, o a qué responde esta estructura dinámica tan peculiar, como señala Rebaza Soralez:

El discurso, suerte de reflexivo y repetitivo *ubi sunt* [¿dónde están, qué se hicieron?], se dirige al pasado, al inmediato y al remoto, e intenta ordenar la experiencia vivida explorando la persistencia de ciertos comportamientos, actitudes, palabras y silencios. Lo que se busca es más bien comprender no la causa sino el o los órdenes que rigen la mutación y permutación en el estado de las cosas. (2017: 283-284)

Es decir, detrás del aparente caos narrativo no lineal, Eielson propondría un tipo de orden, un sistema creador de sentido:

Tanto el protagonista como el lector son llamados a descubrir que lo más importante en el libro —o en todo aquello que se recuerda— (...) (son) más bien los órdenes insistentes por los que se manifiesta la experiencia de vida. En el caso de la novela, estos órdenes no se encadenan linealmente, sino que consisten en una suerte de racimo de indicaciones coreográficas que determina la manera en que se relacionan, cíclica y ubicuamente, una serie de agentes, roles y movimientos. A esto se debe que los sucesos presentados no se vinculan necesariamente de forma causal, la tendencia es más bien a la asociación entre ellos por contigüidad, analogía y símil. (Rebaza Soraluz, 2017: 286-287).

Un sentido intrínseco de la cotidianidad (caótica y ordenada) de “la experiencia de la vida” se puede reconocer a través de similitudes y analogías. Curiosamente, son justamente estos elementos y modalidades continuas, símiles y analogías están presentes en y son compartidos por la novela y la performance: los movimientos “coreográficos” y la presencia de los objetos claves mencionados previamente.

Hay una última característica de la novela que concierne al aspecto coreográfico de la novela. De acuerdo con la Real Academia Española la coreografía se define como “El arte de componer bailes” y, el verbo “bailar”, como “ejecutar movimientos acompañados con el cuerpo, brazos y pies”¹³. Tanto la novela como la performance se componen esencialmente de una repetición de movimientos “acompañados” realizados por personajes con cuerpos, brazos y pies. Si se indaga más en esa misma línea, la RAE define sinónimos de lo acompañado como: “cadencioso, rítmico, regular, armonioso, sincrónico, isócrono”, adjetivos todos referentes a acciones que se desarrollan en un tiempo y espacio vinculado a su vez con la idea de la repetición. A su vez, se puede interpretar la coreografía en la obra de Eielson como instrucciones performáticas, instrucciones para hacer anudamientos o, incluso, como instrucciones para hacer quipus o realizar un rito sacro. Comprender y vincular los conceptos del espacio, tiempo, movimiento corporal, repetición y la

¹³ Cita de acuerdo el diccionario de la Real Academia de la lengua, revísese <https://dle.rae.es/bailar?m=form>

composición, presentes tanto en la novela como en la performance, permiten entender el núcleo de ambas piezas que llevan por título *El cuerpo de Giulia-no*.

La descripción de la secuencia de imágenes del registro de la performance ha permitido puntualizar que la acción performática central de la pieza es el acto del anudamiento. Estudiar brevemente el contexto artístico del arte contemporáneo de los años setenta y comenzar a entender de qué trataba la desmaterialización de la obra de arte desde Lippard y Goldberg, permitió comprender incluso mejor el núcleo de la obra, es decir, el proceso de la creación artística, en este caso, puntualmente la acción del anudamiento. Asimismo, al estudiar una acción performática que ha sido únicamente registrada a través de fotografías exige reflexionar sobre la problemática de la documentación, para lo cual se revisó el trabajo de Auslander y, de esa manera, resultó clave comprender que la pieza, entendida como acción, fue registrada simultáneamente a modo de evento y objeto artístico. Al registrar a la pieza como evento y no sólo como un objeto artístico, se resalta la relevancia del público: presentar la acción creativa del anudamiento al público es una de las aristas claves de la obra de Eielson. Con ello, finalmente se aterrizó sobre otro de los temas fundamentales de la pieza: el quipu. Como se ha visto, la problemática de la documentación histórica del quipu presenta sus propias complicaciones, razón por la cual Eielson justamente exhibe el proceso creativo del anudamiento, proceso que remite a la práctica ancestral precolombina del quipu.

Una vez revisado las características de la performance a través de su registro, así como también los aspectos relacionados a su documentación, asimismo las ideas propias al momento histórico artístico referentes al proceso creativo y a la desmaterialización de la obra de arte, y por último las anudaciones en la obra de Eielson tienen un vínculo ineludible con el quipu, se pasó a estudiar justamente los antecedentes de los quipu en la obra de Eielson y la relación entre la performance y la novela con el mismo título. Como se ha mencionado, dicha novela fue escrita entre los años 1955 y 57, casi de manera contemporánea a las primeras exploraciones de la idea quipu en la obra del artista. Las similitudes y paralelos entre la novela y la performance son claves en la interpretación de la obra de Eielson, dado que permiten identificar por un lado la dinámica de anudamiento en el ámbito de la palabra, en cuanto a narración cíclica y atemporal, y, a su vez, porque permite comprender en

profundidad el significado intrínseco de la materialidad presente tanto en la tela empleada en la performance, como en las referencias a las telas (sábanas y vestidos) en la novela. En la manipulación de dicha materialidad reside el componente ritual y sagrado, aspecto central en la lectura de la novela y como veremos más adelante en la performance también.



CAPÍTULO 2

La desmaterialización de la obra de arte y lo sagrado

En este capítulo planteo analizar cuestiones específicas del arte contemporáneo, comprendido a partir de los años sesenta, para luego adentrarme en el arte conceptual y la desmaterialización de la obra de arte. Desde ese contexto, propongo estudiar dos géneros: la instalación y la performance. En seguida, abordaré una concepción de lo sagrado que comprende aspectos como el espacio, el tiempo y los símbolos que se asocian tanto con la novela como con la performance *El cuerpo de Giulia-no* de Jorge Eduardo Eielson. Finalmente, se dedicará la última sección del capítulo a la puntualización de los modos en que la desmaterialización de la obra de arte y lo sagrado se vinculan.

2.1. La desmaterialización de la obra de arte

La desmaterialización de la obra de arte es una problemática compleja que, si bien se origina de un modo específico, se replantea y transforma a lo largo de los cambios sociopolíticos y tecnológicos de los últimos siglos. En las siguientes líneas estudiaré el origen de la desmaterialización del arte como un aspecto propio del arte conceptual que surge aproximadamente a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta.

Se puede definir la desmaterialización de la obra de arte desde dos perspectivas: por un lado, a través de su evidente vínculo con la materialidad o la formalidad de la obra de arte, y, por otro, tomando en cuenta el sistema institucional del arte dentro del cual surge. En este capítulo se abordará el contexto en el que surge la desmaterialización de la obra de arte y la consecuente ruptura que opera en relación con el sistema del arte y sus aspectos centrales.

Puntualmente, la desmaterialización de la obra de arte surge desde un contexto ideológico; es decir, implica una ruptura con el arte moderno; entendido por Danto de la siguiente manera:

El modernismo marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con el modernismo, las

condiciones de la representación se vuelven centrales, de ahí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema. (2019: 26)

El giro desde la temática de lo representado a las condiciones propias de la representación fue crucial. A partir de ese momento los cuestionamientos acerca de las distintas condiciones del sistema del arte se continuaron explorando hasta llegar a un límite filosófico: “Sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente” (2019: 36). Así, como parte de este giro filosófico, se reconocen los inicios del arte conceptual y la desmaterialización de la obra de arte: “(...) lo visual desapareció con la llegada de la filosofía al arte: era tan poco relevante para la esencia del arte como lo bello. Para que exista el arte ni siquiera es necesario la existencia de un objeto, y si bien hay objetos en las galerías, pueden parecerse a cualquier cosa” (2019: 39).

Lippard (2004) esboza algunas de las ideas centrales del arte conceptual:

El arte conceptual (...) era muy abierto en cuanto a estilo y contenido, pero muy específico desde el punto de vista material.

Para mí, el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o «desmaterializada». (7-8)

El aspecto material de la obra de arte no es primordial en el arte conceptual. El objeto artístico y sus posibilidades visuales han sido históricamente claves en la definición de lo artístico. El desplazamiento del peso de lo visual hacia el concepto es una característica principal del arte conceptual y del giro filosófico mencionado por Danto. Los demás aspectos propios del arte conceptual pueden comprenderse como aspectos paralelos y, a su vez, como implícitos en la desmaterialización de la obra de arte. En esta línea, la relevancia de lo verbal resulta clave: en el desplazamiento de lo visual al concepto de la obra, su mediación reside sobre las posibilidades de lo verbal, es decir, del lenguaje. Por ello, las exploraciones o la tendencia del arte conceptual a eliminar lo visual y apoyarse en lo meramente verbal es frecuente. En palabras de Lippard:

Para mí, el arte conceptual ofrecía un puente entre lo verbal y lo visual (...). El arte conceptual, con su transformación del taller en un centro de estudio, acercó el propio

arte a mis actividades. (...) Razoné que si arte podía ser cualquier cosa que el artista eligiera hacer, la crítica de arte podía también ser lo que el escritor quisiera. (2004: 12)

Observar el desplazamiento hacia lo verbal conlleva inevitablemente a otro aspecto crucial del arte conceptual: la crítica institucional, el aspecto socio-político y, asimismo, crítico del sistema del arte. Como se ha visto, los cuestionamientos de las condiciones de los modos de representación del arte vienen de una trayectoria histórica que se reconoció desde el arte moderno. Lo que plantea Lippard es una dinámica que cuestiona los límites de la crítica del arte y, por ende, un cuestionamiento de los modos de producción discursiva en torno al arte.

No obstante, más que su contenido, era normalmente la forma del arte conceptual lo que comportaba un mensaje político. El marco estaba allí para romperse. El fervor anti-*establishment* en los años sesenta se centraba en la desmitificación y la desmercantilización del arte, en la necesidad de un arte independiente (o «alternativo») que no pudiera comprarse y venderse por el ávido sector que poseía todo lo que explotaba al mundo y promovía la guerra de Vietnam. (2004: 17)

La respuesta activista, en el sentido de tomar acción frente a una problemática socio-política, fue un aspecto constante en el arte conceptual a nivel global. Esto no significa que fue una característica imperativa, pero sí frecuente. Otro ataque al sistema establecido del mundo del arte se dirigió a la idea del artista “genio”. Según Lippard, al exponer, sistematizar y “des-subjetivizar” la realización y producción de las obras de arte, la idea del artista como un genio creador de obras quedó eliminada: “Este ataque a la idea de originalidad, al «toque del artista» y a los aspectos competitivos del estilo individual constituía un ataque a la teoría del genio, el aspecto más querido hasta entonces del arte patriarcal de la clase dirigente.” (2004: 17). Sobre este punto, los planteamientos de Danto muestran cierta semejanza con los de Lippard: “(...) todos los estilos tienen igual mérito, y ninguno es mejor que otro” (2019: 65). Es decir, en el arte contemporáneo y conceptual, se equiparan no solamente todos los estilos sino todos los “genios”. Algunos artistas conceptuales, al sistematizar su “praxis” proponen de alguna manera que cualquier persona puede realizar una obra de arte lo cual implica una democratización de la producción y recepción del arte.

Por último, Lippard encuentra que otro aspecto fundamental del arte conceptual adquiere relevancia en lo concerniente a la producción de la obra artística: el énfasis en el proceso de la obra: “Para los artistas que buscaban reestructurar la percepción y la relación proceso/producto del arte, la información y los sistemas reemplazaron a las preocupaciones formales tradicionales de la composición, el color, la técnica y la presencia física” (Lippard, 2004: 19). Es decir, según ella, al generar un énfasis en la “praxis” de la pieza, en el proceso y su posible sistematización, no solamente se estaba desmantelando la teoría del “genio” del artista sino, además, se profundizó y evidenció la relevancia de los procesos creativos, de los procedimientos creadores de sentido y significación.

Siguiendo las conexiones desplegadas, los aspectos del arte conceptual se interrelacionan: la problemática de la desmaterialización de la obra de arte implica el cuestionamiento del proceso creativo propio de la obra —uno, al decidir materializar o no una idea de determinada manera, está implícitamente tomando decisiones relativas al proceso creativo de aquella idea— lo cual, a su vez, se vincula con la crítica del “genio” individual o del estilo característico de los artistas, así como con el ámbito de lo verbal, es decir, de lo discursivo; de allí que toda decisión o exploración de los ámbitos mencionados de la desmaterialización de la obra de arte genera interrogantes en cuanto a lo político y al sistema institucionalizado del arte.

Como se ha visto líneas arriba, en la misma década de los 70, RoseLee Goldberg (1975) también escribe sobre el arte conceptual y, específicamente, sobre la performance y la instalación, es decir, la acción artística realizada en el espacio y las características o connotaciones específicas que se exploraron a través del arte conceptual. Goldberg complementa y contrasta lo desarrollado por Lippard al especificar que, en el contexto del arte conceptual, no solamente se trata de desmaterializar la obra de arte, sino, más bien, de materializar el concepto. Asimismo, subraya que justamente el “material” del arte conceptual es precisamente el concepto, las ideas:

(...) the materialization of these concepts beyond the realm of the mind has allowed for the inclusion of greatly varied art works, separately and conveniently named body art, land art, performance art, and so on. Although the form of each of these works and the medium used may differ considerably, the relationship between the intentions of the

various artists is often quite an intimate one. What really alters the perception of the respective pieces is the means and places chosen for their execution. (1975: 130)

Al priorizar la idea y colocar el objeto en un segundo plano, el ámbito de su realización se desarrolla a través de una multiplicidad de posibles materializaciones. Goldberg equipara al concepto con la teoría y su materialización con la “praxis”. Ello permite entender la obra artística como una “práctica” artística, comprender el quehacer artístico como la realización de las ideas, es decir, la materialización física y tangible de las ideas más allá del ámbito mental, acción que implica necesariamente un espacio y una práctica. Desde esta vertiente se puede entender mejor el apogeo y desarrollo de la performance y la instalación en la década de los 70. La instalación se comprende específicamente como un hacer artístico enfocado en las posibilidades expresivas del espacio y, la performance, como una práctica artística producto de la acción performática, acción plena de sentido y significado.

2.2. Lo sagrado

Como he mencionado anteriormente, arguyo que la obra de Eielson establece una conexión estrecha con lo sagrado. Para abordar este aspecto propongo tomar como punto de partida *Lo sagrado y lo profano* (1957), de Mircea Eliade, dado que fue un libro contemporáneo a la producción artística de Eielson, e incluso citado en “Escultura precolombina de cuarzo” (1982)¹⁴. El libro se organiza en cuatro partes: la primera se centra en la concepción sagrada del espacio; la segunda, en el tiempo sagrado; la tercera, en el tema de la naturaleza y la religión cósmica; y, la cuarta, en la existencia humana y la vida santificada.

Eliade sostiene que el concepto de lo religioso ha cambiado a través del tiempo y se ha definido de acuerdo a distintas culturas. El autor comienza abordando el tema del espacio debido a que es un aspecto fundamental en toda concepción sagrada: lo sagrado existe porque está “aquí”, presente en nuestra realidad en un espacio determinado y distintivo del espacio habitual y profano. En segundo lugar, el tiempo sagrado no es similar al mismo tiempo entendido en su acepción cotidiana y corriente. Esta distinción permite reconocer el contraste entre lo sagrado y lo profano en la vida del hombre religioso, legitimando así sus prácticas y creencias lo cual se relaciona

¹⁴ Texto recopilado en *Jorge Eduardo Eielson, Ceremonia comentada textos sobre arte, estética y cultura* (2010) editado por L. Rebaza Soralez.

con un tercer tema, la naturaleza sagrada. A ésta se la concibe de manera sagrada a través del funcionamiento trascendental de los símbolos. Dado que el uso de símbolos en la práctica creativa de Eielson es sustancial, es importante entender cómo funciona el simbolismo en el marco de lo sagrado. Para ello, Eliade brinda un ejemplo vinculado con el simbolismo del Cielo: “Lo que está «en lo alto», lo «elevado», continúa revelando lo *trascendente* en cualquier contexto religioso. Alejado del culto y enclavado en las mitologías, el Cielo se mantiene presente en la vida religiosa por el artificio del simbolismo.” (1981: 111). Esta referencia a la realidad de “lo elevado” del Cielo se vincula con lo trascendente. Eliade, a su vez, subraya “el artificio del simbolismo”, es decir, propone comprender cómo funcionan los símbolos para el hombre religioso. Como se ve en el ejemplo, se trata de una convergencia entre un elemento real y un sentido sagrado: el elemento real es el cielo, el cual es alto, elevado y hasta infinito desde una perspectiva óptica. Todas estas características se alinean con el concepto de lo trascendente, como si se intentara demostrar empíricamente que el cielo necesariamente es trascendente y sagrado. De hecho, arguye Eliade, desde la perspectiva del hombre religioso no hay duda de que lo sea. Por ende, el símbolo se constituye en una certeza, en un sistema de codificación sagrado de la realidad. La naturaleza, al ser inmarcesible, inexplicable, misteriosa e imponente, encarna lo sagrado. En palabras de Eliade: “(...) para el hombre religioso, el Mundo presenta siempre una valencia sobrenatural, que revela una modalidad de lo sagrado” (1981: 119). El mundo, y todos sus elementos, presentan o revelan transparentemente lo sagrado porque el mundo es sagrado y, por ende, todas sus manifestaciones también lo son.

En el último capítulo del libro, Eliade se centra en la experiencia humana. Su concepción de una existencia “abierta” al mundo resulta crucial para aproximarse a la obra de Eielson¹⁵. En palabras del autor:

(...) el símbolo no sólo hace «abierto» el Mundo, sino que ayuda también al hombre religioso a acceder a lo universal. Gracias a los símbolos, el hombre sale de su situación particular y se «abre» hacia lo general y universal. Los símbolos despiertan

¹⁵ Si bien la intención no es definir a Eielson como un hombre religioso y demostrar los modos en los que participa en prácticas contemporáneas de cierto tipo de religiosidad, sí se intenta demostrar de qué modo su práctica creativa se vincula con una práctica sagrada. Como se verá líneas más abajo, en el análisis de las piezas de Eielson se irán descubriendo matices que se relacionan con esta idea de una naturaleza sagrada y cósmica, así como también se propone analizar de qué modos su práctica artística se puede entender como una práctica creativa sagrada.

la experiencia individual y la transmutan en acto espiritual, en aprehensión metafísica del Mundo. (1981: 178)

Eliade se refiere a una experiencia de vida en la que uno percibe de manera permeable al mundo y, a través de esa percepción, uno comprende lo universal y lo sagrado. Se trata, por lo tanto, de un estado en el que uno se encuentra “abierto” a percibir los símbolos y significados sagrados de la experiencia humana en el mundo natural.

2.2.1 Lo sagrado en la obra de Eielson

Abordar el tema de lo sagrado en la obra escrita y visual de Jorge Eduardo Eielson es una tarea sumamente compleja y casi infinita debido no solamente a la extensividad de su trabajo, ni a la multiplicidad de medios sobre los cuales desarrolló ideas relacionadas a lo sagrado, sino -además- a las interrelaciones que uno encuentra entre ellas, lo cual suma y complejiza los matices con los cuales el autor aborda este tema. Encontramos paralelismos, así como también ideas retomadas y profundizadas a lo largo del tiempo en su obra.

Esta sección propone estudiar brevemente las primeras aproximaciones de Eielson a lo sagrado durante las primeras décadas de su obra, es decir hasta el año 1972, momento en el que realizó la performance *El cuerpo de Giulia-no*. Asimismo, como se ha mencionado líneas arriba, la pieza justamente es una que interrelaciona medios e ideas sobre lo sagrado, aspecto que se revisará con mayor profundidad en el capítulo tres. No obstante, para comprender los primeros acercamientos del autor a lo sagrado me apoyaré en referencias que estudian el acercamiento de Eielson tanto en lo escrito como en lo visual, así como también en algunos textos del propio Eielson.

Como punto de partida propongo detenernos en el conjunto de poemas *Habitación en Roma* (1976). Si bien su fecha de publicación es posterior a la de la performance en cuestión¹⁶, recientemente, a través de la publicación del mecanoscrito Lorenzelli¹⁷, se ha podido identificar que los textos fueron realizados a lo largo de la década de los cincuenta (Rebaza Soralez, 2024: 37). Es decir, paralelos

¹⁶ *Habitación en Roma* fue publicado por primera vez en el libro *Poesía escrita* (1976) que reúne textos suyos de varias décadas.

¹⁷ Véase *Cuando el amarillo mes de abril. El mecanoscrito Lorenzelli* (2024).

a la realización del texto de la novela *El cuerpo de Giulia-no* (1971), texto también publicado recién en la década de los setenta y escrito entre los años 1955 y 1957.

En 1951, Eielson viaja y vive por un tiempo en la ciudad de Roma. La decisión de viajar y vivir en dicha ciudad se entiende a lo largo del poemario. En palabras de Rebaza Soralez: “Su decisión de establecerse en 1951 en la capital italiana muestra además un interés espiritual por encontrarse en el centro y cuna de la civilización occidental cristiana.” (2024: 38). Eielson comienza el poemario con una interrogante de Virgilio “Et quae tanta fuit Roman tibi causa videndi” (traducido: ¿Y cuál es la razón así de importante que te motiva a venir a ver Roma?), invitando así al lector a descubrir a lo largo del poemario cuál puede ser ese elemento o factor tan decisivo. Enseguida titula al primero de sus poemas “Elegía blasfema para los que viven en el barrio de San Pedro y no tienen qué comer” lo cuál evidencia una cierta desilusión, desilusión que entiendo en relación a cierta concepción de lo sagrado que quizás esperaba encontrar en la cuna del cristianismo.

Por otro lado, en una entrevista con Michael Fossey “El hombre anudó las banderas” (1972) Eielson refiere practicar el budismo zen desde hacía 12 años, es decir desde 1960 (2002: 238). Lo cual nos orienta hacia otra práctica y otro acercamiento a lo sagrado. En el texto “Una poética iluminada: el pensamiento zen en la escritura poética de Jorge Eduardo Eielson” (2013) de Alex Morillo, se estudia el vínculo de Eielson con esta línea de pensamiento oriental, así como también las ideas del budismo zen que se entretajan en sus textos. La creación de la Asociación Zen Internacional, fundada por el monje japonés Taizen Deshimaru, quien residía en Francia desde 1960, fue una influencia importante en el vínculo con lo sagrado del artista (2013: 78). Morillo explica las características esenciales de la línea del budismo zen y señala las maneras en las tales ideas afloran a lo largo de la obra poética del artista. Al hacerlo se diferencian dos posibilidades: el cómo y el qué. Delimitar el qué, es decir demostrar que el contenido de una obra artística se puntualiza en un concepto sagrado es sumamente complejo debido a la amplitud que caracteriza este tipo de idea, así como también debido a la naturaleza subjetiva de una obra creativa, ya sea un poema, una pintura o una performance. En cambio, observar el cómo, es decir, –

tomando de la práctica del budismo zen– la idea de *ser-hacer*¹⁸, se puede relacionar de manera clara con la práctica creativa del artista.

Finalmente, como he mencionado líneas arriba, en el texto de Eielson “Escultura precolombina de cuarzo”¹⁹, recopilado en el libro *Jorge Eduardo Eielson, Ceremonia comentada textos sobre arte, estética y cultura* (2010)²⁰, editado por Rebaza Soraluz, el artista cita a la obra de Eliade justamente para esclarecer algunas ideas sobre lo sagrado que vinculan el budismo con el cristianismo. Eliade señala la dificultad a la cual se enfrentaría un budista por entender el cristianismo, y Eielson utiliza esa cita para señalar la dificultad a la cual uno se enfrenta al intentar comprender la función verdadera de las esculturas precolombinas de cuarzo. Eielson, primeramente, recalca: “Se podría decir, pues, que desde sus orígenes la especie humana lleva consigo una suerte de núcleo *espiritual* inmutable que atraviesa tiempo y latitudes sin jamás perder de vista una meta que es, al mismo tiempo, parte integrante de su naturaleza” (2010: 212). En otras palabras, más allá de las diferencias puntuales entre las formas de pensamiento de distintos períodos y religiones, persiste una esencia sensible en la experiencia humana que reconoce y busca descifrar “la fundamental interrogación de un mundo cuya existencia y cuyo sentido se nos escapa” (2010: 211). Yo arguyo que el carácter sagrado de la obra de Eielson se entiende en términos de universalidad: el artista no está buscando representar conceptos propios de una delimitada religión, sino está plasmando una práctica creativa que articula símbolos y acciones universales.

Más adelante Eielson describe una posible fórmula de interpretación para las esculturas precolombinas de cuarzo: (...) considerar tales objetos como un sistema de signos o lenguaje de cuarzo, un acto de comunicación, un sistema gestual transmisor de mensajes cifrados, cuyo código se podría asimilar a una gramática

¹⁸ “Una percepción que es, en realidad, una aprehensión integradora que revela un ser-hacer humano renovado, el cual se constituye, precisamente, en uno de los grandes motivos de la poética eielsoniana, una poética materializada sensiblemente en una expresión también integradora, dado que se sabe deudora de todos los códigos o signos posibles” (2014: 80).

¹⁹ El texto fue publicado en el volumen *Escultura precolombina de cuarzo* compuesto en colaboración con J.D. Márquez Pecchio (1985), no obstante, el texto originalmente está fechado en octubre de 1982 (2010:210).

²⁰ Cabe mencionar brevemente, que este fue un texto publicado diez años después de la realización de la performance *El cuerpo de Giulia-no*. He intentado enfocarme en referencias que analizan el vínculo de Eielson con lo sagrado anterior a la obra, no obstante, el texto en cuestión evidencia la influencia de Eliade en su trabajo, así como también puntualiza ideas sobre las dos religiones que más marcaron e influenciaron su trabajo, y, además revela reflexiones suyas en torno a la relación entre el arte y lo sagrado.

universal de las religiones y los mitos.” (2010: 215). Considero que esta misma fórmula interpretativa es adecuada para entender la obra de Eielson. Sostengo que es necesario comprender a la acción del anudamiento como un “sistema gestual transmisor de mensajes cifrados, cuyo código se podría asimilar a una gramática universal de religiones” porque justamente el artista resalta dicho carácter universal de lo sagrado y, como veremos en el siguiente capítulo, desarrolla a lo largo de su obra un sistema de gestos nodales.

Finalmente, del mismo texto en cuestión, considero necesario revisar un último aspecto intrínseco en la relación entre el arte y lo sagrado. Eielson arguye: “(...) no cabe la menor duda que tales objetos tenían una función mágico-religiosa y que, en manos del sacerdote o chamán, eran instrumentos de una ritualidad y un culto desconocidos para nosotros.” (2010: 217). Efectivamente, si los objetos –entendidos como objetos de arte– responden a una práctica o función sagrada, inherentemente se aterriza en la figura del artista como chamán.

Un año antes, Eielson publicó el artículo “La religión y el arte Chavín” (1981) en el que precisamente estudia, a partir de la cultura Chavín, una estrecha relación entre el arte y lo sagrado:

Para los artistas Chavín la fuerza del mito religioso está presente hasta en la misma naturaleza. La intensidad perceptible en todas sus creaciones no es ciertamente casual ni tan solo producto de talento individual. Cada obra, desde la Gran Imagen hasta el más simple utensilio, encierra una misteriosa energía, que ningún individuo podría pretender como suya, personal. Pero, esta peculiaridad, común a todas las altas culturas, puesto que ellas son producto de un pueblo y no de una élite, aparece enigmática en Chavín, gobernada, como se supone, por una casta sacerdotal altamente represiva. De una manera desconocida para nosotros ¿los artistas formaban, quizás, parte de esa élite? No de otra manera podía transmitirse un mensaje plástico-religioso tan complejo. (2010: 207)

Nuevamente encontramos otra referencia a práctica creativa y sagrada, así como también a la figura de un artista chamán. Ambas citas se refieren a culturas precolombinas peruanas, pero cabe mencionar que en el contexto del arte dentro del cual participaba Eielson, circulaba la idea del artista chamán.

En 1972, aparte de la realización de la performance *El cuerpo de Giulia-no* en el la XXXVI Bienal de Venecia, Eielson participa en la exposición Documenta 5²¹ en Kassel, Alemania. Dicha exhibición, dirigida por Harald Szeeman, reunía la obra de importantes artistas conceptuales del momento. Entre ellos asistió Joseph Beuys, artista reconocido justamente como la figura del artista chamán, reconocido por sus performance con carácter simbólico y sagrado.

A continuación, analizaré una tercera “acción” que Eielson desarrolló en ese mismo año: *El gran quipu de las naciones* (1972). Dicha pieza, arguyo, ejemplifica el modo “sagrado” en el que Eielson realiza una práctica creativa y simbólica. La pieza fue realizada en el contexto de las Olimpiadas de Múnich, Eielson junto a otros artistas internacionales –entre ellos Allan Kaprow– fue invitado a participar en el “Spielstrasse” (Avenida de los Juegos).



Figura 19. Registro fotográfico de la performance / instalación *El gran quipu de las naciones* (1972) realizada en las Olimpiadas de Múnich
Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

²¹ Eielson menciona su participación en el texto “Cultura y Olimpiada” publicado en Oiga (Lima, 1 septiembre de 1972), así como también en su entrevista con Michael Fossey “El hombre que anudó las banderas”. Se pueden encontrar ambas referencias completas en *Jorge Eduardo Eielson, Ceremonia comentada textos sobre arte, estética y cultura* (2010).



Figura 20. Registro fotográfico de la performance / instalación *El gran quipu de las naciones* (1972) realizada en las Olimpiadas de Múnich
Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson



Figura 21. Registro fotográfico de la performance / instalación *El gran quipu de las naciones* (1972) realizada en las Olimpiadas de Múnich
Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

En la misma entrevista con Michael Fossey, mencionada líneas arriba, Eielson describe el diseño del proyecto de su pieza, la cual consistía de cuatro tiempos, pieza que no llegó a culminar del todo como protesta al trágico evento que sucedió en el contexto de las Olimpiadas:

Originalmente propuse el anudamiento de las banderas («Gran Quipu de las Naciones») para el Estadio Olímpico, a fin de salir del área cultural e ir al encuentro del gran público, como es mi objetivo en casi todos mis trabajos actuales. Ello fue imposible por razones de todo orden, como era previsible. No obstante, el espacio que me fue destinado, al frente del Estadio, solo separado de este por un espejo de agua de algunas decenas de metros, fue muy sugestivo y, sobre todo, a contacto permanente con el público. Todo se desarrolló felizmente durante los primeros diez días y confieso que, a pesar de mi consciente actitud crítica ante el elefante blanco de las Olimpiadas y ante la inevitable retórica de la ocasión, fui literalmente sumergido por la marea de euforia humana que durante esos días vivió una fiesta incomparable. Todo, las ultramodernas y perfectas instalaciones deportivas, la calidad de los eventos, el despliegue técnico sin igual, la gentileza de los habitantes de Múnich y hasta el sol radiante y la belleza del inmenso Parque Olímpico, suaves colinas verdes y jardines mullidos, todo colaboró a este resultado. Tuve que aceptar un verdadero y cotidiano «baño de muchedumbre» mientras anudaba mis banderas. Hacia las 9 de la noche me iba a dormir, rendido, pero feliz de las opiniones que suscitaban mis banderas, en su mayoría favorables a la unidad planetaria y a la abolición de toda frontera, es decir, de la bandera misma. Fue una experiencia hermosísima. (2002: 241)

El acto performático realizado en la obra *El gran quipu de las naciones* consiste de la acción de anudar las banderas de los países partícipes de las Olimpiadas. Previo a esta performance, Eielson realiza esta misma acción en el contexto de la performance *El cuerpo de Giulia-no*, y antes de esta pieza el artista solamente había expuesto obras que contenían nudos, mas no la acción de la misma. Es decir, hay una decisión crítica al querer exhibir dicho proceso creativo. Más adelante, tomando en consideración el análisis entre la novela y la performance del mismo título, desarrollaré aún más las razones por las cuales dicha acción, el anudamiento, conlleva un matiz sagrado y hasta ritual. Por otro lado, hay un componente simbólico latente en dicha acción. En palabras de Eielson, el anudamiento de las banderas

representa simbólicamente: “la unidad planetaria y la abolición de toda frontera, es decir de la bandera misma” (2002: 241). Si bien, el contenido de la pieza, la unidad planetaria, no necesariamente es un concepto propio de lo sagrado, ni del budismo zen, ni del cristianismo, la acción simbólica sí es el modo en el que las ceremonias, rituales, y demás experiencias sagradas se realizan. Por esta razón, si bien no se delimita una relación con lo sagrado a partir del contenido de la pieza, sí se identifica una relación en el hacer, en la acción, y en la práctica creativa.

2.3. El vínculo entre la desmaterialización de la obra artística y lo sagrado

La pregunta que se pretende responder en esta sección es la siguiente: ¿Hasta qué punto se vincula la producción artística conceptual con la creación de lo sagrado o lo divino? La desmaterialización de la obra de arte se caracteriza principalmente en tanto práctica que subraya la relevancia del proceso creativo frente a la concepción de la obra final acabada y la crítica la noción del genio individual. Al hacer énfasis en la idea de la obra, el arte conceptual se apoya más en lo verbal y discursivo que en la materialidad de la pieza y, por último, cuestiona justamente los aspectos políticos del arte, el mercado del mismo y su sistema institucionalizado. El desmantelamiento de los aspectos que constituían y formularon la manera en la que se entendía el arte, así como el funcionamiento del sistema del arte, se pueden comprender como un proceso de purificación y refinación: la búsqueda por llegar a la esencia y al núcleo de lo que constituía esta práctica creativa. Ante este panorama, surge la pregunta acerca de qué maneras se puede establecer una comparación entre la producción artística conceptual y una práctica creativa de índole sagrada o divina.

En un contexto tan plural como el del arte contemporáneo, la pluralidad no solamente responde a los modos de producción artística sino, incluso, a los modos de comprender, asimilar y practicar lo sagrado. En ese sentido, Eliade explica que todo hombre moderno arreligioso, quiera o no, es descendiente del hombre religioso y hereda comportamientos suyos. El autor desarrolla una serie de aspectos similares entre las nuevas religiones y ciertos comportamientos del hombre moderno que coinciden con los de sus antepasados. Dos de ellos se identifican y vinculan con la obra de Eielson: la lectura y los símbolos. Eliade explica al primero de ellos en los siguientes términos:

Incluso la lectura comporta una función mitológica: no sólo porque reemplaza el relato de mitos en las sociedades arcaicas y la literatura oral, todavía con vida en las comunidades rurales de Europa, sino especialmente porque la lectura procura al hombre moderno una «salida del Tiempo» comparable a la efectuada por los mitos. Bien se «mate» el tiempo con una novela policíaca, o bien se penetre en un universo temporal extraño, el representado por cualquier novela, la lectura proyecta al hombre moderno fuera de su duración personal y le integra en otros ritmos, le hace vivir en otra «historia». (1981: 172-173)

La lectura se conecta con el comportamiento del hombre religioso no solamente por su contenido, “los motivos míticos”, sino además porque ofrece una “salida del Tiempo”. Es decir, a través de la lectura uno se traslada de un tiempo cotidiano o profano a un tiempo distinto y sagrado. Asimismo, si se propone que el hombre accede a una experiencia sagrada a través de la lectura, de cierto tipo de narrativa, también se puede preguntar acerca de la práctica de la escritura, de la creación y comunicación de significados, como actos sagrados.

Eliade explica el vínculo entre los dioses y el hombre religioso. Por un lado, hay una relación de misterio y respeto entre ambos, como si los dioses tuvieran acceso a las incógnitas de la naturaleza y de la vida; pero también hay una relación de semejanza entre ellos, una especie de macrocosmos proyectado en un microcosmos:

Lo que se comprueba desde el momento mismo de colocarse en la perspectiva del hombre religioso de las sociedades arcaicas es que *el Mundo existe porque ha sido creado por los dioses*, y que la propia existencia del mundo «quiere decir» alguna cosa; que el Mundo no es mudo ni opaco, que no es una cosa inerte, sin fin ni significación. Para el hombre religioso, el Cosmos «vive» y «habla». La propia vida del Cosmos es una prueba de su santidad, ya que ha sido creado por los dioses y los dioses se muestran a los hombres a través de la vida cósmica.

Por esta razón, a partir de un cierto estadio de cultura, el hombre se concibe como un microcosmos. Forma parte de la Creación de los dioses; dicho de otro modo: reencuentra en sí mismo la «santidad» que reconoce en el Cosmos. Dedúcese de ello que su vida se equipara a la vida cósmica: en cuanto que obra divina, pasa a ser la imagen ejemplar de la existencia humana. (1981: 139)

El hombre religioso se identificaría y consideraría semejante al carácter sagrado del cosmos y, por ende, a los dioses. Eliade proporciona múltiples ejemplos de cómo el hombre religioso imita acciones de los dioses en diferentes actividades de la vida humana: curar enfermedades, construir sus casas, establecer vínculos, realizar actos de iniciación, etcétera. En esa misma línea, la actividad creativa, que responde a los mismos valores sagrados, se puede comprender también como un acto sagrado.

Para responder la pregunta ¿hasta qué punto se puede vincular la producción artística conceptual con la creación de lo sagrado o lo divino?, se debe, en primer lugar, responder antes esta otra: ¿De qué manera se entiende la creación de lo sagrado?, es decir, ¿Se trata de crear de una manera sagrada, imitando las acciones de los dioses? o ¿de la creación de un contenido sagrado? En el primer caso, se entiende el acto creativo a partir de la imitación del gesto creativo divino. En el segundo, en cambio, se enfrenta la siguiente interrogante: ¿En qué consiste un contenido sagrado? En el fondo, ambas interrogantes se complementan. Al tratarse de modos de creación sagrada, implícitamente el contenido de la creación será sagrado también. Esta definición de la creación de lo sagrado en términos de modo y contenido se alinea con los fines de esta investigación: un gesto creativo de sentido que proviene y emula el acto creativo de los dioses.

Como se ha visto, se puede comprender al arte conceptual cómo una refinación o purificación de la práctica artística. No se puede afirmar que sea una práctica que busca imitar el gesto creativo sagrado. Sin embargo, sí se puede sustentar el carácter “purificado” y de “autoconocimiento” del arte conceptual y de la desmaterialización de la obra de arte y, en esos términos, establecer un nexo con el aspecto de la pureza del acto creativo de lo sagrado.

Por último, se revisará la función de lo simbólico en lo sagrado a partir de la obra de Eliade. Si se retoma la idea de Eliade que describe la capacidad del hombre religioso de estar “abierto al mundo”, se puede desglosar lo siguiente: el hombre religioso considera al cosmos sagrado; por ende, su existencia humana es sagrada. A ello se añade el hecho de que es capaz de descifrar lo sagrado del cosmos a través de la identificación e interpretación de símbolos. Eliade escribe: “(...) el simbolismo cósmico añade un nuevo valor a un objeto o a una acción, sin afectar por otra parte a sus valores propios e inmediatos. Una existencia «abierta» hacia el Mundo no es una existencia inconsciente, sepultada en la Naturaleza” (1981: 140-141). En el tercer capítulo de su libro, “La sacralidad de la naturaleza y la religión cósmica”, Eliade

ejemplifica cómo se utilizan una serie de símbolos: los símbolos celestes, los acuáticos e incluso algunos más puntuales como el árbol cósmico. Todos ellos presentan “una valencia sobrenatural, que revela una modalidad de lo sagrado. Todo fragmento cósmico es «transparente»: su propio modo de existencia muestra una estructura particular del Ser” (1981: 119). En otras palabras, el cielo, el agua o la tierra no dejan de ser cielo, agua o tierra, ellos continúan siendo lo que son al reconocerlos y entenderlos como símbolos; desde la religión cósmica, se permite comprender su verdadero significado sagrado.

Entonces, corresponde preguntarse: ¿de qué manera sobrevive o persiste el uso de lo simbólico de lo sagrado en el hombre moderno y contemporáneo? Eliade propone lo siguiente: “La actividad inconsciente del hombre moderno no cesa de presentarle innumerables símbolos, y cada uno tiene un mensaje que transmitir, una misión que cumplir, con vistas a asegurar el equilibrio de la psique o a restablecerlo.” (1981: 177). Enseguida propone el siguiente ejemplo para ilustrar su idea:

Ante un árbol cualquiera, símbolo del Árbol del Mundo e imagen de la Vida cósmica, un hombre de las sociedades premodernas es capaz de acceder a la más alta espiritualidad: al comprender el símbolo, llega a vivir lo universal. La visión religiosa del Mundo y la ideología que la expresa son las que le permiten hacer fructificar esta experiencia individual, «abrirla» a lo universal. La imagen del Árbol es aún bastante frecuente en los universos imaginarios del hombre moderno arreligioso: constituye un mensaje cifrado de su vida profunda, del drama que se representa en su inconsciente y que afecta a la integridad de su vida psicomental y, por tanto, a su propia existencia. Pero mientras el símbolo del Árbol no despierta la conciencia total del hombre haciéndola «abierta» a lo universal, no se puede decir que haya cumplido totalmente su función. No ha «salvado» al hombre más que en parte de su situación individual, permitiéndole, por ejemplo, integrar una crisis de profundidad y devolviéndole el equilibrio psíquico amenazado provisionalmente, pero no le ha elevado aún a la espiritualidad, no ha logrado revelarle una de las estructuras de lo real. (1981: 178)

De esta forma se demuestra que el hombre arreligioso moderno aún mantiene presente cierto uso de los símbolos, aunque no contengan la misma relevancia que tuvieron y tienen para el hombre religioso. Resulta clave estudiar los matices del uso de los símbolos en relación con lo sagrado porque tanto en la novela como en la

performance *El cuerpo de Giuliano*, se reconoce una serie de símbolos que permiten percibir y comprender su trabajo desde el enfoque de lo sagrado.



CAPÍTULO 3

Resignificación del anudamiento en la performance

El cuerpo de Giulia-no

En este capítulo, la obra *El cuerpo de Giulia-no* será examinada tomando en cuenta sus tres distintas manifestaciones: como (1) performance realizada en (2) la instalación *247 metros de algodón crudo* y (3), como novela. Se considera que la pieza, con todas sus partes, es una obra de arte conceptual, que se puede comprender dentro del marco de la desmaterialización de la obra de arte, y, a su vez, desde lo sagrado. A continuación, analizaré de qué modos y hasta qué punto los diferentes aspectos de la pieza pueden comprenderse desde la desmaterialización del objeto artístico y lo sagrado. Para ello, me enfocaré en el uso de color, el manejo de espacio y tiempo, así como también la acción y la materialidad de la pieza. Al analizar estos componentes, tanto en la instalación *247 metros de algodón crudo*, como en la novela y performance *El cuerpo de Giulia-no* podré verificar y examinar de qué maneras la desmaterialización de la obra de arte y lo sagrado nos permiten una mejor comprensión de la pieza performática.

3.1. Color

Comienzo analizando el aspecto del color, debido a que es un elemento que se puede encontrar transversalmente en la instalación, la performance y la novela. Como se ha visto previamente en la descripción de la pieza, los colores predominantes en la instalación son el rojo, el negro y el blanco; estos también se encuentran presentes en un espacio específico con la excepción de la predominancia del color blanco en la acción performática. Asimismo, también se cuenta con la sutil presencia de los colores de la escultura vertical presente en la instalación: el blanco, el amarillo, el celeste, el rojo, el verde, el azul oscuro y el negro.

Si bien a lo largo de la novela se reconocen múltiples referencias a los colores amarillo, naranja, rojo, violeta, azul, verde, blanco y negro, se identifica una mayor concentración de referencias a los colores rojo, blanco, negro y verde. El color verde se asocia al color de los ojos de Giulia y, puntualmente, al capítulo 13 que se desarrolla en “Shelah-na-Gig, el burdel de puerto” (Eielson 2018: 71), puerto situado entre las memorias de un tiempo vivido en la selva del autor. Curiosamente, en este

capítulo se establece un contraste significativo entre lo sucio y lo limpio, entre lo sexual y lo sagrado. Dado que toda la acción se escenifica en el espacio de un burdel, el tema sexual está explícito; sin embargo, la penúltima página se interrumpe con el siguiente pasaje:

[Pero el Papa —todo el amor del mundo— se sentó a su lado y disponiendo con gran cuidado los pliegues de su capa de seda blanca, quitándose con parsimonia la mitra de seda blanca de mística flora dorada y casulla y estola de idéntico modo bordadas. Su Santidad se sentó a su lado.

La mano enojada del Papa una cruz sostenía.

Corte. Escena 112, toma 8: La conquista del Perú]. (2018, 75-76)

El pasaje genera un contraste evidente entre el contenido sexual, verde y sucio — identificados con el espacio “profano” del burdel— y el religioso o divino —reconocible en la “capa de seda blanca” que viste el Papa, así como la mitra—. El pasaje, además, se vincula con la predominancia del color blanco en la performance y en la instalación.

Asimismo, en la novela se reconoce un inventario de colores en la que también se incluye una secuencia recurrente de cantidades de nudos:

UN NUDO BLANCO	LA VIDA
DOS NUDOS BLANCOS	EL AMOR
TRES NUDOS BLANCOS	DIOS - EL PARAÍSO - EL BIEN
UN NUDO NEGRO	LA MUERTE
DOS NUDOS NEGROS	LA GUERRA
TRES NUDOS NEGROS	EL INFIERNO - EL DEMONIO - EL MAL
UN NUDO ROJO	LA SANGRE
DOS NUDOS ROJOS	LA REPRODUCCIÓN
TRES NUDOS ROJOS	LAS ESTRELLAS
UN NUDO AMARILLO	LA FLOR
DOS NUDOS AMARILLOS	EL FRUTO
TRES NUDOS AMARILLOS	EL SOL
UN NUDO AZUL	EL AIRE

DOS NUDOS AZULES	EL AGUA - EL RÍO-EL LAGO - LA LLUVIA
TRES NUDOS AZULES	EL CIELO
UN NUDO VERDE	LA TIERRA - LA PLANTA - EL ÁRBOL
UN NUDO NARANJA	EL FUEGO
UN NUDO VIOLETA	LA LUNA

(Eielson 2018: 128)

Esta suerte de glosario simbólico se encuentra ubicado al final del capítulo 20, en donde el personaje principal, Eduardo, juega constantemente con el lenguaje como si elaborara las formulaciones de un sistema codificado de posibles significados con la intención de definir la relación entre Eduardo y Giulia; esa articulación lúdica será estudiada más adelante.

A pesar de que no es posible afirmar que el citado inventario sea un índice que permita comprender el significado de los nudos presentes en la instalación y en la performance, sí se puede desarrollar una comparación entre ellos para descubrir algunas luces que permitan revelar posibles significados de la pieza.

Empezaré el análisis con el color blanco. En la instalación se pueden identificar algunos puntos de tensión en la tela de algodón. Como se ha visto, esta se extiende desde un punto sobre el suelo hacia los bordes superiores de algunas de las paredes. No obstante, no se puede precisar si los anudamientos se organizan individualmente o por pares. En todo caso, si se asume que se trata de ambas posibilidades, según el glosario, la instalación, como pieza que contiene nudos blancos, representaría “la vida” y “el amor”. Por otro lado, sí se puede afirmar que la cantidad de nudos que se encuentran presentes en la performance son tres o más, para lo cual, de acuerdo al glosario, la pieza sugeriría la presencia de la triada “dios-el paraíso-el bien”, es decir, estaría subrayando la connotación divina de la acción performática de la pieza.

Por otro lado, en las paredes de la instalación también se pueden reconocer los colores rojo y negro. No obstante, debido a que no son propiamente nudos, la lectura a partir del glosario simbólico no se aplicaría en este caso. Asimismo, dentro de la instalación se reconoce la presencia de una escultura vertical de nudos consecuentes de varios colores (blanco, amarillo, celeste, rojo, verde, azul oscuro y negro). Como se mencionó anteriormente, la pieza puede ser interpretada a partir del

reconocimiento de una estrella blanca sobre un fondo azul y su semejanza con las banderas de Panamá, Chile o los Estados Unidos, lo cual abre la posibilidad de entender la obra como el resultado de una serie de anudamientos entre las banderas de distintas naciones. Si, en cambio, se propone una lectura de la escultura vertical dentro de la instalación desde el glosario, la confirmación de uno, dos y tres nudos de cada color representa casi la totalidad de los conceptos mencionados en el glosario, excluyendo solamente a los correspondientes al naranja — “el fuego”—, y el morado —“la luna”—. Si se asume que Eielson está incluyendo estos elementos, se podría interpretar simbólicamente que, en su concepción de lo sagrado, la dicotomía “dual y plural” es inminente. No obstante, esta última lectura no resulta convincente por la inexplicable exclusión del “fuego” y “luna”. En todo caso, si se contrastan ambas posibles lecturas, la interpretación que parte desde el reconocimiento de las telas como banderas es más congruente: articular una concepción de lo sagrado junto con una propuesta simbólicamente utópica de las naciones anudadas.

Una vez que se ha contrastado el uso simbólico de los colores y sus posibles significados en la instalación, la performance y la novela, corresponde interpretar de qué manera se puede comprender el uso de este elemento desde el ángulo de lo conceptual y lo sagrado. En el capítulo 20 de la novela, líneas antes del glosario mencionado, el autor menciona lo siguiente: “En la brillante desnudez conceptual de aquellos gestos latía la unidad fundamental de lo creado” (Eielson 2018: 127). En esta cita, Eielson se refiere al juego de formulaciones de sentido del lenguaje verbal. En seguida, cuando pasa a desarrollar el glosario, el autor elabora un juego de formulaciones de sentido. En este caso específico los colores y cantidades de nudos significan o representan conceptos claves. Por ende, si se propone una lectura que traslada el glosario a la interpretación simbólica de los nudos de colores presentes tanto en la instalación como en la performance, se está trasladando también el juego conceptual de dichos símbolos y significados.

Se ha visto que el arte conceptual, específicamente la desmaterialización de la obra de arte, explora y desarrolla sistemas de significación y procesos creativos en los que el concepto prevalece y los medios de representación son cuestionados radicalmente. En este caso, se conoce que el glosario fue publicado antes que la performance, en 1971. Es decir, en un primer momento, el medio de representación fue inicialmente verbal. En una segunda instancia, el modo representativo de dichos conceptos (“dios, el paraíso, y el bien”) se materializa escultóricamente a través del

anudamiento de la tela de algodón en la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972), y en un tercer y último momento, a través de la acción performática del anudamiento de la tela blanca que envuelve el cuerpo de la joven en la performance *El cuerpo de Giulia-no* (1972), realizada en dicha instalación.

Si se retorna a la última frase citada, se cuenta con una clave importantísima para la respuesta a la interrogante. El gesto expresivo —ya sea verbal, escultórico o performático— encarna los conceptos en cuestión, es decir, la formulación “en aquellos gestos latía la unidad fundamental de lo creado”. Como se ha mencionado líneas arriba, el acto creativo conceptual se entiende como un acto creativo primordial, puro y transparente, esto es, un acto creativo de lo sagrado. En otras palabras, las decisiones creativas de Eielson a lo largo de estas tres instancias —la novela, instalación y performance— responden a una búsqueda por “aquellos gestos” representativos de la unidad fundamental de lo sagrado.

Finalmente, si se retoma a la fuente referencial de Eliade, descubrimos que, desde la perspectiva del hombre religioso de las sociedades arcaicas, el acto creativo se entiende como un acto sagrado: “(...) pues todos los comportamientos humanos los instauraron los dioses (...) ellos fundaron no sólo los diversos trabajos y las diversas maneras de alimentarse, de hacer el amor, de expresarse, etc. (...)” (1981: 141). Por ende, en esta línea se puede comprender a la práctica creativa de Eielson como la realización de un acto creativo sagrado. A continuación, en los siguientes subcapítulos, analizaré desde este mismo eje aspectos referentes al espacio, el tiempo, acción y uso de la materialidad que enlazan los matices de lo creativo con lo sagrado.

3.2. Espacio y tiempo

En relación con el tratamiento del espacio y el tiempo en la performance, la novela y la instalación, examinaré de qué manera se vinculan estas dos dimensiones con los conceptos de la desmaterialización de la obra de arte y lo sagrado. Para ello, se considerarán nuevamente los aportes de Eliade contrastándolos con la propuesta de Rebaza Soralez (2006). En cuanto a la problemática del espacio se enfocará en los elementos que comparten en común tanto la instalación, como la performance y la novela. El vínculo entre los dos primeros es evidente debido a que la instalación y la performance coexisten simultáneamente. En cambio, el contraste con la novela es más complejo, dado que la novela se desarrolla a lo largo de múltiples espacios.

Para responder a esta interrogante se tomará como punto de partida la entrevista de Eielson con Fossey para subrayar el vínculo espacial entre la novela y la performance. En páginas anteriores, en la sección dedicada a la novela, se consultó la siguiente cita de Rebaza Soralez:

La *performance* no solo traslada el escenario peruano de San Ramón a una Europa concreta (colocando a Mayana en Venecia) y hace evidente una superposición identitaria entre ambos espacios, sino que confirma su calidad de “espacio sagrado” y refuerza, haciendo que los eventos se presenten de manera “real”, la intención de reactualizar una vez más los actos de los oficiantes, de repetir la experiencia de un orden o más bien, de la acción primordial de ordenar el mundo. (2017: 307)

Si como arguye Rebaza Soralez, el personaje de la mujer en la performance no corresponde a Giulia, cómo se podría suponer, sino más bien a Mayana; el análisis de la decisión creativa de colocar a Mayana en el acto performático sería decisiva para resaltar el enfoque sagrado de la performance.

En *Lo sagrado y lo profano*, a lo largo del capítulo “El espacio sagrado y la sacralización del mundo”, Eliade analiza la problemática del espacio. Enfatizar que lo sagrado ocupa un espacio en la realidad física es el primer paso en el reconocimiento de lo sagrado como real. Eliade estudia esta formulación del espacio tanto en la fundación de los pueblos como en la de las casas y los demás espacios sagrados. Evidenciar la diferencia entre el espacio sagrado y el profano es tan determinante como la que existe entre el tiempo sagrado y el profano. Se propone, de modo resumido, que la existencia humana transcurre de un modo distinto en dichos espacios y tiempos. Por ende, los significados que se revelan en ambos conllevan una relevancia distinta.

A través del cubrimiento del espacio de la instalación *247 metros de algodón crudo* con telas de color blanco, con la presencia de paredes blancas, rojas y negras, Eielson habría dispuesto el espacio para lo sagrado, espacio que, a su vez, se diferencia con el espacio “profano” de la Bienal de Venecia en el que se formula un contenido sagrado simbólicamente a través del uso específico de los colores mencionados y de la materialidad puntual del algodón blanco. Esta lectura, coincide con la observación de Rebaza Soralez:

La formalidad de la sala recubierta de telas crea las condiciones especiales necesarias para que la performance pueda ser asociada sensorialmente a un evento ritual. Esto no ocurre, sin embargo, con el cuarto de hotel y sus elementos textuales. Habría, por otro lado, que recordar no es la apariencia de la arquitectura, o de la instalación en sí lo que haría de ambos lugares el sitio apropiado para una ceremonia, sino más bien el haber sido escogidos por el autor para cumplir la función secular de lo que Mircea Eliade llama “espacio sagrado”. (2017: 304)

Si se interpreta el sentido simbólico del uso del color analizado, se comprende cómo, según arguye Rebaza Soralez, Eliason ha transformado el espacio de la sala de la Bienal de Venecia para posibilitar la concepción de un espacio sagrado. No obstante, no será únicamente el elemento del espacio lo cual permite la experiencia de lo sagrado, sino, además, el acto performático.

Eliade explica las diferencias entre el tiempo sagrado y el tiempo profano. Como se ha mencionado, el tiempo sagrado transcurre de un modo distinto al tiempo profano, pero la distinción entre ambos no se limita solamente a la sensación de una duración distinta sino una capacidad “recuperable” y “repetible”. En palabras de Eliade:

Participar religiosamente en una fiesta implica el salir de la duración temporal «ordinaria» para reintegrar el Tiempo mítico reactualizado por la fiesta misma. El Tiempo sagrado es, por consiguiente, indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible. Desde un cierto punto de vista, podría decirse de él que no «transcurre», que no constituye una «duración» irreversible. Es un Tiempo ontológico por excelencia, «parmenídeo»: siempre igual a sí mismo, no cambia ni se agota. (1981: 63-64)

Rebaza Soralez, a su vez, continuando la discusión con Eliade, comenta al respecto:

(...) las ceremonias rituales traen consigo la idea de la “reanudación del Tiempo en su comienzo” (Eliade, 71). Dentro del contexto ritual de la mentalidad sagrada, explica Eliade, la repetición tiene como objetivo llevar a cabo una necesaria y particular “purificación” cíclica: “una combustión, una anulación de los pecados y de las faltas del individuo y de la comunidad en su conjunto y no una simple ‘purificación’”. (2017: 308)

Es decir, si se sostiene una lectura que interpreta la intención de Eielson de formalizar un espacio sagrado, se está, por ende, constatando que la intencionalidad del acto performático ceremonial conlleva, por lo tanto, el objetivo de gestionar una experiencia sagrada.

Entrevistado por Fossey, Eielson ofrece algunas luces sobre la experiencia que intenta ofrecer a través de la performance:

M.F. - El cuerpo de Giulia en Venecia ...

J.E. - Pues sí: los temas de los locos son siempre los mismos ... aunque más bien se tratara del cuerpo de Mayana... De todas maneras, la muchacha aparecía y desaparecía, con ritmo variable por entre metros y metros de tela de algodón que yo desplegaba y movía en torno a ella. Creo que los espectadores fueron realmente «tomados» por el resultado, haciéndoles vivir unos instantes de pureza integral.

M.F. - ¿Qué quieres decir con pureza integral?

J.E. - Quiero decir que *realmente* estaban viendo, y viviendo, la imagen de la pureza en el cuerpo de la muchacha —una adolescente de 17 años— rodeada de elementos igualmente limpios. Ninguna ilusión, ninguna interpretación personal —como ante un cuadro— sino la pura evidencia. (2002: 240)

Si se toma en cuenta lo expresado por Eielson, así como lo desarrollado por Rebaza Soraluz en relación con la elaboración de Eliade, resulta evidente la constatación del matiz sagrado en el espacio y tiempo de la pieza *El cuerpo de Giulia-no*.

Para las finalidades de la investigación queda pendiente resolver lo siguiente: ¿de qué manera se pueden reconocer elementos de la desmaterialización de la obra en la formulación de lo sagrado de la obra desde el manejo del espacio y el tiempo? La construcción del sentido del espacio en la instalación responde la pregunta de manera semejante a como se hizo con el elemento simbólico de los nudos de colores. Los elementos que transforman el espacio de la sala de la Bienal de Venecia en un espacio contenedor de lo sagrado son las tiras de algodón blanco. Franjas de tela de algodón crudo que anudan y unen el fundamento del suelo con las alturas elevadas de las paredes. Franjas que, asimismo, abrazan el espacio e interrumpen la verticalidad impuesta del espacio arquitectónico convencional. A su vez, si se interpretan los nudos de las tiras blancas desde el glosario mencionado en la novela, surge una lectura en la que se comprende cómo aquellos gestos a los que hace referencia Eielson materializan los conceptos específicos de “dios, el paraíso, y el

bien". Es decir, se observa en la pieza la capacidad de des-verbalizar el concepto, alejarse de lo lingüístico, para materializarlo en un gesto que toma forma a partir del anudamiento.

El vínculo o el origen conceptual de la instalación no solamente se vincula con el concepto de lo sagrado desde el ángulo del contenido propio de la pieza. En 1975, pocos años después de *247 metros de algodón crudo*, Goldberg arguye que, en la instalación, desde el arte conceptual, hay una autoconciencia de la influencia activa del rol del espacio en la producción de sentidos creativos: "Space becomes the medium for practice and actual experience" (130). Asimismo, se puede reconocer el origen de los primeros cambios que conciernen a los espacios expositivos a finales del siglo XIX con los impresionistas, desde las paredes con tapices coloridos al cubo blanco que uno encuentra hoy en día en casi todas las galerías y museos del mundo²².

Pero la decisión creativa de activar la función expresiva del espacio, de considerarlo un agente constructor de sentido, responde a otra necesidad. Michael Archer (2004) señala lo siguiente: "In breaking open the 'artistic realm' and making it one with social space, the observer of the work of art becomes implicated with it in a manner that differs considerably from the conventional relationship between viewer and painting or sculpture (...)" (13). Se puede constatar un giro importante: se rompe el marco de la esfera artística para integrar la experiencia artística al espacio social del espectador. Goldberg coincide con la misma apreciación: "So while some 'conceptual' artists were refuting the art object, others saw the experience of space and of their body as providing the most immediate and existentially real alternative." (1975: 131). Es decir, la instalación, desde el arte conceptual, acerca al espectador a la obra, lo envuelve, lo rodea, lo incluye y lo sumerge en una experiencia contemplativa y reflexiva del arte.

Larry Shiner (2014), el filósofo estadounidense, a su vez, subraya este aspecto como una constante del arte conceptual:

Aunque desde 1970 las artes se han caracterizado por el pluralismo y han rehuido la generalización, es justo afirmar que una de las principales tendencias de los últimos treinta años ha consistido en intentar reintegrar, desde la esfera de la intimidad personal hasta la de la agitada política, el arte a la vida. (363)

²² Dorothee Richter, "A Brief Outline of the History of Exhibition Making" en: Issue # 06/10: "1,2,3, --- Thinking about exhibitions", en *Oncurating.org*

Se puede entonces entender la pieza *247 metros de algodón crudo* como el producto de una decisión creativa que responde a la intencionalidad de incluir al público en una experiencia “real”, y, en ese sentido, cabría hacerse la pregunta de si se puede vincular este aspecto “real” de la experiencia del público dentro del espacio de la instalación con las palabras del propio Eielson al describir la obra en la entrevista con Fossey: “Quiero decir que *realmente* estaban viendo, y viviendo, la imagen de la pureza (...)” (2002: 240). Asimismo, surge la necesidad de interrogarse acerca del interés del artista de acercar el arte al público: ¿Acaso se puede entender el acercamiento del arte a la vida real como un alineamiento con el impacto “real” del arte religioso del pasado? Como ya se ha visto, en la obra de Eliade los gestos distintivos se perciben a través de múltiples prácticas: desde el gesto simbólico del ritual védico de la construcción de un altar en sus casas²³ hasta la construcción de los templos en algunos pueblos²⁴, lo cual genera la pregunta acerca de si acaso la construcción de las iglesias o, incluso, la eminencia de las iglesias barrocas no responden todas a la necesidad de acercar lo sagrado a la vida humana. Partiendo de Eliade, también se ha visto que lo sagrado implica, exige y necesariamente es lo “real”. Finalmente, si se relaciona la intencionalidad del manejo del espacio en la instalación con la arquitectura, con ello se estaría vinculando a la instalación con los orígenes “sagrados” de la arquitectura, y, por ende, estableciendo una correspondencia entre sus fines y efectos. En otras palabras: se está ante una definición del arte conceptual que se relaciona con lo sagrado.

3.3. La acción

Para el análisis de la acción en la pieza *El cuerpo de Giuliano*, estudiaré y contrastaré este aspecto principalmente entre la novela y la performance, mientras que la instalación pasará a un segundo lugar. Para ello, serán de utilidad los aportes de Rebaza Soraluz y Eliade, así como también los de Alex Morillo, Goldberg, Taylor y Auslander. Se contrastarán sus propuestas con la intención de profundizar en la lectura de la pieza y, de ese modo, discernir y esclarecer una interpretación articulada de la obra. Asimismo, se propone investigar en la cuestión de identificar hasta qué

²³ Véase “Caos y cosmos”, pp. 15-16, en *Lo sagrado y lo profano* de Mircea Eliade.

²⁴ Véase “Teofanía y signos”, pp. 13-15, en *Lo sagrado y lo profano* de Mircea Eliade.

punto se puede comprender la obra desde lo sagrado y/o desde la desmaterialización de la obra de arte.

Se ha visto a través de los estudios previos del uso del color y el espacio que se puede comprender la obra desde los términos de lo sagrado. La nueva interrogante es: ¿hasta qué punto la acción se podría interpretar dentro de ese mismo marco? Eliade explica la función de los ritos en relación al tiempo sagrado en los siguientes términos:

Como el espacio, el Tiempo no es, para el hombre religioso, homogéneo ni continuo. Existen los intervalos de Tiempo sagrado, el tiempo de las fiestas (en su mayoría fiestas periódicas); existe, por otra parte, el Tiempo profano, la duración temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa. Entre estas dos clases de Tiempo hay, bien entendido, una solución de continuidad; pero, por medio de ritos, el hombre religioso puede «pasar» sin peligro de la duración temporal ordinaria al Tiempo sagrado. (1981: 63)

A partir de estas observaciones se sugiere que la acción performática de la pieza *El cuerpo de Giulia*-no puede ser entendida en términos de un rito, de igual forma que la acción de la novela. El caso del desarrollo de la acción es evidentemente más complejo si se la compara con la acción performática. Para los fines de la investigación se enfocará en lo que comparten ambas como una misma pieza, para lo cual se priorizarán las acciones de la performance en la medida en que esta comparta aspectos de la novela. Como se ha visto previamente en la descripción de la pieza, en ambas —tanto en la performance como en la novela— se repiten acciones y en esa recurrencia se pueden identificar aspectos del tiempo “recuperable” y sagrado. En la novela y en la acción performática, se repiten ciertas escenas, incluso diálogos o momentos, así como movimientos que envuelven a la joven a través del espacio de la instalación. Siguiendo esta línea, Rebaza Soraluz argumenta lo siguiente:

La repetición cíclica de las acciones que siguen al franqueamiento del umbral sería, a su vez, equivalente a la actualización periódica de un “modelo ejemplar”, a la inserción, que buscan las acciones rituales, del acto primordial de creación (un tiempo sagrado) en el espacio sagrado. Las ceremonias de Giulia desnuda y sus “vestimentos” (en sábanas, en Grandes Trajes), y el desplazamiento de una

muchacha desnuda que es vestida o “investida” en el espacio de un salón en Venecia, cumplen esta función, hacen el papel de acciones que permiten el tránsito del tiempo profano al tiempo sagrado. Los ritos, nos dice Eliade, funcionan como técnicas recordatorias de la ordenación divina del mundo (Eliade 30-31), su repetición reactualiza tal orden primordial (mítico). La sensación de *déjà vu* que deja la aparición constante de *leitmotifs* a lo largo de la novela de Eielson se explica por la naturaleza temporal de lo sagrado sugerida como elemento crucial de su estructura poco causal. La estructura temporal de *El cuerpo de Giulia-no* es de naturaleza ritual al reflejar la concepción de un tiempo sagrado que es, según escribe Eliade, “indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible. Desde cierto punto de vista, podría decirse de él que no ‘transcurre’” (Eliade, 63-64). Es, por otro lado, indefinidamente distinta en cuanto cada performance es un evento único. (2017: 306)

El autor enseguida aclara que, si bien se comparan los movimientos de la acción performática con los de Giulia en la novela, no se trata de Giulia en la performance. A partir de estas observaciones, se puede argüir que, efectivamente, se encuentran similitudes entre lo que se percibe como una experiencia sagrada y la experiencia que Eielson ofrece a partir de la obra en cuestión.

Continuando con esta misma línea de lectura que reconoce a la acción performática de la pieza como un acto ritual, cabe detenerse en las siguientes palabras de Eliade: “No se trata ya de un acto fisiológico, sino de un rito místico: sus ejecutantes no son ya seres humanos, están «desligados» y son libres como dioses” (1981: 144). El autor se refiere al acto de unión sexual dentro del contexto del tantrismo védico, no obstante, dicha homologación nos sirve para comprender la medida en la que los partícipes del rito “son libres como dioses” y, a su vez, permite nuevamente aproximarse a una concepción que vincula o resalta el matiz sagrado de la presencia de Mayana en la performance.



Figura 22. Registro fotográfico de la performance *El cuerpo de Giulia-no* dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo*, presentada en la 36 Bienal de Venecia (1972)

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

Asimismo, es necesario observar minuciosamente la serie de acciones implícitas en la performance. Líneas más arriba, al analizar la secuencia de imágenes de la hoja de contacto de los hermanos Buscaglia, se constató que la documentación fotográfica registraba los desplazamientos de la joven envuelta con la tela de algodón blanco a lo largo y ancho del espacio de la instalación con la ayuda y el acompañamiento de Eielson y Mulas. En los primeros *stills* se observa cómo ambos artistas ayudaban a envolver, anudar y ordenar los metros de tela que se extienden a los pies de la joven. En los siguientes, se ve cómo ayudan a acomodar los metros de tela anudada alrededor de la joven echada sobre el piso o, en otros *stills*, se la ve sentada y apoyada en la pared, rodeada por la tela anudada. En la última sección de las hojas de contacto se reconocen algunos movimientos con los brazos extendidos de Mulas y Eielson, y movimientos como los de estirar y desenvolver la tela anudada. Es decir, se cuenta con evidencia de una sucesión de movimientos que consisten en anudar y desanudar como parte de la acción performática de la pieza. Con ello el significado de la acción se perfila con mayor claridad. Es decir, la acción de la

performance consiste del anudamiento y desanudamiento de los infinitos metros de algodón blanco que visten a la joven mientras atraviesa el espacio. Entonces, ¿de qué manera se puede entender a la acción performática en términos de un “rito”? Si se parte de la idea de que la acción se repite y, con ello, se desplaza al campo temporal de lo sagrado, cabe señalar que esa acción no implica únicamente de una recurrencia del anudamiento, sino el acto repetitivo de anudar y desanudar. Así, el acto ritual de la pieza abarcaría el anudamiento y desanudamiento lo cual suscita la interrogante de si se puede entender estas acciones desde lo sagrado y/o desde el arte conceptual.

Morillo (2014) desarrolla una lectura de la presencia del nudo en la obra de Eielson enfocándose específicamente en su función y realización en el ámbito de la poesía. El autor define la acción de anudar y desanudar de la siguiente manera:

Sea cual sea el lenguaje eielsoniano, siempre se erige en un gesto nodal: el poema es un nudo de palabras, el lienzo es un nudo de trazos y materiales, la performance es un nudo de elementos, tiempos y espacios. En un primer momento, los nudos realizados se constituyen en una *fuentes* de sentidos, cuyos «esquemas combinatorios», «medidas» y «ritmos» responden a un «orden» determinado. Luego, desde el interior de estos nudos surge el afán por entrelazar más, por tal motivo se los desata aligerando su «carga significante» hasta que en cada caso queda una «estructura» a la espera de nuevas ataduras: la resignificación del poema en otro poema, del poema en novela, del poema en expresión plástica, del poema en *performance* o instalación (y de modo inverso en todos los ejemplos); las relaciones con el arte de otros autores; las relaciones con las manifestaciones culturales en general sin importar la época ni el lugar de procedencia, etc. Este afán por nuevas relaciones marca un segundo momento. El tercer momento llega para transformar la obra-*fuentes*, es decir, para reafirmarla no en su consumación o finitud, sino más bien en su re-hacer. Entonces, la obra se vuelve el *blanco* de sus propias inquietudes de significación, la estimula una dinámica de *retorno* (un repliegue) para reinventarse inmediatamente en otra de *proyección* (un despliegue). En suma, con Eielson comprobamos que en el repertorio estético de un autor no hay una obra que no sea su poética, su visión vital y creativa, pues o lo son todas o no lo es ninguna. (2014: 107)

Queda claro que el análisis se articula desde el uso del lenguaje en la obra poética de Eielson; sin embargo, como se señala, en esencia son decisiones creativas propias de un modo de hacer estético. Por ende, en un panorama más amplio, se puede observar cómo este gesto se recrea en una variedad de materias y disciplinas. Para puntualizar la propuesta más claramente aún, Morillo se apoya en la siguiente ilustración:

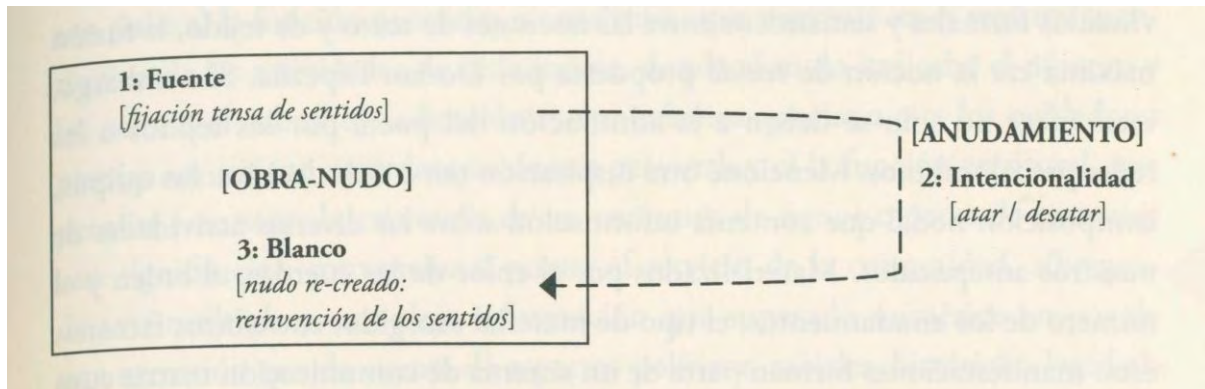


Figura 23. Gráfico sobre el “gesto nodal” de Eielson

Nota. Tomado de *La poética nodal, el nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson* por A. Morillo, 2014, p. 107

En un primer momento se reconoce una *fuentes* inicial, un primer “nudo”, concepto, u obra. En segunda instancia, se propone el concepto del *anudamiento* como acción creativa que “ata” o “desata”, articula o desarticula, para, con ello, llegar a la última instancia, el *blanco*, la reinención o resignificación de la fuente inicial. Si se retorna la pregunta en cuestión, desde la perspectiva de Morillo, la acción misma de anudar y desanudar sugiere que la acción creativa se centra justamente en las tensiones y distensiones necesarias para arribar a la nueva significación de la fuente inicial.



Figura 24. Registro fotográfico de la performance *El cuerpo de Giulia-no* dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo*, presentada en la 36 Bienal de Venecia (1972)

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

En este sentido se puede reconocer una conexión interesante con lo que se ha mencionado sobre el aspecto plural del arte contemporáneo. Una de las aristas del arte conceptual es justamente el de la apropiación. Danto reconoce la apropiación como una de las características principales del arte de la década de los 70:

En mi opinión, la principal contribución artística de la década fue la aparición de la imagen «apropiada», o sea, el «apropiarse» de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles nueva significación e identidad. Cuando una imagen pudo ser objeto de apropiación se admitió inmediatamente que no podría haber una unidad estilística perceptible entre esas imágenes de las que se apropia el arte. (2019: 37-38)

¿Hasta qué punto se puede reconocer el proceso creativo, el proceso generador de sentido estético de la obra de Eielson desde la apropiación? Si bien Eielson no estaba apropiándose de imágenes de otros artistas, sí estaba re-apropiándose y

resignificando sus propios conceptos e imágenes. Por ejemplo, en el caso específico del drapado infinito: las sábanas y los “Gran Trajes” de la novela retornan con un nuevo sentido y significado envolvente en la performance. Es decir, se evidencia una práctica de apropiación dentro de un mismo sistema; se retoman elementos e ideas de la novela para plasmarlas en la performance lo cual genera una nueva serie de significados.

Del mismo modo, cabe hacerse la pregunta acerca de si se puede considerar el uso que Eielson les da a los quipus como una apropiación de un hacer ancestral indígena. A fines del siglo XIX y comienzos del XX hubo un creciente interés en Europa por culturas no occidentales, entre ellas la peruana andina. En el análisis de la influencia que tuvieron estos textiles andinos, Arnold (2018) identifica primeramente las primeras exposiciones de estos textiles en Europa y Nueva York, luego las características ontológicas de dichas piezas, para finalmente comprender el modo en el que se plasmaron en el arte europeo. Entre estos últimos resulta interesante el caso de Paul Klee, sobre el cuál incluso escribe Eielson²⁵.

(...) entre los pintores europeos influidos por los textiles andinos era Paul Klee, en su exploración en sus años en el Bauhaus de lo geométrico, y en lo figurativo en el proceso de la creación de otras imágenes en vez de su significación en sí. (2018: 156)

Por un lado, se reconoce la influencia de la geometrización compositiva en la obra de Klee, así como también la evidencia del proceso creativo son aspectos centrales en los textiles andinos y en la obra del artista. En el caso del primero, dicha organización de los componentes en los textiles andinos responde a “una especie de esquema canónico o cosmograma del universo conocido” (2018: 152), mientras que la segunda característica, la relevancia del proceso de la creación o, en palabras de Arnold: la “tridimensionalidad del espacio textil” característica que “demuestra a las tejedoras que el textil ha sido animado por la esencia de la vida” (2018: 153), son aspectos relevantes no solamente en la obra de Klee sino en la de Eielson también. La idea de una composición que representa un sistema u orden del universo aparece en la obra

²⁵ Véase el ensayo de J.E. Eielson “Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú” (2000) publicado en *Ceremonia comentada (1946-2006) Textos sobre arte, estética y cultura / Jorge Eduardo Eielson* (2007).

de Eielson. Asimismo, el énfasis en la materialidad y el proceso de la obra también son características de su trabajo tanto escrito como visual.

Durante los años cuarenta, a partir de la interacción que tiene con la Agrupación Espacio, Eielson desarrolla un interés por una “visualidad poética”, la cuál Rebaza Soraluz describe de la siguiente manera:

Esta fórmula [funcionalista] se extendió tanto a la concepción de una pintura que respondiese estrictamente a lo pictórico –resolviendo problemas de líneas, forma, y color—como a una literatura que se plantease solucionar problemas mayormente lingüísticos. Eielson también tuvo acceso, vía las discusiones de Espacio, a la obra de Piet Mondrian y en ésta al objetivo de representar valores universales que yacen detrás de las apariencias. (2022: 177)

Enseguida, el crítico ilustra el modo como Eielson aplica lo que podría caracterizarse como un “geometrismo visual” en el poema “Variaciones en torno a un vaso de agua”, perteneciente al poemario Tema y variaciones (1950), incluido en Poesía escrita (1976).

[...] en “Variaciones en torno...” se trata de seis permutaciones en breves estrofas que presentan, cada una, proposiciones distintas sobre las relaciones que guardan entre sí elementos de nuestra realidad cotidiana. La conexión entre esta escritura geometrística de Eielson y los principios de Mondrian se hace más clara si uno lleva las permutaciones a planos de color, y se ordena las combinaciones de manera tridimensional en una suerte de cubo de Rubik. (2022: 178)

VARIACIONES EN TORNO
A UN VASO DE AGUA

el vaso de agua en mis manos
y tú en mis labios

mis manos en el vaso de agua
y mis labios en ti

el vaso de agua en mis labios
y tú en mi mano

mis labios en mis manos
y tu en el vaso de agua

el vaso de agua en ti
y mis manos en mis labios

mis labios en el vaso de agua
y mis manos en ti

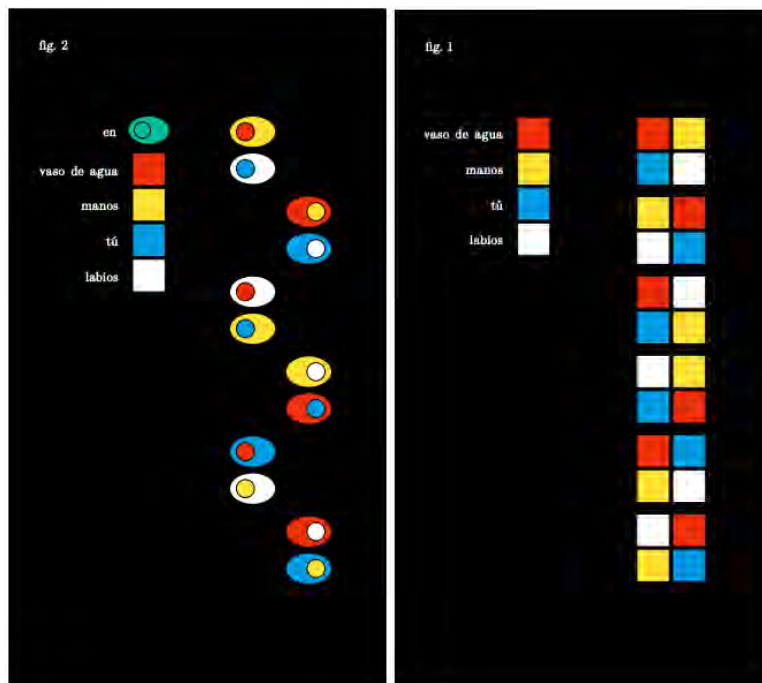


Figura 25. Gráficos que ilustran las permutaciones lingüísticas del poema “Variaciones en torno a un vaso de agua” de Eielson, en Rebaza Sorraluz (2022), pp. 179-181

Reconocer que Eielson estaba explorando posibilidades creativas poéticas y estéticas que respondieran a la identificación de sistemas lingüísticos y visuales desde los años cincuenta contrasta con lo que hemos revisado de Morillo. Ambas lecturas se complementan, ambas posturas señalan, en palabras de Eielson: “un sistema gestual transmisor de mensajes cifrados” (2010: 215).

Volviendo a la cuestión sobre la apropiación, si bien Eielson no está apropiándose de un quipu específico, sí se puede constatar que está retomando un hacer precolombino en el contexto del arte contemporáneo del siglo XX. El artista recrea la práctica y la desarrolla desde lo verbal hasta lo visual y lo performático. Además, explora el quipu desde un material distinto: la tela de algodón en vez de los hilos de algodón y, además, en distintas proporciones, pues los quipus originales son de pequeñas dimensiones, así como sus ángulos; de esta manera, desde lo lingüístico y lo estético Eielson produce nuevas significaciones en la reapropiación del quipu.

Esto se puede apreciar claramente en la obra escultórica de Eielson *Alfabeto* (1973), una pieza que forma parte de un conjunto de obras en las que se exploran las posibilidades expresivas del nudo, elemento central del quipu. Como se ha mencionado, el artista previamente había desarrollado en su obra plástica una serie

de piezas sobre lienzo tituladas *Quipus* (1964) y, el año anterior a *Alfabeto*, había realizado la performance *El cuerpo de Giulia-no* realizada dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo*, así como la instalación-performance *El gran quipu de las naciones* en las Olimpiadas de Múnich (1972). Como ya se ha visto, Villa (1954), señaló la presencia en la obra de Eielson de la tradición textil precolombina y la de los anudamientos de los quipus andinos peruanos, lo cual implica que, como arguye Rebaza Soracruz, once años antes de la producción de la serie *Quipus* (1964), se puede hablar de los inicios formales del desarrollo plástico del tema del nudo.



Figura 26. Jorge Eduardo Eielson, *Alfabeto*, madera y tela anudada, 100 x 100 cm (1973)

Nota. Tomado de *NU / DO, homenaje a J.E. Eielson*, por J. I. Padilla (editor), 2002

La escultura *Alfabeto* es una pieza clave en el concepto de la apropiación de la práctica creativa del quipu. La obra consiste en una estructura, a modo de estante de madera, con las medidas 100 x 100 cm. La estructura en forma de cuadrícula ha sido dividida, a su vez, en 16 compartimentos que mantienen entre sí las mismas medidas. Dentro de cada compartimento se encuentra un nudo distinto. Las diferencias entre los nudos radican en su color y forma: ningún nudo es igual a otro.

El elemento principal que señala el vínculo de la escultura con la problemática del lenguaje es el título de la pieza. Asimismo, la cuadrícula de 16 compartimentos

también propone percibir esa estructura como un sistema de organización y configuración de sentido(s). Bajo esa lógica se pueden equiparar los nudos que se encuentran dentro de los compartimentos con las letras de un alfabeto a la manera de un sistema abstracto y visual. Como se ha mencionado, los anudamientos en la obra de Eielson no son idénticos a los de los quipus precolombinos; no obstante, sí generan una relación implícita por la conexión: nudos-lenguaje. En ese sentido, el artista está reconfigurando el anudamiento con un fin estético y expresivo, e incluso, performático y universal.

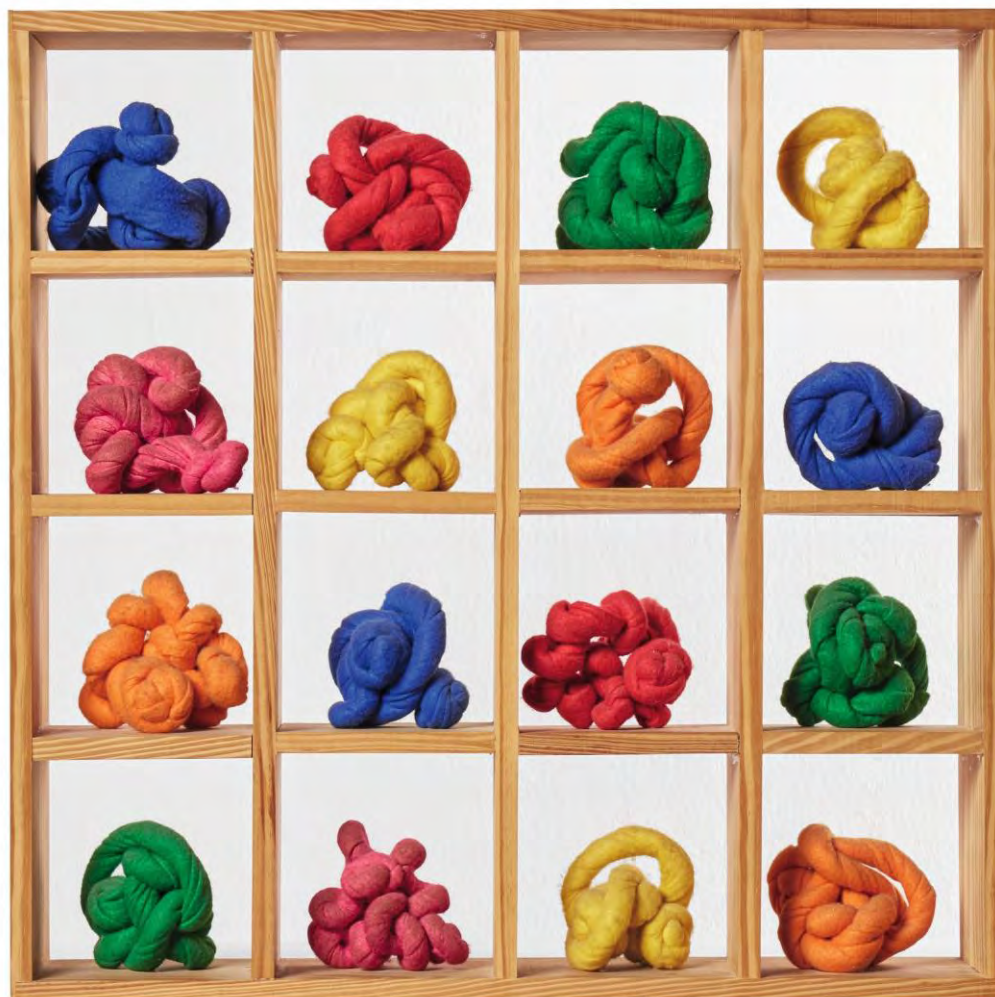


Figura 27. Jorge Eduardo Eielson, *Alfabeto*, madera y tela anudada, 59,2 x 59,2 cm (2001)
colección particular Milán

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

Por último, si se retorna el tema de la apropiación como característica propia y recurrente en la práctica creativa de Eielson, cabe mencionar que *Alfabeto* fue realizada por segunda vez en el 2001. Aun cuando esta segunda pieza lleva el mismo título y utiliza el mismo sistema de 16 compartimentos que incluye 16 distintos nudos, las dimensiones varían pues la segunda versión es más pequeña y las formas, colores y dimensiones de los nudos también se transforman. El hecho de volver a una pieza tres décadas más tarde con las similitudes y diferencias mencionadas genera una serie de interrogantes: por ejemplo, ¿a qué responde esa decisión creativa?, ¿se trató acaso de un encargo o de una nueva preocupación por los temas vinculados a la problemática del lenguaje? El hecho de que la pieza lleve el mismo título y presente el mismo sistema de organización de los nudos es una demostración de cómo, a lo largo de su obra, Eielson continúa explorando las posibilidades expresivas, lingüísticas y estéticas del quipu, re-apropiándose de una práctica ancestral precolombina, así como re-configurando su propia práctica artística para generar una multiplicidad de sentidos. Es decir, en su obra se reconoce un desplazamiento que va desde lo escrito a lo pictórico, lo espacial, lo performático, y, en el caso de *Alfabeto*, a lo temporal, dado que la concepción y apreciación que pudo haber recibido la pieza de 1973 fue definitivamente distinta a la que recibió la versión del 2001.

El enfoque etnográfico de las artes performáticas de las culturas precoloniales que propone Diana Taylor (2006) revisa las dificultades que se presentan al estudiar la historia de acciones performáticas tales como los ritos, eventos, fiestas o danzas. Asimismo, Goldberg (2014) reconoce el mismo vínculo:

Such a reconstruction of private memory had its complement in the work of many performers who turned to 'collective memory' – the study of rituals and ceremonies – for the sources of their work: pagan, Christian or American – Indian rites often suggested the format of live events. (153)

En otras palabras, las acciones performáticas que surgen en el contexto del arte conceptual reconocen ciertos orígenes desde la memoria colectiva, la presencia de rituales y ceremonias independientemente de la religión o cultura a la cual pertenecen. Se resalta nuevamente este matiz recurrente de lo sagrado. Como señala Rebaza Soralez, “[c]ontemporáneo a este momento del desarrollo de la performance como género, *El cuerpo de Giulia*-no se encuentra a medio camino entre el uso de la

autobiografía y la exploración de la memoria colectiva.” (2017: 296). Esta observación responde a algunas de las interrogantes planteadas para la interpretación de la acción en cuestión. Primeramente, si se considera la acción de la performance como un acto repetitivo, un *déja vú*, de un tiempo sagrado y recuperable, es decir, un acto ritual, ¿se estaría considerando al anudamiento como un acto ritual de la memoria colectiva? y, en ese caso, ¿se estaría constatando al gesto del anudamiento, con todo su legado lingüístico precolombino, como un gesto comunicativo y sagrado?

En su artículo, Taylor señala lo siguiente:

There have always existed other forms of knowing, storing, and transmitting knowledge through embodied practices that require presence (...) the “unwritten” is often unremarked. Since the Conquest, colonial epistemology has privileged writing to the extent that nonscripted forms of knowing have been equated with disappearance. (2006: 72)

Como se ha visto, dado que no habían desarrollado la escritura, las culturas peruanas precolombinas utilizaron los quipus como único sistema de registro y producción de significados. De acuerdo con Taylor, se puede comprender las dificultades inherentes en la investigación de sistemas de registro anteriores al contacto de las culturas precolombinas con el mundo occidental que priorizó el lugar de la escritura en desmedro de sistemas tales como el quipu y los ritos y ceremonias que no respondiesen a los intereses de la religión católica²⁶.

3.4. La materialidad

La problemática de la materialidad se relaciona directamente con lo que se ha observado sobre la desmaterialización de la obra de arte. No obstante, el análisis de la materialidad también puede realizarse en relación con los materiales presentes en la novela, la performance y la instalación. Para ello, se tomarán en cuenta aspectos vinculados con la desmaterialización de la obra, para luego abordar la materialidad del algodón crudo y, finalmente, examinar el carácter sagrado de dicha materialidad.

En primer lugar, entre las características centrales de la desmaterialización de la obra, se reconocen las siguientes: la priorización de la idea sobre la materia, el

²⁶ Revísese Diana Taylor en “Performance and/as History” en *The Drama Review*, Volume 50, Number 1, Spring. Cambridge: The MIT Press.

desplazamiento hacia lo verbal, un énfasis en los modos de producción, así como en los sistemas y procesos, y el cuestionamiento del rol “genio” del artista. La cuestión de la materialidad, entendida como la manera en la que se materializan ideas, está presente en la novela, la performance y la instalación. Lo que se propone es analizar el modo en que se presenta el objeto material, así como sus posibles significados.

La primera interrogante que se suscita acerca de la instalación es su título, *247 metros de algodón crudo*. Esto sugiere la idea de que el artista intenta limitar el sentido de su pieza únicamente al ámbito material; sin embargo, paradójicamente, ello posibilita la generación de nuevos sentidos e incluso lenguajes. A partir de las observaciones de Lippard, se ha visto que la desmaterialización consiste en el desplazamiento de la relevancia de la materialidad o la formalidad hacia el valor que adquiere el concepto o la idea de la obra. En ese sentido, al denominar a la pieza como su elemento material, el artista está o bien obviando, o bien resaltando el elemento material. Es decir, este no está solamente presente en la instalación, sino que, además, al titularlo de esa manera, es desplazado al ámbito de lo verbal; asimismo, al estar escrito en mayúsculas sobre una de las paredes de la instalación, como Eielson menciona en la entrevista con Fossey. Asimismo, cabe hacerse la pregunta acerca de qué justifica el uso del algodón en la instalación y qué sentidos genera ello; por ejemplo, el artista pudo haber escrito “247 metros de tela de algodón crudo o 247 metros de lona cruda”; no obstante, elige específicamente denominar la pieza *247 metros de algodón crudo*, especificidad que no es gratuita. La tela de algodón crudo establece un vínculo directo con el material empleado en los quipus al ser estos realizados originalmente con hilos de algodón, la flor del algodón se convierte en hilo, en tejido y, finalmente, en la tela empleada por Eielson. Por último, la tela es anudada a lo largo del espacio y puede visualizarse en sus anudamientos un vínculo con los quipus precolombinos peruanos.

Cabe recordar que Eielson en *Quipus* (1964), así como en su obra escrita y visual de los años 50 y 60, utiliza al nudo como elemento constitutivo de lo verbal, lo comunicativo y lo propio de un lenguaje. Rebaza Soruluz desarrolla y enfatiza estas ideas analizando un ensayo escrito por Sebastián Salazar Bondy sobre la obra de Eielson:

Esta relación estructural entre lo verbal y lo visual no se limita a presentarse en trabajos como *Firmamento* o los textos de *Canto visible*. Una década antes de la

edición de *Poesía escrita* de Silva-Santisteban, en “Los quipus de Eielson”, ensayo publicado en febrero de 1965, Sebastián Salazar Bondy sugiere que en la obra plástica de Eielson no sólo se presentan dos tipos de lenguaje —el verbal y el textil— sino también que lo visual tiene una matriz literaria. El manejo de telas que Eielson lleva a cabo en sus *Quipus*, inspirado en sistemas contables y mnemotécnicos peruanos precolombinos, puede, según Salazar Bondy, entenderse como un sistema análogo a la escritura (...). (2013: 225)

Lo que Salazar Bondy reconoce en su ensayo se puede reconocer y comparar con las observaciones de Morillo: el anudamiento se propone como un sistema análogo a la escritura lo cual nuevamente acerca la obra de Eielson a la desmaterialización de la obra de arte. La pieza —tanto la instalación como la performance y la novela— evidencia el sistema y proceso de generar sentido: el anudamiento.

En segundo lugar, es importante recordar que el acto performático implica una manipulación de la materia a través de la acción del anudamiento y el desanudamiento. En otras palabras, Eielson busca demostrar y exhibir la acción del proceso creativo del anudamiento. La performance es el proceso mismo lo cual enfatiza el sentido simbólico de la acción, es decir, del anudamiento. Evidenciar el anudamiento significa, por un lado, evidenciar el proceso creativo de la obra que, como se ha visto, es una característica propia de la desmaterialización de la obra en el arte conceptual, pero, por otro lado, de acuerdo con Morillo, Rebaza Soraluz y Salazar Bondy, se trata en rigor de la presentación de un gesto creador de sentido que trasciende los múltiples lenguajes con los que trabaja el artista —el performático, el visual y el verbal—. En resumidas palabras, se está evidenciando el proceso estético de re-significación a través de la exhibición del proceso de manipulación de la materialidad, es decir, el anudamiento y desanudamiento de la tela de algodón crudo.

La exploración y vínculo entre lo verbal y lo visual desde la experiencia creativa de Eielson se contrasta con las ideas de Lippard. Esta última observa el desplazamiento de lo material hacia lo verbal, pero, en el caso de Eielson, se descubre un desplazamiento de lo verbal hacia lo visual y, finalmente, hacia lo performático y lo procesual.

Por otro lado, si se analiza el objeto material es imprescindible mencionar las conexiones entre la característica envoltorio de las telas de algodón crudo, a lo largo de la instalación y la performance, con los elementos u objetos que cumplen con una función y presencia similar en la novela. Rebaza Soraluz lo explica de la siguiente manera:

Como nota final de esta discusión, deseo señalar que la materia textil usada por Eielson en novela y performance no debería considerarse un elemento ceremonial en sí mismo. Su conocido trabajo plástico con las telas no es aquí lo más importante. Lo significativo es, más bien, la presencia del “drapeado infinito”, es decir, de la opulencia de los Grandes Trajes Negros, cortinaje y ropa de cama, del texto, y de los “metros y metros de tela” de la performance. El aspecto textil que articula ambos trabajos constituye una de las indicaciones que debe tenerse en cuenta para la “supraceremonia” modelo de todas las que aparecen en la obra total. (2017: 309-310)

La presencia de las sábanas de las distintas habitaciones de la novela, el “Gran Traje de Seda Negro” de Giulia y el “Gran Traje de Luto” de la madre de Eduardo se reúnen y el artista las sintetiza en una sola infinita red de algodón crudo drapeado a lo largo de la performance y la instalación. Es decir, el elemento material de las obras se vincula con el elemento material de la novela, y, así, conllevan una carga simbólica. Asimismo, como se ha observado, el cubrimiento del espacio genera la transformación del espacio, de profano a sagrado.

El análisis del objeto material de la tela de algodón crudo revela matices simbólicos que se relacionan con la obra y con una connotación de lo sagrado. Da forma material a las ideas de lo sagrado y, en su manipulación, resulta necesario para la exhibición y exposición de la práctica ancestral del anudamiento. No se propone una lectura que postule al elemento material, la tela de algodón, como un material sagrado. Más bien, lo que se advierte es una interpretación de la manipulación del material en cuestión como un hacer sagrado, como una práctica y sistema sagrado. Si bien el artista, al forrar el espacio de la instalación con metros de algodón, transforma el espacio de la sala de la Bienal de Venecia en un espacio “sagrado”, lo sagrado se materializa y cobra forma “realmente” a partir de la acción performática del anudamiento: la acción del anudamiento, como acción que “ata” o “desata”, materializa el gesto estético y creativo de sentido del artista. En la medida en que se

reconoce la función original del anudamiento en las culturas precolombinas como un acto sagrado de materialización de contenido se puede atribuir el mismo matiz sagrado al gesto creador de sentido de Eielson.

En conclusión, como se ha podido ver, la performance *El cuerpo de Giuliano* (1972) efectivamente presenta ciertos matices que responden a las características mencionadas de lo sagrado y la desmaterialización de la obra de arte. Sin embargo, es puntualmente a través de la acción del anudamiento, el gesto nodal, como gesto expresivo, comunicativo, creativo y estético que identificamos un sistema intergestual, propio de la apropiación de una práctica ancestral precolombina en la obra de Eielson. Dicha acción creativa, dicho proceso creador de sentido, es en esencia un sistema que desmaterializa al objeto de arte y que materializa un hacer sagrado.

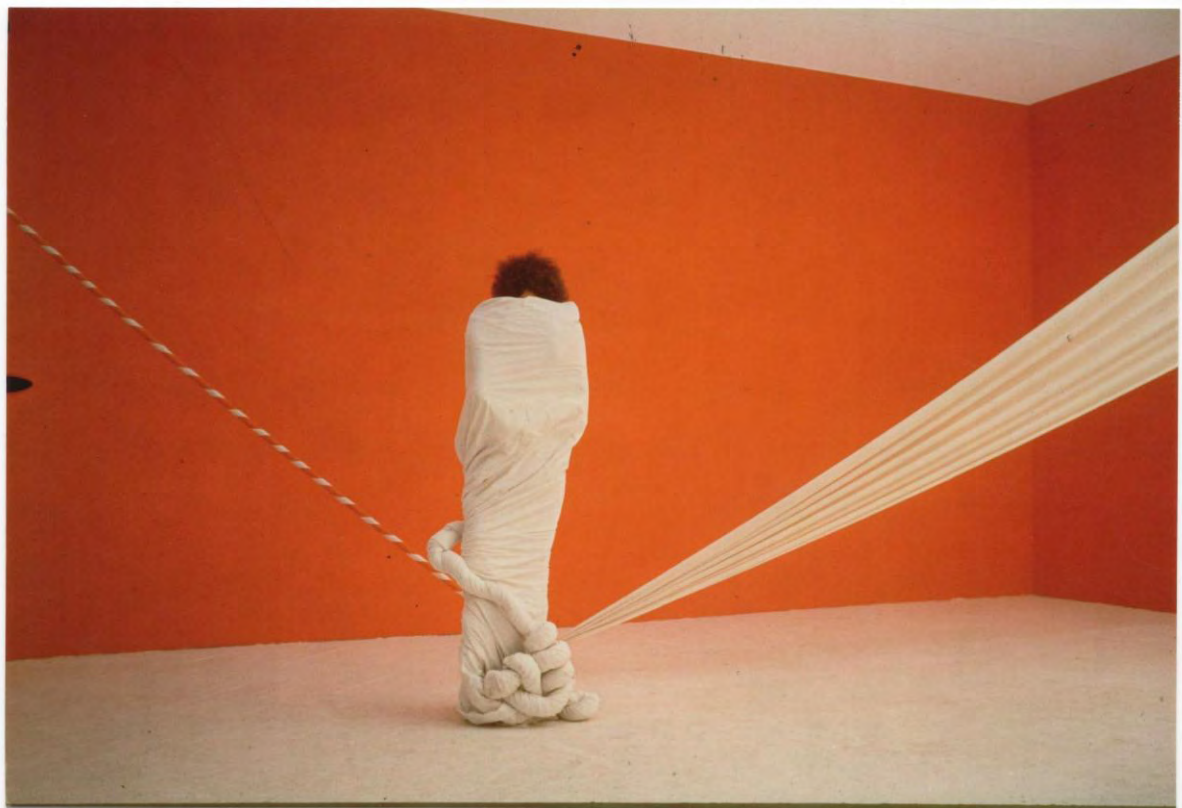


Figura 28. Registro fotográfico de la performance *El cuerpo de Giuliano* dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo*, presentada en la 36 Bienal de Venecia (1972)

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

CONCLUSIONES

En el análisis de los objetos artísticos, desde la historia del arte, es importante situarlos y relacionarlos con su contexto histórico para la comprensión de los significados que generaron en el presente de su realización. Asimismo, en algunos casos, resulta clave estudiar la obra artística en relación con otras piezas realizadas por el mismo artista, o, incluso, por otros artistas para, con ello, establecer similitudes y vínculos importantes. En el caso específico de Eielson resulta imprescindible reconocer los lazos intrínsecos entre sus propias obras, debido a que su producción creativa es sumamente compleja y multidisciplinar. Por esta razón, la performance *El cuerpo de Giulia-no* (1972) exige ser estudiada en relación con la instalación dentro de la cual fue realizada, *247 metros de algodón crudo* (1972) y, asimismo, en relación con la novela del mismo título publicada un año antes de la realización de la misma.

El registro fotográfico de la hoja de contacto de los hermanos Buscaglia, las fotografías facilitadas por el Centro Studi Jorge Eielson y la entrevista de Michael Fosse con Eielson proporcionan información sobre la realización de la performance. En las fotografías se aprecia el desplazamiento de una joven mujer envuelta por una tela de algodón blanco, acompañada por Eielson y Mulas, quienes la dirigen a través del espacio, anudando y desanudando los metros de tela blanca que se extienden más allá de sus pies. Asimismo, como lo indica su título, la instalación consta de varios metros de algodón crudo extendidos y anudados desde distintos puntos como se puede apreciar en la figura 2. De esta forma, el tejido blanco visualmente unifica a ambas piezas.

Por otro lado, en la entrevista mencionada se constata la relación entre la performance y la novela, y se sugiere incluso que la joven presente en la performance corresponde al personaje de Mayana de la novela. En el análisis desarrollado por Rebaza Soruluz (2006) se examinan no solamente los contrastes entre los personajes (Mayana y Giulia), los espacios (San Ramón y Venecia) y los tiempos (la infancia del personaje central, Eduardo, y el tiempo actual de la performance) sino que se realiza una lectura transversal de ambas obras y se detecta la constante presencia del “drapeado infinito” (2017: 309), así como la característica ceremonial que conlleva el manejo, tratamiento y relación con los tejidos. Rebaza Soruluz se refiere específicamente al “Gran Traje de Seda Negro” de Giulia y el “Gran Traje de Luto” de

la madre de Eduardo, las sábanas de la habitación de Giulia y Eduardo, así como los metros de algodón crudo que cubren el espacio de la instalación y los metros de la misma tela que envuelven el cuerpo de Mayana en la performance. El análisis de los aspectos que comparten la performance con la instalación y la novela enriquecen la comprensión del significado de la acción performática.

En la presente investigación, se han estudiado dos ejes conceptuales centrales en la obra: la desmaterialización de la obra de arte y lo sagrado. Ambos subrayan los significados más relevantes de la performance. Se han estudiado, desde el texto de Lippard (1997), las características específicas de la desmaterialización de la obra de arte y, finalmente, reconocido los elementos de la performance e instalación según Goldberg (1975 y 1988). A su vez, las prácticas artísticas como la performance exigen un modo de documentación, aspecto que se ha estudiado a través de los aportes de Auslander (2006) y Taylor (2006), y aquella define en gran medida la apreciación y valoración de la pieza en cuestión. El registro fotográfico de la performance de Eielson revela dos tipos de documentación: por un lado, el proceso de la acción, y, por otro, los momentos de la performance a la manera de una escenificación. Gracias a ello, se cuenta con evidencia suficiente para señalar y sustentar una lectura de la pieza que resalta la relevancia del proceso de la acción performática que expresa el núcleo de su significado.

Entender la pieza desde lo conceptual es necesario, por un lado, debido al contexto histórico-artístico en el que surge la obra lo cual incluye tanto la influencia del contexto de la realización y recepción de la pieza como el manejo y priorización de lo conceptual en la performance. Ella exige ser entendida desde la priorización de los conceptos y sus modos de materialización transversales a la performance, instalación y novela. Los aportes de Lippard han permitido comprender la desmaterialización de la obra de arte: la priorización del concepto sobre la materia, así como el énfasis en el proceso de la obra y el sistema de generación de sentido. Dado que la acción del anudamiento, o, en palabras de Morillo, “[el] atar / desatar” (2014: 107), configura el gesto creador de sentido de manera transversal en la obra total de Eielson —en su poesía, novela, lienzos, esculturas y performance—, cuando el artista decide exhibir la acción del anudamiento como constituyente de su performance, está poniendo en evidencia el proceso con el que crea estéticamente sentidos, es decir, no solamente prioriza el sistema y proceso de su obra, sino además el concepto del mismo: el concepto central latente y presente, tanto en la novela como

en la instalación y la performance, es la materialización de sentido a través del gesto del anudamiento.

El gesto de anudar y desanudar en la obra de Eielson se vincula con los quipus precolombinos peruanos y se anuncia previamente a la realización de la performance *El cuerpo de Giulia-no*. Una primera relación con los tejidos precolombinos es establecida por Emilio Villa (1953) a partir de una escultura móvil (Figura 12). Rebaza Soralez (2023) estudia el texto en el que Villa establece este vínculo y puntualiza la referencia a sus “anudaciones”. Dos años después —de 1955 a 1957— Eielson escribe la novela *El cuerpo de Giulia-no* —publicada recién en 1971— y, siete años más tarde, realiza la serie pictórica *Quipus* (1964). Asimismo, dentro del espacio de la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972) se reconoce una escultura vertical con nudos consecutivos en la que se identifican las banderas de distintos países lo cual genera un estrecho vínculo con la obra *El gran quipu de las naciones* (1972), realizada meses después en el marco de las Olimpiadas de Múnich, Alemania.

Si bien todas estas relaciones demuestran un vínculo estético y poético entre los anudamientos de Eielson y los quipus precolombinos, también es necesario profundizar en el sentido intrínseco que se establece entre ambos. Si bien en las culturas peruanas precolombinas no se contaba con un lenguaje escrito, los quipus constituyeron el registro “escrito” de cuentas, eventos e historias. Que Eielson, artista que comenzó su trayectoria creativa desde la escritura para luego indagar en lo visual, y, finalmente, dar lugar a una práctica creadora de sentido ancestral, perteneciente a su propia cultura, no es gratuito. En ese sentido, se puede identificar un constante cuestionamiento acerca de los modos y los límites comunicativos, expresivos y creativos latentes en cada uno de los tres ámbitos que practica —la literatura, las artes visuales y los quipus—.

Otro eje central en la interpretación de la performance *El cuerpo de Giulia-no* es lo sagrado. Para el análisis de lo sagrado en relación con la obra de Eielson, se ha revisado la obra de Eliade (1981) de la cual se ha utilizado principalmente la noción y distinción del tiempo y del espacio sagrado confrontados con el tiempo sagrado y el profano, así como también la función de los ritos como medio o práctica necesarios para pasar del espacio y el tiempo profano al sagrado, y, finalmente, la utilidad de los símbolos como parte de una cosmovisión sagrada de la naturaleza y la vida. Al contrastar estos aspectos de la obra de Eliade con la performance, la instalación y la novela de Eielson, se perfila el matiz de lo sagrado de manera transversal. Como

contenido, el tema de lo sagrado se desarrolla en distintos momentos de la novela. De hecho, uno de los párrafos más representativos de esta es citada líneas arriba: el final del capítulo 13 de la novela. Asimismo, en la entrevista de Fossey (2002), Eielson describe la instalación y la experiencia que vivieron los espectadores ante la performance con las siguientes palabras: “ámbito luminoso”, “estructura desnuda”, “«tomados»”, “instantes de pureza integral”, “*realmente*”, “limpios” y “pura evidencia”. Lo luminoso, la pureza, lo limpio, lo *real* y la evidencia pura son precisamente características de lo sagrado.

Al estudiar la conexión entre la desmaterialización de la obra de arte y lo sagrado, se propusieron varios abordajes. Primeramente, la necesidad de distinguir el vínculo a partir de su contenido o de su práctica. Así como se reconoce en el arte contemporáneo una pluralidad de prácticas artísticas que redefinen lo que se entiende como arte, esa misma pluralidad también caracteriza las alternativas religiosas que existen hoy en día. Asimismo, en el libro de Eliade (1957) el estudio de lo sagrado se desarrolla no solamente a través de una multiplicidad de culturas, sino de distintos tiempos históricos. Por esta razón, al enfocarse en prácticas que se comparten, más allá de contenidos específicos, el análisis de Eliade permite establecer relaciones con la práctica creativa de la desmaterialización de la obra de arte, así como con la práctica artística de Eielson. Para esclarecer este punto, se puede examinar la función de los símbolos en el contexto de lo sagrado. Más allá de lo que pueda representar puntualmente el contenido de un símbolo, es en su uso, en la valoración e interpretación que se le da, en donde reside el aspecto de lo sagrado. Lo sagrado es la posibilidad de apreciar un significado transcendental en lo *real*, y aquel elemento *real* es esencial, primordial, o en palabras de Eielson: “instantes de pureza integral” (Fossey 2002: 240).

Al comparar las características de la desmaterialización de la obra de arte con lo sagrado se identifica la siguiente asociación: el arte conceptual, como parte de un proceso de “autoconocimiento”, al eliminar los pilares que definieron a la práctica artística por varios siglos —por ejemplo, al cuestionar el rol del genio, sistematizar sus prácticas y priorizar los procesos y los conceptos por encima de los objetos— se subrayan los elementos más puros de su práctica y, con esa noción de la pureza, se estableció una relación con lo sagrado. En la desmaterialización de la obra de arte se excluye la materialidad del objeto para enfatizar lo que le es esencial: el objeto ya no es lo constitutivo del arte, sino lo que lo determina es el proceso y el concepto: es

decir, la práctica creativa —y crítica— de identificar aspectos de lo *real* y plasmarlos de modos que puedan ser percibidos por los demás.

Por otro lado, se pueden reconocer algunas prácticas en el arte contemporáneo vinculadas con lo sagrado, es decir, modos en los que lo religioso persiste en las experiencias del hombre moderno. A lo largo de la historia de la humanidad se producen prácticas y experiencias sagradas las cuales se prolongan hasta la actualidad y se manifiestan en todas las culturas a través de ritos, símbolos, incluso, de modo subconsciente. Así, la performance de Eielson se puede interpretar de esta manera, es decir, a partir del reconocimiento de ciertas prácticas y símbolos ancestrales en su práctica.

En la presente investigación, el análisis de la desmaterialización de la obra de arte y lo sagrado, que atraviesan la performance, la instalación y la novela, se organizó de acuerdo con los siguientes aspectos: el color, el espacio y tiempo, la acción y la materialidad. El sentido del uso del color se entiende y se aborda desde lo simbólico. Eielson desarrolla en la novela un repertorio de nudos y colores con sus correspondientes definiciones (2018: 128). En esta investigación se ha desarrollado una posible lectura de la performance y la instalación partiendo desde dicho repertorio. No obstante, la interpretación “sagrada” del color blanco, predominante en la instalación y la performance, aparece en la descripción de las piezas que hace Eielson en su entrevista con Fossey (2002: 240). Desde el punto de vista de la desmaterialización de la obra de arte se aprecia un proceso generador de sentido particular: una materialización del concepto simbólico del uso del color blanco que inicia en lo verbal, para luego *realizarse* —volverse físicamente real—, a través de la materialidad del tejido manipulado y extendido a lo largo del espacio de la instalación, para, finalmente, constituir el elemento central de la acción performática, es decir, el elemento que permite materializar los anudamientos de la performance.

Los aspectos del espacio y el tiempo, estudiados desde la desmaterialización de la obra de arte y lo sagrado —presentes en la novela, la instalación y la performance— han sido abordados desde los siguientes puntos: la novela, al ser publicada antes de la performance e instalación, establece la base sobre la cual se contrastan dichos aspectos. En la entrevista con Fossey, Eielson subraya la relación entre los espacios de la novela y la instalación realizada en el contexto de la XXXVI Bienal de Venecia. En dicha entrevista, también se señala el matiz sagrado de la transformación de la sala en una “estructura desnuda”. Se entiende por ello, la

materialización de un concepto a través de la conversión del sentido del espacio en el que el espectador puede trasladarse y en donde se realiza la performance. Para entender el sentido del tiempo en la performance es útil apoyarse nuevamente en Eliade (1981). El autor explica que, a través de los ritos, el sujeto se desplaza desde el tiempo profano al tiempo sagrado, es decir, un tiempo que existe más allá de la linealidad del pasado, presente y futuro, un tiempo recuperable (1981: 63). La descripción que realiza Eielson en la entrevista con Fossey se alinea con este tipo de experiencia sagrada:

Creo que los espectadores fueron realmente «tomados» por el resultado, haciéndoles vivir unos instantes de pureza integral. (...) Quiero decir que *realmente* estaban viendo, y viviendo, la imagen de la pureza en el cuerpo de la muchacha —una adolescente de 17 años— rodeada de elementos igualmente limpios. Ninguna ilusión, ninguna interpretación personal —como ante un cuadro— sino la pura evidencia. (2002: 240)

De la misma manera en que la transformación del espacio materializa el concepto, la transmutación del tiempo profano al tiempo sagrado de la experiencia o del rito, como sugiere Rebaza Soraluz (2017: 308), materializa también el concepto. Además, cabe mencionar que la novela no se desarrolla a través de una concepción lineal del tiempo, sino justamente a través de una narración cíclica en la que se repiten escenas y diálogos independientemente del espacio y tiempo.

La acción de la performance se define y puntualiza en el acto de anudar y desanudar los metros de tela blanca que envuelven a la joven Mayana. En el registro fotográfico de la pieza se documenta a Eielson y Mulas torciendo la tela que se derrama a los pies de “Mayana” y produciendo, así, infinitos nudos que se acomodan alrededor de ella a lo largo del espacio de la instalación. Morillo (2014) ha estudiado la acción de atar y desatar en la obra de Eielson y sustenta que aquel acto es el proceso creativo y creador de sentido transversal en su obra. En palabras suyas, se parte desde una “Fuente” o “fijación tensa de sentidos”, luego se pasa a la “Intencionalidad”, el “atar/desatar”, para finalmente arribar al “Blanco”, el “nudo recreado: reinención de los sentidos” (2014: 107). El proceso de crear sentido a través del anudamiento puede vincularse con el acto de generar sentido propio de los quipus precolombinos. Asimismo, también se puede comparar la reinención en la práctica creativa de Eielson con la re-apropiación, práctica creativa frecuente en el

arte contemporáneo. La acción en la performance se entiende como evidencia del proceso, es decir, se concibe la pieza desde la desmaterialización de la obra de arte, y, a su vez, desde su aspecto ritual —aspecto clave desarrollado por Rebaza Soruluz (2014: 306)— y, por ende, sagrado.

Por último, la materialidad es un elemento constitutivo tanto de la performance como de la instalación e, incluso, de la novela: el protagonismo del “drapeado infinito” en la novela, el rol de los *247 metros de algodón crudo* que no solamente cubren y transforman el espacio de la sala de XXXVI Bienal de Venecia, sino que además titulan la instalación y, finalmente, la función protagónica del tejido en la realización de la acción performática. Se ha visto que la acción de atar y desatar se encuentra latente en la obra multidisciplinar de Eielson. No obstante, en la performance *El cuerpo de Giulia-no*, la acción que el artista decide exhibir es justamente el acto de anudar y desanudar y, aunque parezca redundante, uno no puede anudar y desanudar el aire, se necesita de un material que permita dicha manipulación. La elección de una tela de algodón crudo y blanca no es fortuita. Se reconoce el vínculo entre el hilo de algodón crudo utilizado originalmente en la realización de los quipus precolombinos con el hilo de algodón crudo empleado para tela anudada y desanudada a lo largo de la performance. Se entiende, por ende, que la selección de dicho material corresponde a “elementos igualmente limpios” (Fossey 2002: 240), es decir, el material representa la esencia de lo sagrado y, a su vez, permite la maleabilidad necesaria para materialización del concepto central de la obra: el anudamiento.

En conclusión, a través de la presente tesis se han logrado cristalizar aspectos claves de la performance *El cuerpo de Giulia-no* (1972) que no solamente resultan claves en su interpretación, sino que se encuentran presentes constante y transversalmente en la obra multidisciplinar de Jorge Eduardo Eielson.

BIBLIOGRAFÍA

ARCHER, Michael, DE OLIVEIRA, Nicolas, OXLEY Nicola, PETRY, Michael.
2004 *Installation Art*. London: Thames & Hudson Ltd.

ARNOLD, Denise

2018 “Hilos heterodoxos en la historia del arte: Repensando la modernidad europea desde los Andes” en *Escrituras silenciadas: heterodoxias y disidencias en la península Ibérica y América*, pp. 147-170, editado por José F. Forniés Casals, Paulina Numhauser, Moisés Orfali. Madrid: Universidad de Alcalá.

AUSLANDER, Philip

2006 “The Performativity of Performance Documentation” en *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Sep., 2006, Vol. 28, No. 3, pp. 1-10, published by: The MIT Press on behalf of Performing Arts Journal, Inc.

DANTO, Arthur C.

2019 [1997] “Introducción: Moderno, Postmoderno y Contemporáneo” en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. E. Neerman Rodríguez (trad.) Buenos Aires: Paidós, 1999, pp. 24-41.

EIELSON, Jorge Eduardo

2018 [1971] *El cuerpo de Giulia-no*. Lima: Planeta.

2010 *Jorge Eduardo Eielson, Ceremonia comentada textos sobre arte, estética y cultura*. L. Rebaza Soralez (editor). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú: MALI: Instituto Francés de Estudios Andinos IFEA.

2013 *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes, 57 años de crítica a la obra visual de Jorge Eduardo Eielson*. L. Rebaza Soralez (editor). Lima: Lápix Editores.

ELIADE, Mircea

1981 [1957] *Lo sagrado y lo profano* [Das Heilige und das Profane]. L. Gil (trad.)

Barcelona: Editorial Labor, S.A.

FOSSEY, MICHAEL

2002 [1972] “El hombre que anudó las banderas” en *NU / DO*, homenaje a J.E. Eielson. J. I. Padilla (editor). Lima: PUCP, Fondo Editorial.

GOLDBERG, RoseLee

1975 “Space as Praxis” en *Studio International, Journal of Modern Art*, September/October issue, London: The Studio Trust. Consultado 22/06/2024: <https://archive.studiointernational.com/SI1975/september-october/vol190-no977.html#p=130>

2014 [1988] *Performance Art, From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson Ltd.

LERNER, Sharon (editora)

2018 *Eielson*. Lima: MALI.

LIPPARD, Lucy

2004 [1973] [“Preface” 1997. “Escape Attempts”] “Intentos de escapada” en *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: AKAL.

MORILLO SOTOMAYOR, Alex

2013 “Una poética iluminada: el pensamiento zen en la escritura poética de Jorge Eduardo Eielson” en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 56, pp. 75-108.

2014 *La poética nodal. El nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Centro de Producción Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

PADILLA, José Ignacio (editor)

2002 *NU / DO, homenaje a J.E. Eielson*. Lima: PUCP, Fondo Editorial.

PARDO, Cecilia

2020 “Testimonio”, video publicado como parte de la edición “Jorge Eielson, El

cuerpo de Giulia-no, Venecia, 1972” del proyecto virtual Rumor gestionado por el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires).

REBAZA SORALUZ, Luis

- 2000 *La construcción de un artista peruano y contemporáneo, poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima: PUCP, Fondo Editorial.
- 2004 “Una escalera sostenida sobre la arena: la construcción poética escrita y no-escrita de Jorge Eduardo Eielson” en *Arte Poética*, pp. 9-50. Lima: PUCP.
- 2006 “Narrativa y rito en la novela El cuerpo de Giulia-no de Jorge Eduardo Eielson” en *Lienzo*, Número 027, pp. 9-49. Lima: Universidad de Lima. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1085>
- 2017 *De ultramodernidades y sus contemporáneos*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- 2019 “Los años cuarenta: los poetas de posguerra, la república ácrata y la construcción de una poética peruana moderna”, en *Historia de las literaturas en el Perú*, Volumen 4 “Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX”, pp. 167-202. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2022 “Decir, escribir, mostrar, hacer: una poiesis del gesto en la poética de Jorge Eielson” en *Jorge Eduardo Eielson: El nudo vertical*, pp. 175-190. Mallorca: Esbaldard Museu / Tenerife Espacio de las Artes.
- 2023 “Primordialmente moderno: Emilio Villa, Jorge Eielson, il Perù antico e l’astrazione artistica del dopoguerra” en *Rossocor Polingua*, Anno VI, Número 1 – Marzo 2023, p. 47–59. Roma: Rossocor Polingua.
- 2024 “Una celda en Roma: Eielson y la austeridad de un asceta seglar en la ciudad sagrada” en: *Cuando el amarillo mes de abril. El mecanoscrito Lorenzelli*. Lima: Mantaraya S.R.L.

RICHTER, Dorothee

- 2010 “A Brief Outline of the History of Exhibition Making” en: “1, 2, 3 — Thinking about exhibitions” Issue #06, en: *Oncurating.org*. <https://www.on-curating.org/issue-6.html>

SHINER, Larry

2014 [2004] *La invención del arte*. Barcelona: Espasa Libros, S.L.U.

TAYLOR, Diana

2006 "Performance and/as History" en *The Drama Review*, Volume 50, Number 1, Spring. Cambridge: The MIT Press.

VVAA

2020 Proyecto Rumor. Jorge Eielson, El cuerpo de Giulia-no, Venecia 1972.

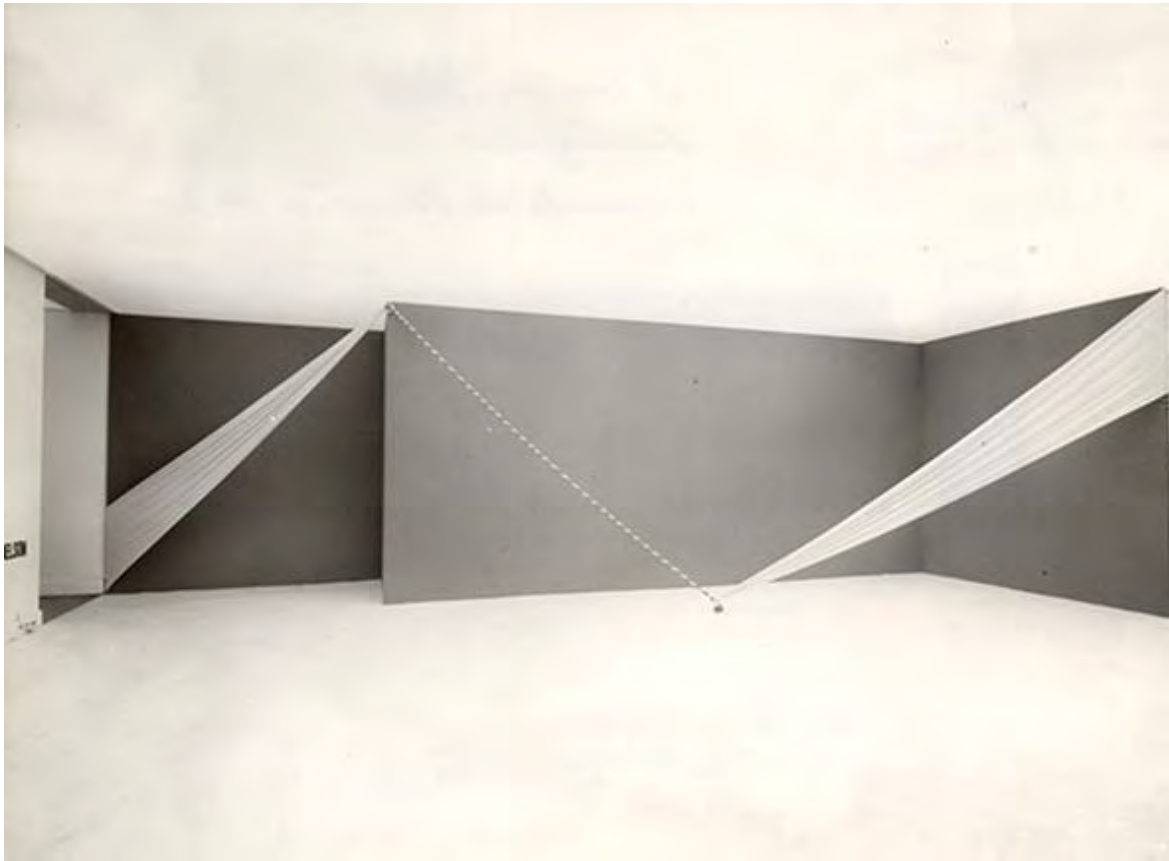
Consulta: 28 de Mayo de 2023. <https://www.malba.org.ar/rumor/el-cuerpo-de-giulia-no/>



ANEXO DE OBRAS



Hojas de contacto de fotografías de Alberto y Gianni Buscaglia de *El cuerpo de Giulia-no* en la instalación *247 metros de algodón crudo*, presentada en la 36 Bial de Venecia (1972)
Nota. Tomado del proyecto "Rumor" del MALBA (<https://www.malba.org.ar/rumor/el-cuerpo-de-giulia-no/>)



Registro fotográfico de la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972)

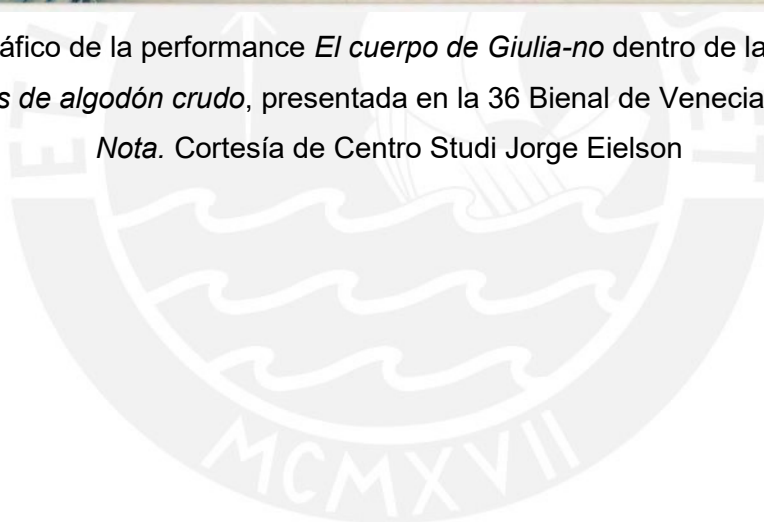
Nota. Fotografía tomada de Revolver Galería:

(<https://revolvergaleria.com/artistas/artistas/jorge-eielson/>)



Registro fotográfico de la performance *El cuerpo de Giulia-no* dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo*, presentada en la 36 Bienal de Venecia (1972)

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson





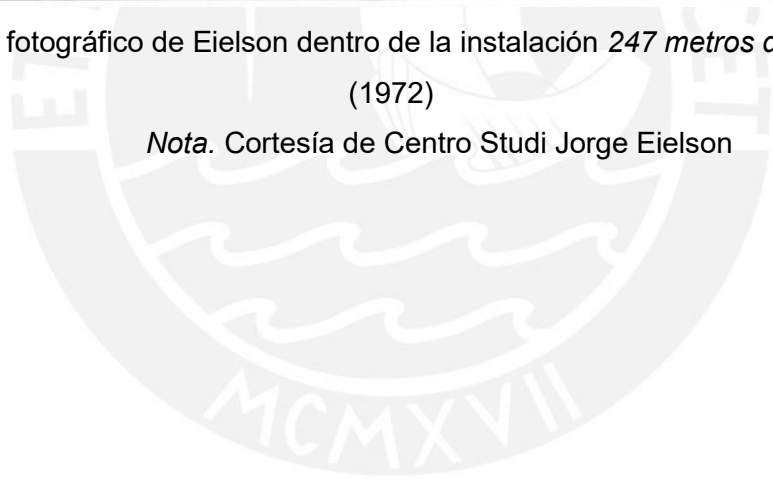
Registro fotográfico de Eielson dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972)
Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson





Registro fotográfico de Eielson dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo*
(1972)

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson





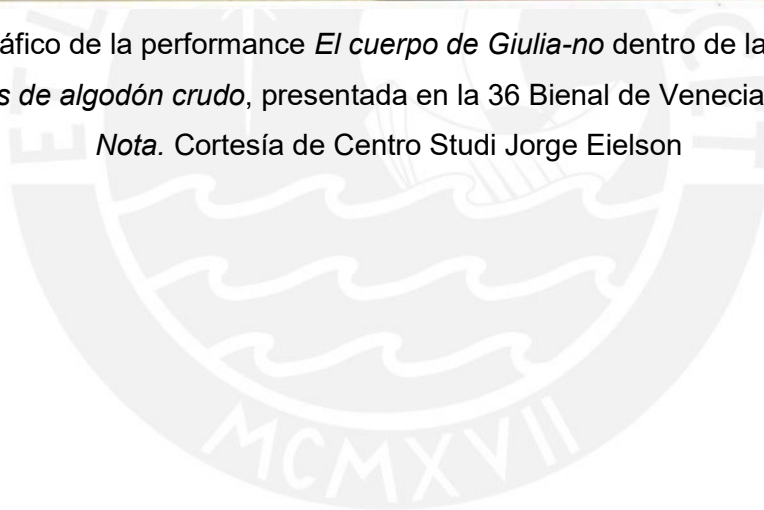
Registro fotográfico de Eielson junto a la escultura vertical dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972)

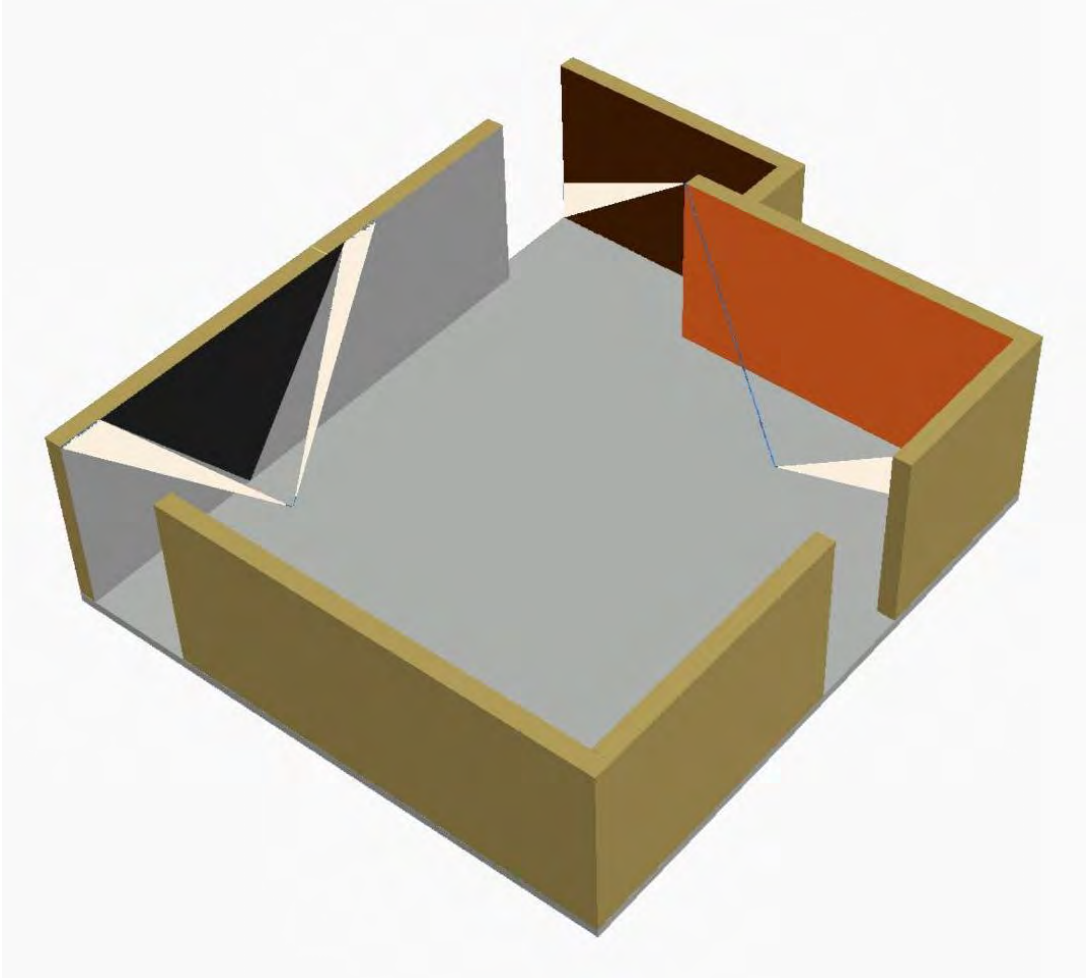
Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson



Registro fotográfico de la performance *El cuerpo de Giuliano* dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo*, presentada en la 36 Bienal de Venecia (1972)

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

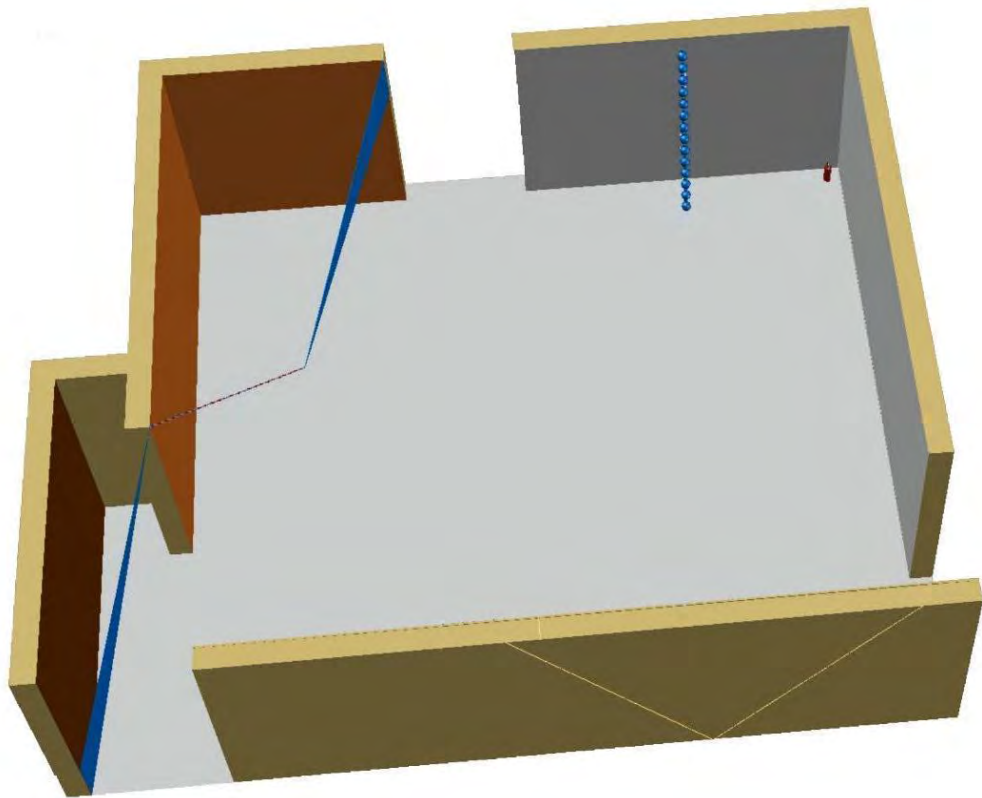




Diseño de una posible distribución espacial de la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972)

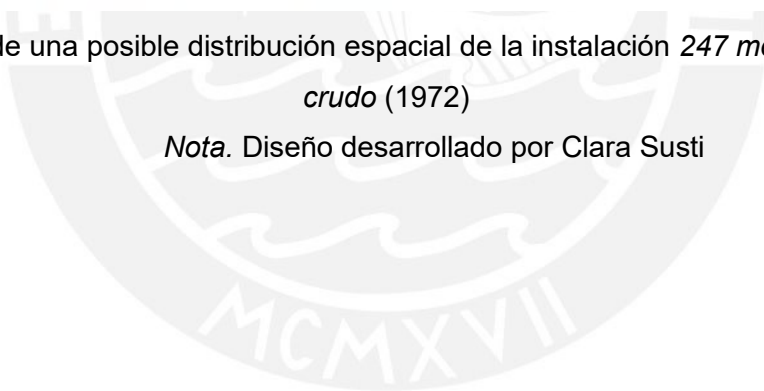
Nota. Diseño desarrollado por Clara Sustí

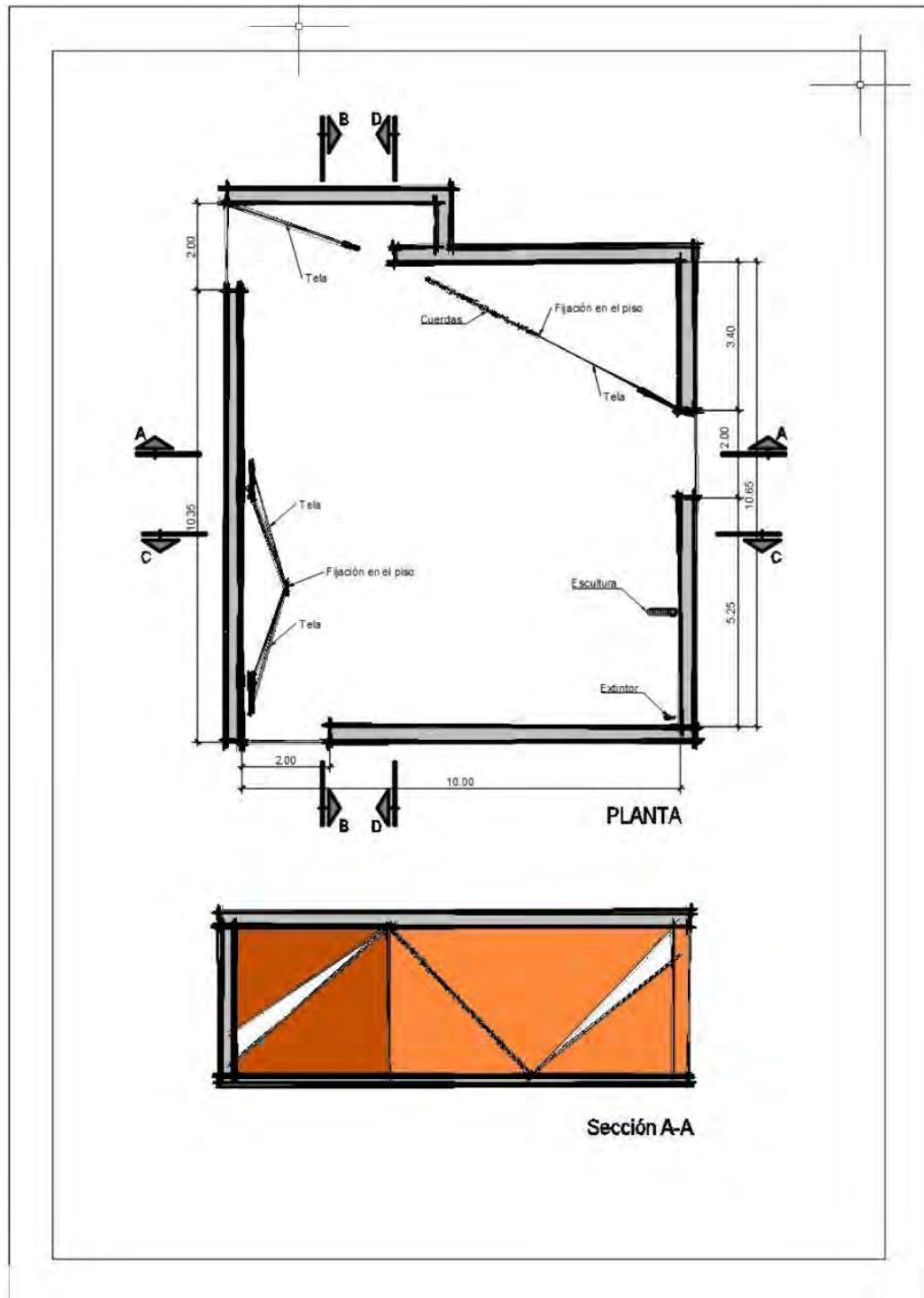
MCMXVII



Diseño de una posible distribución espacial de la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972)

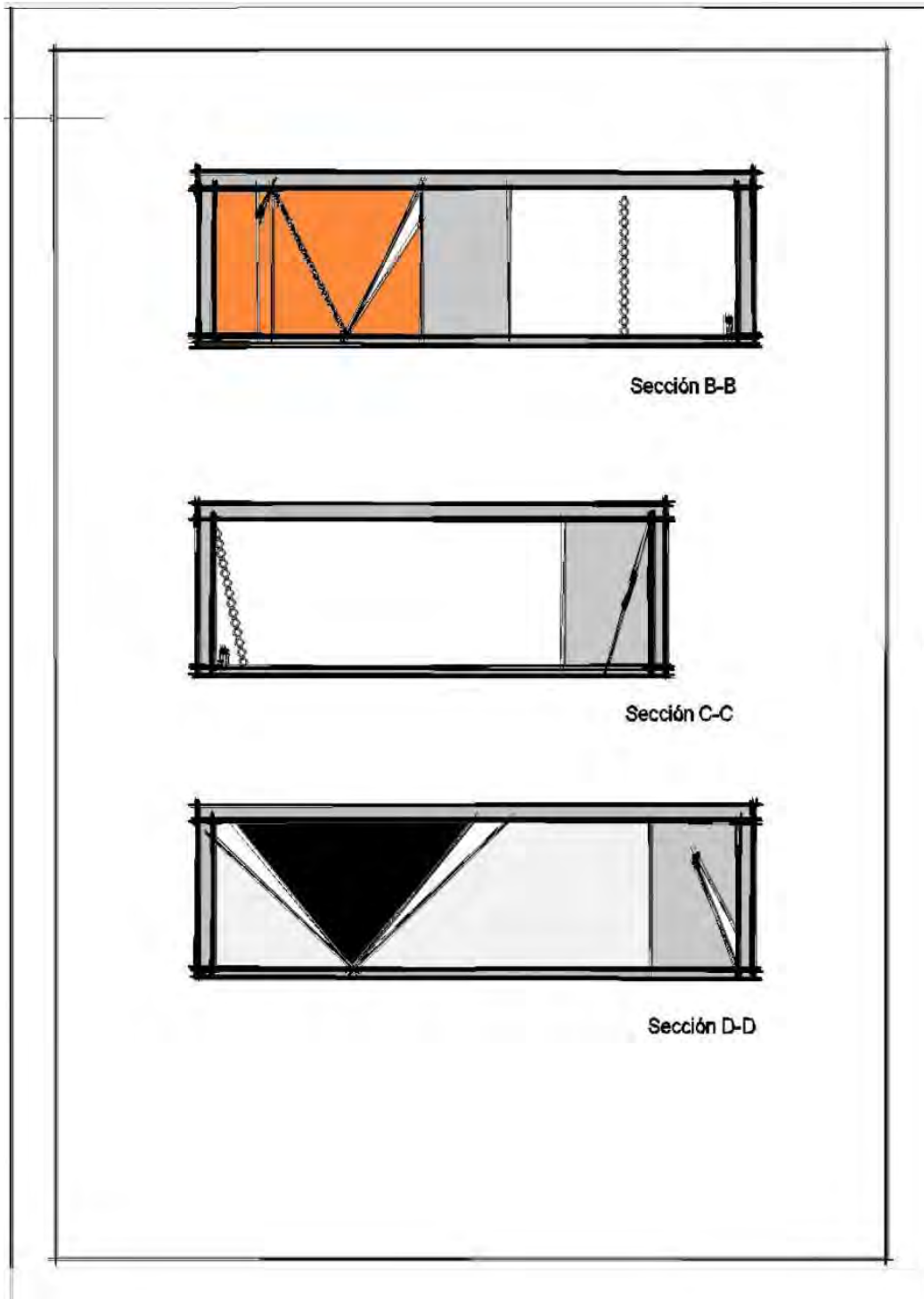
Nota. Diseño desarrollado por Clara Sustí





Vistas de la Planta y la Sección A-A del diseño de una posible distribución espacial de la instalación 247 metros de algodón crudo (1972)

Nota. Diseño desarrollado por Clara Sustí



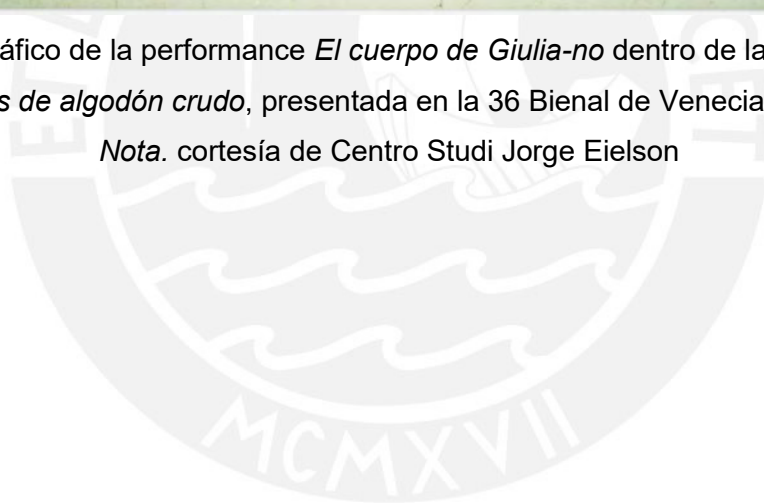
Vistas de la Secciones B-B, C-C y D-D del diseño de una posible distribución espacial de la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972)

Nota. Diseño desarrollado por Clara Sustí



Registro fotográfico de la performance *El cuerpo de Giulia-no* dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo*, presentada en la 36 Bienal de Venecia (1972)

Nota. cortesía de Centro Studi Jorge Eielson





Registro fotográfico de la performance *El cuerpo de Giuliano* dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo*, presentada en la 36 Bienal de Venecia (1972)

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

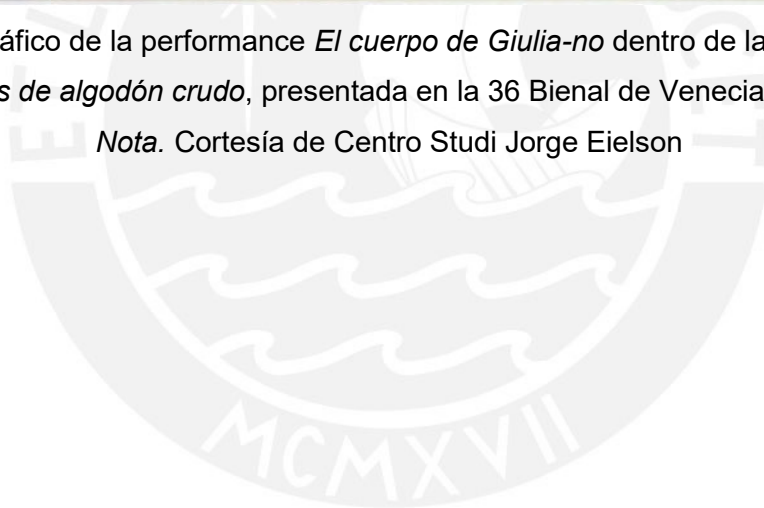
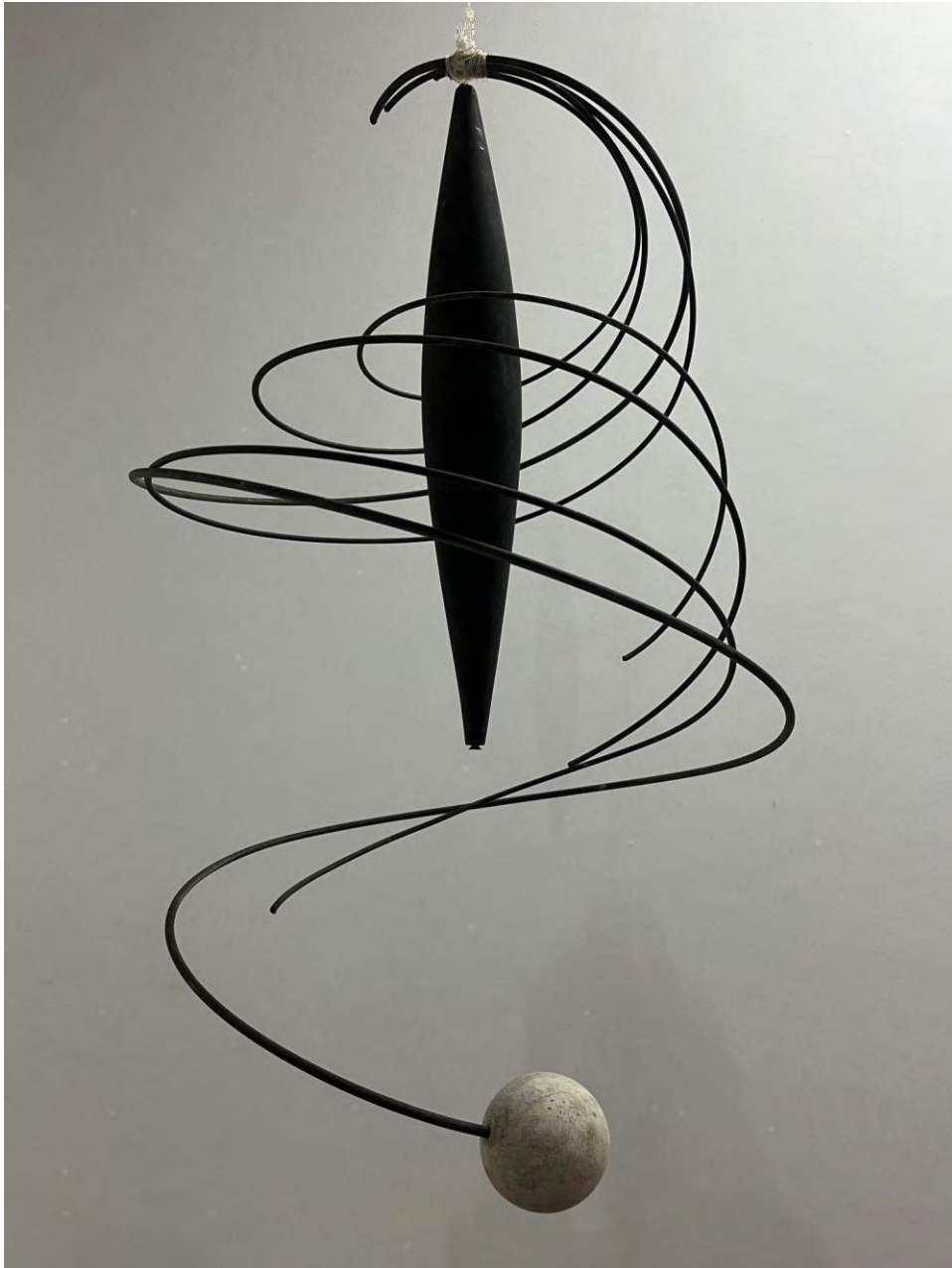




Figura 11. Felipe Guamán Poma de Ayala, “Quipucamayoc” publicado en *Primer nueva corónica y buen gobierno*, aprox. 1535–1616

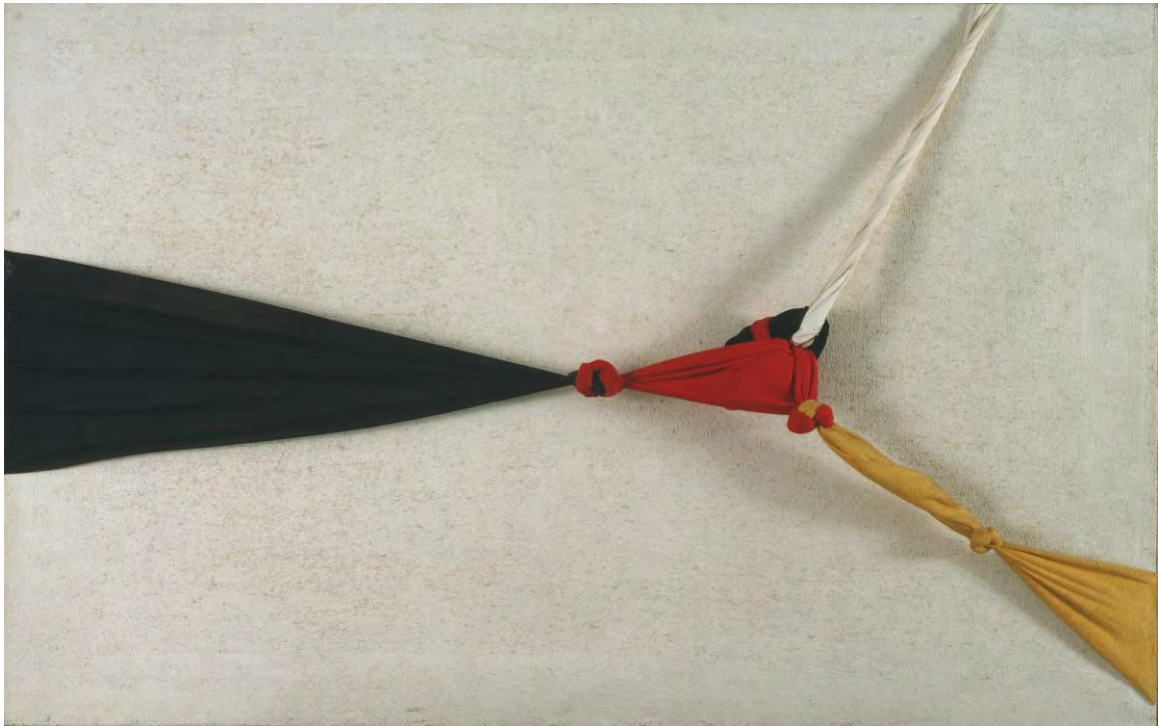
Nota. Tomado del archivo Jeni Kirby History

(<https://jenikirbyhistory.getarchive.net/media/nueva-coronica-y-buen-gobierno-1936-facsimile-p360-2ec7e9>)



Jorge Eduardo Eielson, Sin Título, móvil de madera y metal (1953)

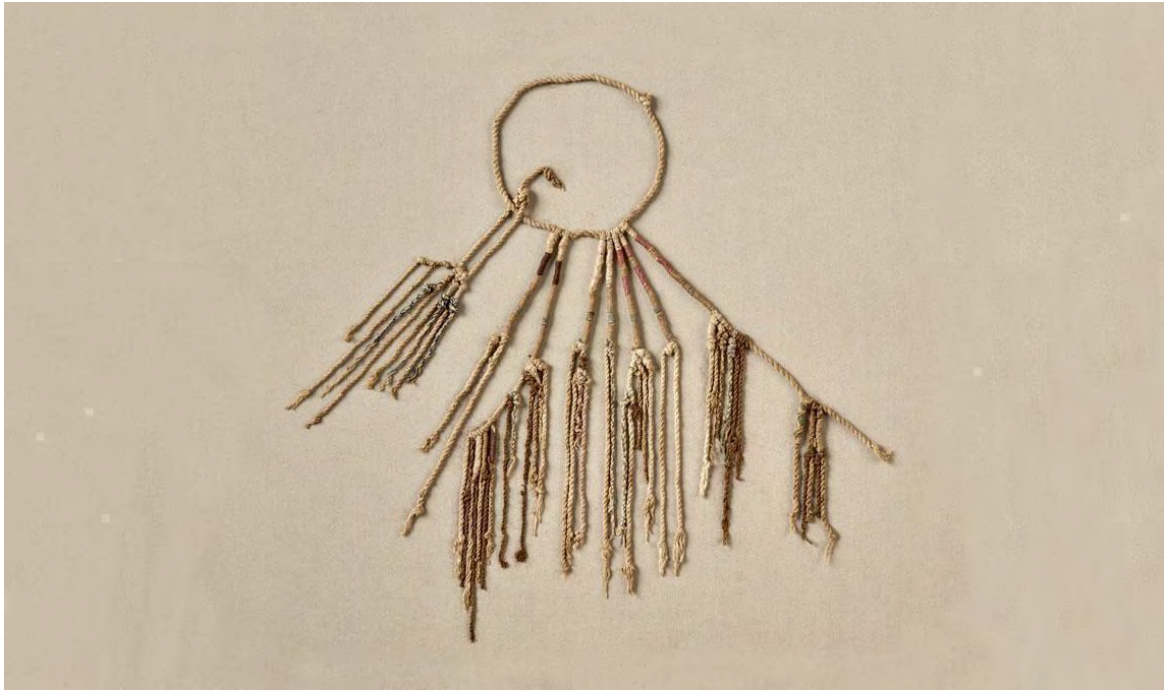
Nota. Fotografía tomada por Clara Sustí



Jorge Eduardo Eielson, *White Quipus*, tela anudada y pintura sobre lienzo, 95 x 105,2 cm
(1964)

Nota. Tomado de MOMA

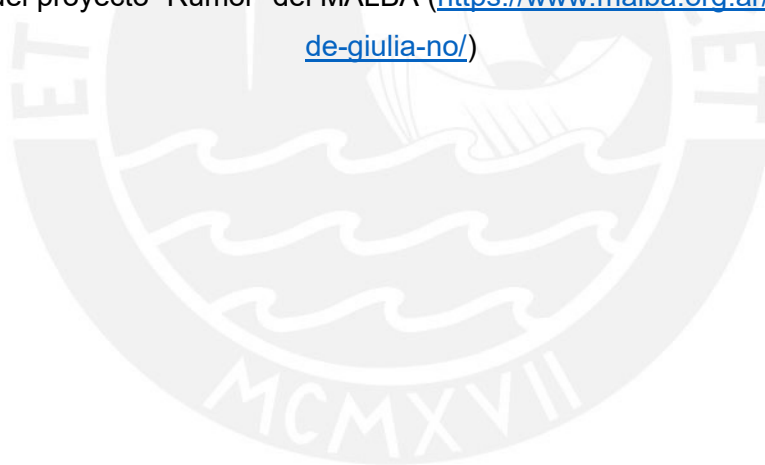
https://www.moma.org/collection/works/78814?artist_id=1698&page=1&sov_referrer=artist



Khipu Wari, torsión, entorchado y anudado, 7 x 26,5 cm.

Colección Radicati de Quipus. Fundación Temple Radicati - UNMSM

Nota. Tomado del proyecto "Rumor" del MALBA (<https://www.malba.org.ar/rumor/el-cuerpo-de-giulia-no/>)





Registro fotográfico de la performance / instalación *El gran quipu de las naciones* (1972)
realizada en las Olimpiadas de Múnich

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson



Registro fotográfico de la performance / instalación *El gran quipu de las naciones* (1972)
realizada en las Olimpiadas de Múnich
Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson





Registro fotográfico de la performance / instalación *El gran quipu de las naciones* (1972)

realizada en las Olimpiadas de Múnich

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson



Registro fotográfico de la performance / instalación *El gran quipu de las naciones* (1972)

realizada en las Olimpiadas de Múnich

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson



Registro fotográfico de la performance *El cuerpo de Giulia-no* dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo*, presentada en la 36 Bienal de Venecia (1972)

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

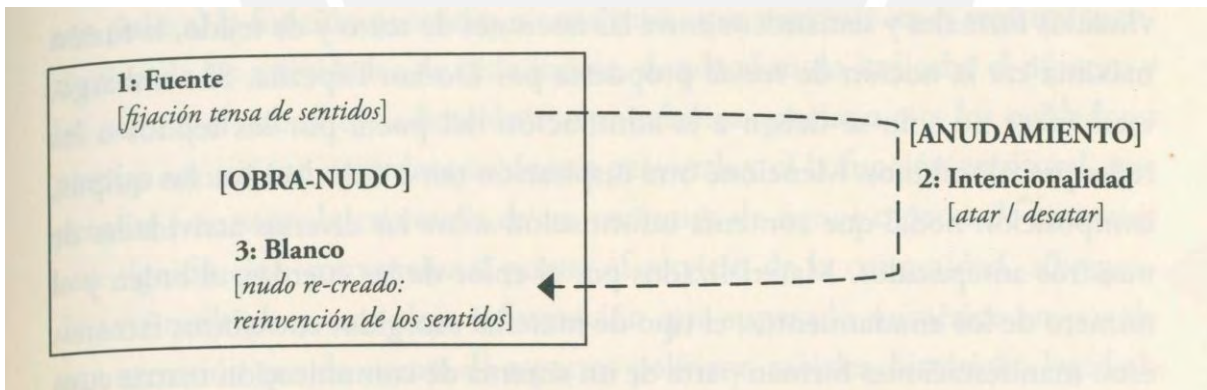


Gráfico sobre el “gesto nodal” de Eielson

Nota. Tomado de *La poética nodal, el nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson* por A. Morillo, 2014, p. 107



Registro fotográfico de la performance *El cuerpo de Giulia-no* dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo*, presentada en la 36 Bienal de Venecia (1972)

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson

VARIACIONES EN TORNO
A UN VASO DE AGUA

el vaso de agua en mis manos
y tú en mis labios

mis manos en el vaso de agua
y mis labios en ti

el vaso de agua en mis labios
y tú en mi mano

mis labios en mis manos
y tu en el vaso de agua

el vaso de agua en ti
y mis manos en mis labios

mis labios en el vaso de agua
y mis manos en ti

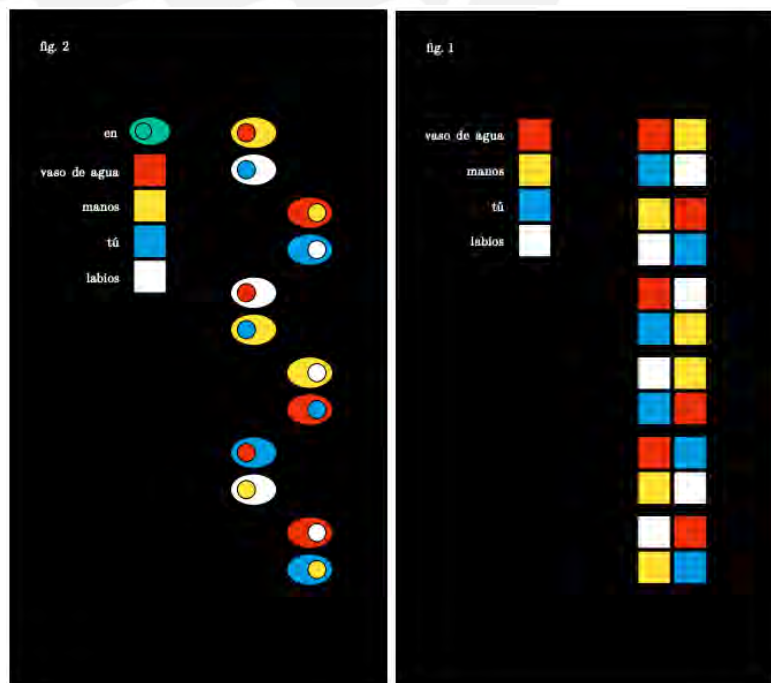
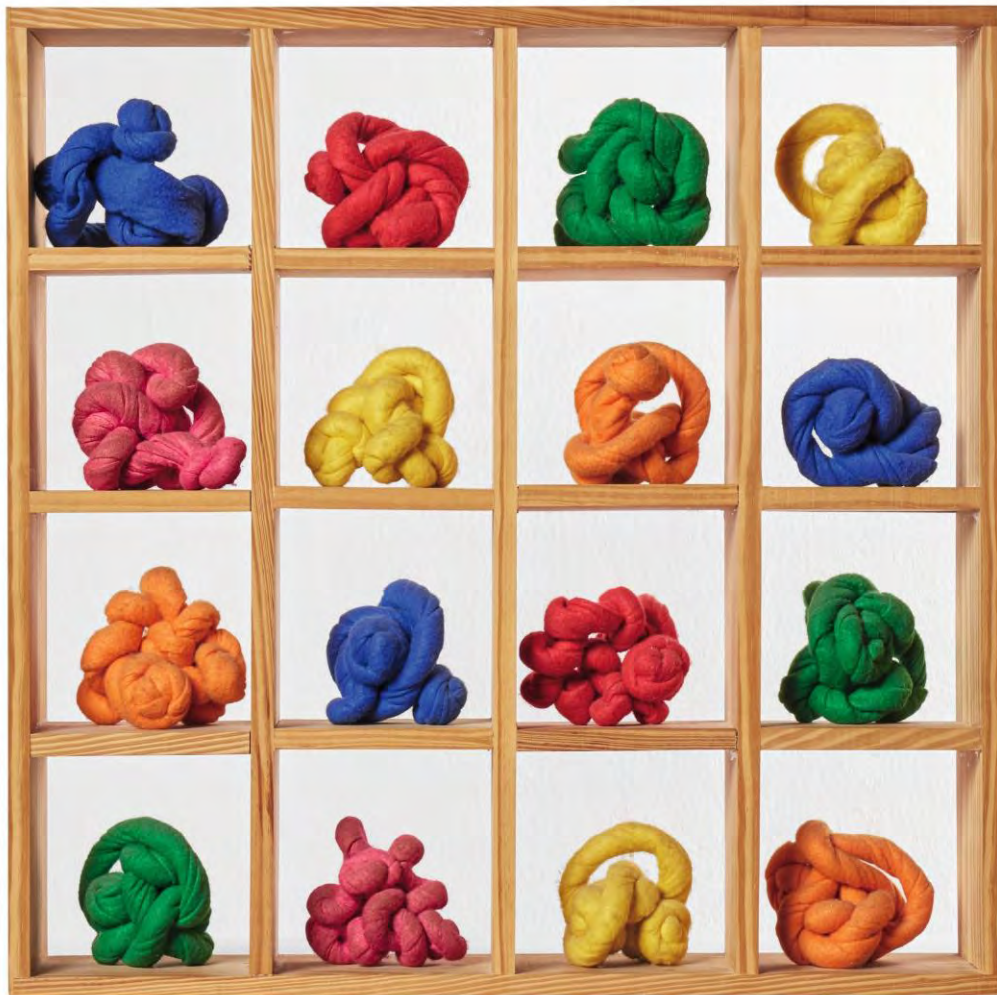


Figura 25. Gráficos que ilustran las permutaciones lingüísticas del poema “Variaciones en torno a un vaso de agua” de Eielson, en Rebaza Soraluz (2022), pp. 179-181



Jorge Eduardo Eielson, *Alfabeto*, madera y tela anudada, 100 x 100 cm (1973)
Nota. Tomado de *NU / DO, homenaje a J.E. Eielson*, por J. I. Padilla (editor), 2002



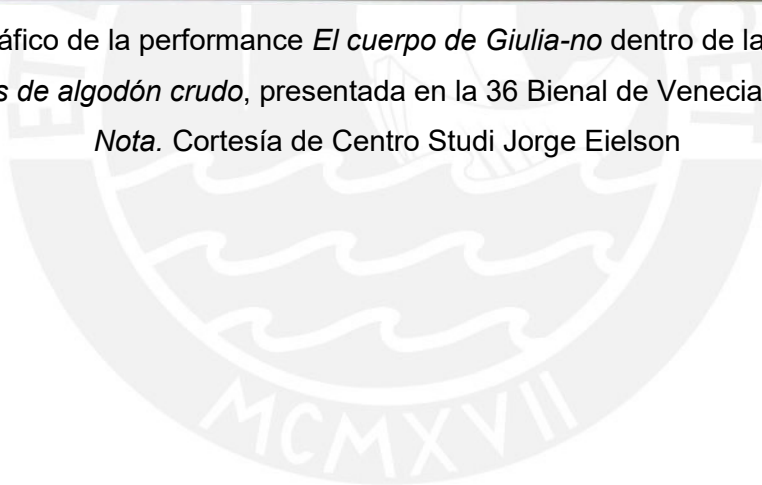
Jorge Eduardo Eielson, *Alfabeto*, madera y tela anudada, 59,2 x 59,2 cm (2001) colección particular Milán

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson



Registro fotográfico de la performance *El cuerpo de Giulia-no* dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo*, presentada en la 36 Bienal de Venecia (1972)

Nota. Cortesía de Centro Studi Jorge Eielson



PROPUESTA CURATORIAL

1. Título:

Anudando desde Eielson (Re-imaginando la acción performática del anudamiento)

2. Aspectos generales:

La exposición se centra en el rol del acto de anudamiento en la práctica artística de Jorge Eduardo Eielson. Toma un perfil artístico-histórico al enfocarse en una práctica enmarcada dentro del arte peruano de la década de 1970, y contempla un aspecto didáctico importante que responde al proceso creativo del anudamiento en la obra de Jorge Eduardo Eielson (1924-2006). Como se ha visto en la presente tesis, Eielson explora múltiples posibilidades comunicativas y expresivas a lo largo de su obra creativa. Se trata de un artista multidisciplinario que surge desde el ámbito de la literatura y que luego se desarrolla en el campo artístico visual. Asimismo, es importante la relación entre su obra y los quipus precolombinos en cuanto establecen un vínculo de semejanza no solamente visual, sino también en el sentido de que ambos generan sentidos y significados a partir de la acción del anudamiento.

Propongo una exposición que parta del registro fotográfico de la performance *El cuerpo de Giulia-no* (1972), realizada dentro de la instalación *247 metros de algodón crudo* (1972), así como referencia a los nudos mencionados en la novela *El cuerpo de Giulia-no* (1971). Asimismo, acompañaré dicha documentación con la reproducción visual de otras piezas que también exhiben la presencia de anudamientos a lo largo de la obra de Eielson, específicamente con las siguientes piezas: la escultura *Alfabeto* (la versión de 1973 y de 2001) y las fotografías del proceso de su realización y la performance instalación *El gran quipu de las naciones* (1972). El registro de esta trayectoria creativa proporciona un conocimiento acerca del contexto exploratorio de la representación y del concepto mismo del anudamiento y su consecuente desarrollo en el nudo-símbolo en distintos medios y a través de distintas prácticas.

De esta manera, dentro del contexto y marco visual del registro tanto del anudamiento como el acto del anudamiento en la obra de Eielson, propongo colocar una mesa con determinados materiales e instrucciones para que el público pueda

intervenir y recrear sus propios anudamientos. Esta actividad se organiza a través de dos módulos: el primero ofrece un alfabeto español sintetizado en 27 puntos de colores, el cual podrá ser reproducido por el público bajo la modalidad de estampas circulares sobre retazos de tela de algodón crudo (tocuyo). El glosario visual tipo: $\bigcirc = a / \bigcirc = b / \bigcirc = c$ estará impreso con instrucciones de uso y también en formato pequeño para que los usuarios se lo puedan llevar junto con la pieza que realizan.

Luego de que el usuario haya estampado con los sellos de distintos colores un mensaje sobre el retazo de tela, se pasa al segundo módulo: la acción performática del anudamiento. La función del anudamiento sella la intención del mensaje, es decir define el uso o el propósito del mensaje. Para ello, habrá una guía de nudos utilizados en los quipus precolombinos: largos, simples y en forma de ocho. A diferencia del alfabeto, en este módulo no es necesario definir un glosario visual en cuanto a las posibilidades significativas del nudo, lo cual permite que el usuario elija de manera intuitiva y, hasta secreta, la función que quiera darle a su mensaje, pero sellando y anudando su mensaje con alguna intencionalidad gestual. Si bien el primer módulo se vincula con la sistematización de una producción de sentido, y, de esa manera, establece una relación con las características de la desmaterialización de la obra de arte, es en el segundo módulo, en la intencionalidad del anudamiento del mensaje en donde resalta el aspecto sagrado de la acción creativa de la actividad propuesta.




La actividad es una experiencia creativa y lúdica para el público. Experimentar y jugar con un sistema y código visual de significación permite que el público entre en contacto con un modo de crear artístico contemporáneo y conceptual. A su vez permite que el público entienda a través de un ejercicio sencillo el gesto creativo y estético que Eielson estuvo desarrollando a lo largo de su obra. Por último, ofrecer al público la posibilidad de aprender a realizar los anudamientos propios de la obra de Eielson y, asimismo, el de los quipus precolombinos, permite que desarrollen un conocimiento etnográfico y cultural, y, a la misma vez, posibilita que el público se apropie de dicha práctica creativa, desarrollando así una intención propia y personal de su obra.

Se ha diseñado la exhibición para la Sala de Autor de la Casa de la Literatura. Dicho espacio consiste de un sólo cuarto que mide 6 por 4 metros aproximadamente. Las imágenes de la documentación de *El cuerpo de Giulia-no* (1972) —así como las reproducciones de las demás piezas mencionadas— estarían situadas sobre las paredes y en el centro del cuarto se colocarían dos mesas con los materiales e

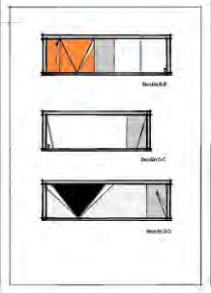



instrucciones necesarios para cada módulo mencionado.

Lista de obras:

Autor	Título	Año	Medidas	Foto
Alberto y Gianni Buscaglia	Hojas de contacto de fotografías de Alberto y Gianni Buscaglia de <i>El cuerpo de Giulia-no</i>	1972	30 x 35 cm aprox.	
Fotógrafo desconocido	Registro fotográfico de la instalación <i>247 metros de algodón crudo</i>	1972	30 x 35 cm aprox.	
Fotógrafo desconocido	Registro fotográfico de la performance <i>El cuerpo de Giulia-no</i>	1972	30 x 35 cm aprox.	
Fotógrafo desconocido	Eielson en la instalación <i>247 metros de algodón crudo</i>	1972	30 x 35 cm aprox.	
Fotógrafo desconocido	Eielson en la instalación <i>247 metros de algodón crudo</i>	1972	30 x 35 cm aprox.	

Fotógrafo desconocido	Eielson en la instalación <i>247 metros de algodón crudo</i>	1972	30 x 35 cm aprox.	
Fotógrafo desconocido	Registro fotográfico de la performance <i>El cuerpo de Giulia-no</i>	1972	30 x 35 cm aprox.	
Fotógrafo desconocido	Registro fotográfico de la performance <i>El cuerpo de Giulia-no</i>	1972	30 x 35 cm aprox.	
Fotógrafo desconocido	Registro fotográfico de la performance <i>El cuerpo de Giulia-no</i>	1972	30 x 35 cm aprox.	
Fotógrafo desconocido	Registro fotográfico de la performance <i>El cuerpo de Giulia-no</i>	1972	30 x 35 cm aprox.	
Fotógrafo desconocido	Registro fotográfico de la performance <i>El cuerpo de Giulia-no</i>	1972	30 x 35 cm aprox.	

Fotógrafo desconocido	Registro fotográfico de la performance <i>El cuerpo de Giulia-no</i>	1972	30 x 35 cm aprox.	
Clara Sustí	Diseño de una posible distribución espacial de la instalación <i>247 metros de algodón crudo</i> (1972)	2024	35 x 35 cm aprox.	
Clara Sustí	Diseño de una posible distribución espacial de la instalación <i>247 metros de algodón crudo</i> (1972)	2024	35 x 35 cm aprox.	
Clara Sustí	Vistas de la Planta y la Sección A-A del diseño de una posible distribución espacial de la instalación <i>247 metros de algodón crudo</i> (1972)	2024	35 x 35 cm aprox.	

Clara Sustí	Vistas de la Secciones B-B, C-C y D-D del diseño de una posible distribución espacial de la instalación <i>247 metros de algodón crudo</i> (1972)	2024	35 x 35 cm aprox.	
Fotógrafo desconocido	Registro fotográfico de la performance / instalación <i>El gran quipu de las naciones</i>	1972	35 x 35 cm aprox.	
Fotógrafo desconocido	Registro fotográfico de la performance / instalación <i>El gran quipu de las naciones</i>	1972	30 x 45 cm aprox.	
Fotógrafo desconocido	Registro fotográfico de la performance / instalación <i>El gran quipu de las naciones</i>	1972	30 x 45 cm aprox.	

Fotógrafo desconocido	Registro fotográfico de la performance / instalación <i>El gran quipu de las naciones</i>	1972	30 x 45 cm aprox.	
Fotógrafo desconocido	Reproducción visual de la escultura <i>Alfabeto</i> , Jorge Eduardo Eielson, madera y tela anudada, 100 x 100 cm	1973	40 x 40 cm aprox.	
Fotógrafo desconocido	Reproducción visual de la escultura <i>Alfabeto</i> , Jorge Eduardo Eielson, madera y tela anudada, 59,2 x 59,2 cm	2001	40 x 40 cm aprox.	

Instrucciones para la actividad:

Módulo 1:

- 1) Piensa en un mensaje que te gustaría compartir.
- 2) Revisa la siguiente guía para que sepas qué color representa cada letra.
- 3) Escoge una tira de tela según la longitud de tu mensaje.
- 4) Utiliza los sellos con los respectivos colores para “sellar” tu mensaje sobre la tela.
- 5) Sella tu mensaje sobre la tela. No te olvides de respetar el espacio entre cada palabra.
- 6) Al terminar tendrás una línea de círculos de colores consecutivos, esta línea colorida representa tu mensaje inicial.

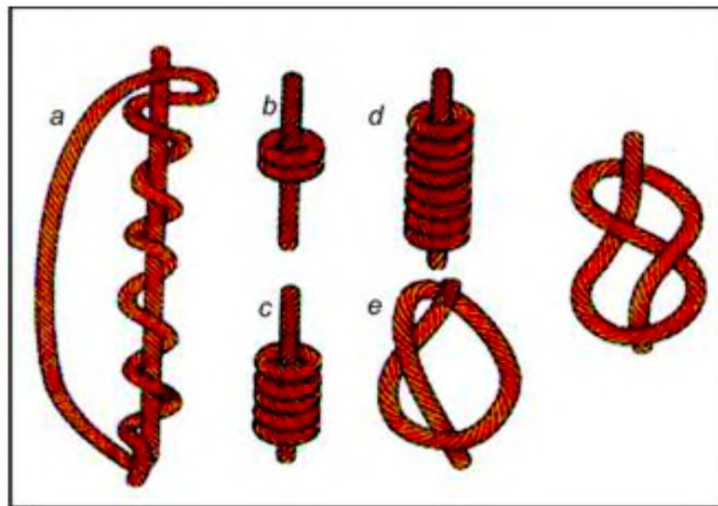


● : A	● : B	● : C
● : D	● : E	● : F
● : G	● : H	● : I
● : J	● : K	● : L
● : M	● : N	● : Ñ
● : O	● : P	● : Q
● : R	● : S	● : T
● : U	● : V	● : W
● : X	● : Y	● : Z

Módulo 2:

- 1) Una vez que tu mensaje ha sido “sellado” con los sellos de colores sobre la tela puedes pasar a anudar tu tela.
- 2) Elige uno de los nudos del siguiente ejemplo. Estos nudos fueron utilizados en los quipus precolombinos. El ejemplo “a” es un nudo largo. Los ejemplos “b”, “c” y “d” son sencillos. El ejemplo “e” es un nudo en forma de 8.
- 3) El anudamiento del mensaje es el gesto conclusivo y depende de lo que el artista quiere transmitir. Algunos ejemplos: realizar múltiples nudos de manera que el mensaje queda anudado y completamente secreto; otro sería solamente

anudar algunas partes del mensaje; otro, anudar un mensaje con otro. Las posibilidades son infinitas.



3. Justificación:

Visualizar y comprender la práctica artística del anudamiento de Eielson en su totalidad (verbal, visual y performática) permite la valoración, desde un eje específico y poco conocido, la obra de un artista peruano multidisciplinar que desarrolla problemáticas vigentes del arte contemporáneo. Las prácticas que cuestionan los sistemas de creación de sentido, así como la relevancia de la acción performática simbólica, continúan siendo pertinentes en el actual contexto artístico-histórico en el que los medios digitales y virtuales, y ganan cada vez más presencia, cuestionando así los modos de representación.

Asimismo, dentro del marco del centenario del nacimiento del artista Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) la exposición propuesta dialoga con la actual exposición e intervención sobre la obra de Eielson en la Casa de la Literatura. El artista Carlos Runcie Tanaka —de modo semejante a la instalación *247 metros de algodón crudo*— ha anudado a lo largo del edificio de la Casa de la Literatura varios metros de tela de algodón azul, interviniendo así el espacio arquitectónico con los anudamientos eielsonianos. Por último, dado que se trata de un artista que trabajó no solamente desde las artes visuales sino también desde la literatura, resulta clave que se realice la exposición en un espacio tal como la Casa de la literatura peruana.

4. Objetivos:

En primer lugar, se busca revalorizar desde el eje multidisciplinar la obra de Jorge Eduardo Eielson y, en segundo, ofrecer una experiencia de una práctica creativa que vincula tanto lo verbal con lo visual y lo performático para el público visitante de la Casa de la literatura peruana. Tanto las reproducciones de las imágenes de las piezas de Eielson como la información colocada sobre las paredes apuntan hacia el primer objetivo. La actividad propuesta, a través de los dos módulos mencionados, dirige y ofrece al público una experiencia creativa alineada con la práctica creativa de Eielson. Al tener la posibilidad de realizar con sus propias manos un ejercicio verbal y visual, el público adquiere un conocimiento sobre la práctica creativa de Eielson y, a su vez, tiene la oportunidad de crear una pieza personalmente significativa.

5. Público objetivo:

La Casa de la literatura peruana, al pertenecer al Ministerio de Educación, puntualmente al área de gestión pedagógica, responde a un público objetivo principalmente escolar y universitario. En ella se desarrollan una serie de programas públicos y cuenta, además, con una biblioteca infantil importante, así como un área dedicada al archivo y la investigación.

La exposición ha sido diseñada para un público escolar, universitario y adulto. Asimismo, la actividad es lo suficientemente flexible como para que sea realizada por niños, jóvenes y adultos. Tanto los materiales como las instrucciones son lo suficientemente versátiles para el uso de un público así de variado.

6. Política y contexto:

Al formar parte del Ministerio de Educación, la Casa de la literatura peruana se relaciona directamente con la política cultural y el contexto social del país. Asimismo, se trata de un espacio que articula tanto la educación con la cultura peruana y que, además —como lo indica su nombre—, la literatura y la creación artística.

La exposición propuesta, a su vez, se relaciona con el contexto del centenario

del nacimiento de Eielson. A lo largo de este año, ha habido sucesivas exposiciones sobre la obra del artista a nivel nacional e internacional. Incluso en el espacio central de la Casa de la literatura peruana se encuentra una intervención del artista Carlos Runcie Tanaka, inaugurada en abril de este año, también relacionada con la propuesta. Por último, la actividad diseñada también responde a la política de inclusión de un público principalmente escolar y universitario.

7. Periodo de duración:

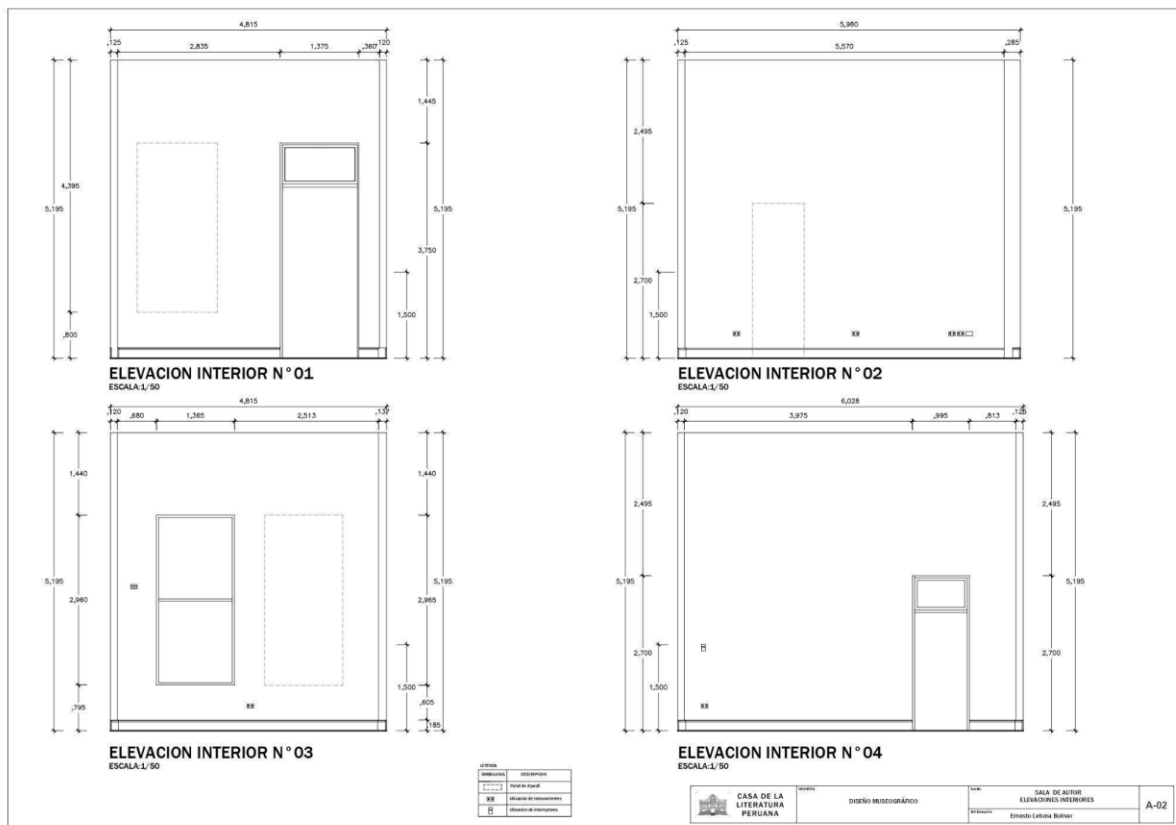
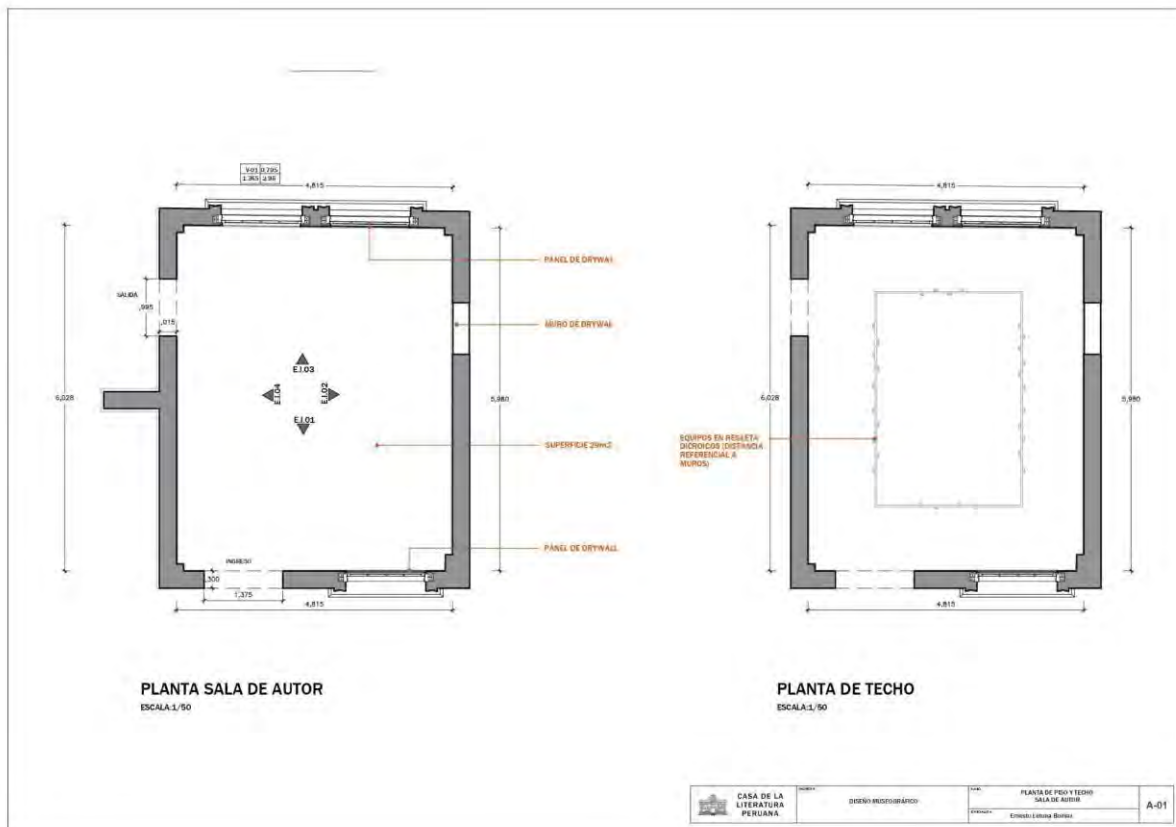
El periodo de duración es de un mes, durante el mes de agosto del 2024, de manera que encaja y dialoga con la intervención de Carlos Runcie Tanaka y las actividades realizadas por el centenario del artista.

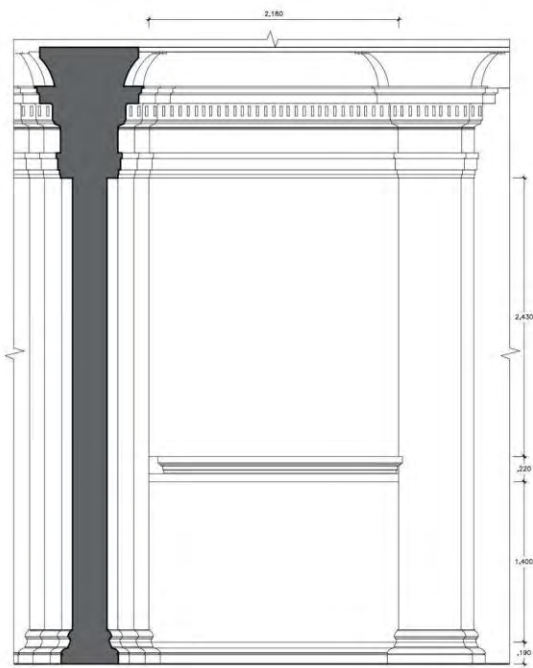
8. Localización del espacio expositivo:

La propuesta está diseñada para el espacio de la Sala de Autor dentro de la Casa de la literatura peruana. Se trata de una sala pequeña ubicada al lado izquierdo de la casa al ingresar por la entrada principal del edificio.

Se propone colocar las reproducciones impresas de las obras mencionadas sobre las paredes más largas, de 6 metros aproximadamente, e instalar en el centro del espacio una mesa larga con los dos módulos para la realización de la actividad.

Planos de la Sala de Autor:





ELEVACION EXTERIOR SALA AUTOR
ESCALA: 1/25



ESTADO ACTUAL

 CASA DE LA LITERATURA PERUANA	DISEÑO ARQUITECTÓNICO	TÍTULO	A-01
		SALA DE AUTOR ELEVACION EXTERIOR	
		DISEÑADOR	
		EDUARDO LATTINZA BUSTOS	



Diseño para pared "Interior 1":



ELEVACION INTERIOR N° 01

ESCALA: 1/50



Diseño para "Interior 2":

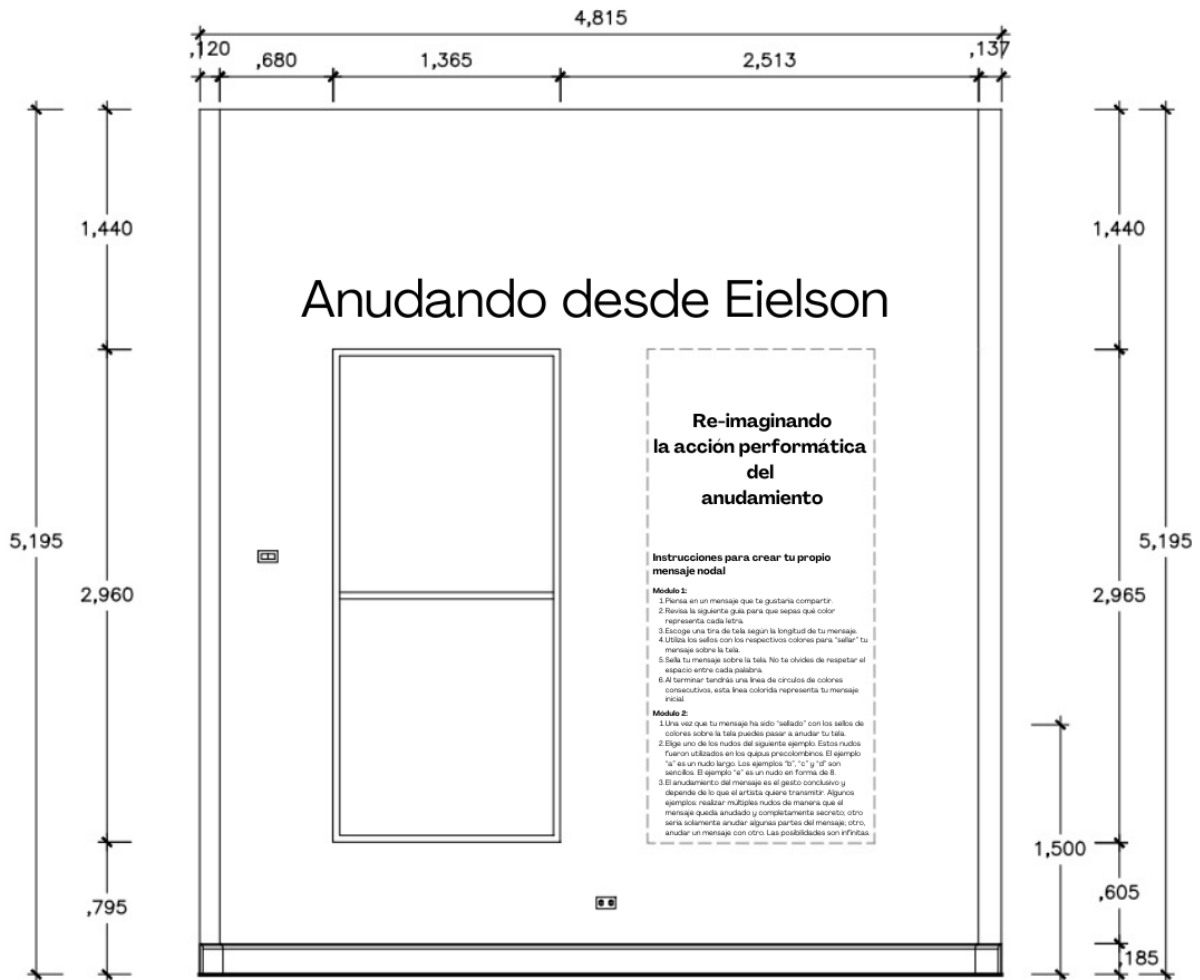


ELEVACION INTERIOR N° 02

ESCALA:1/50

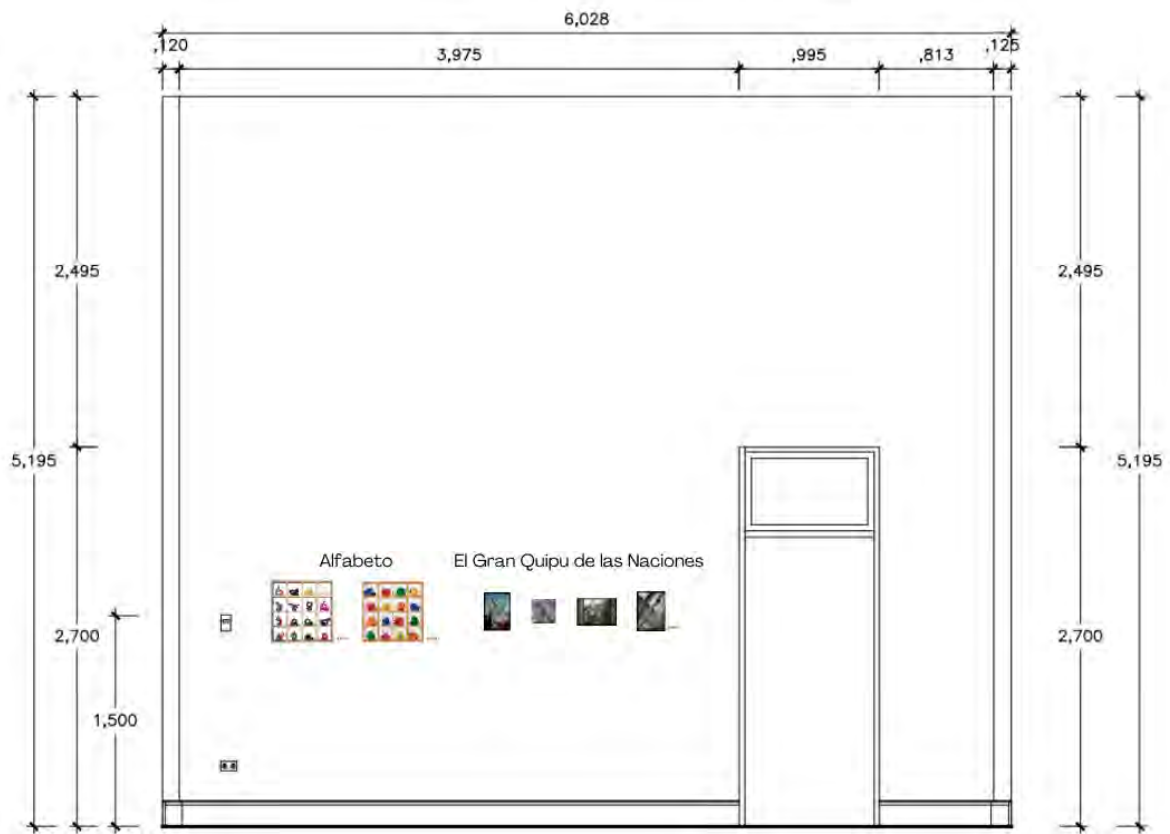


Diseño para "Interior 3":



ELEVACION INTERIOR N° 03
 ESCALA: 1/50

Diseño para "Interior 4":



ELEVACION INTERIOR N° 04
ESCALA:1/50




Diseño para infografía del módulo 1:

Infografía para el Módulo 1:

Módulo 1:

1. Piensa en un mensaje que te gustaría compartir.
2. Revisa la siguiente guía para que sepas qué color representa cada letra.
3. Escoge una tira de tela según la longitud de tu mensaje.
4. Utiliza los sellos con los respectivos colores para "sellar" tu mensaje sobre la tela.
5. Sella tu mensaje sobre la tela. No te olvides de respetar el espacio entre cada palabra.
6. Al terminar tendrás una línea de círculos de colores consecutivos, esta línea colorida representa tu mensaje inicial.

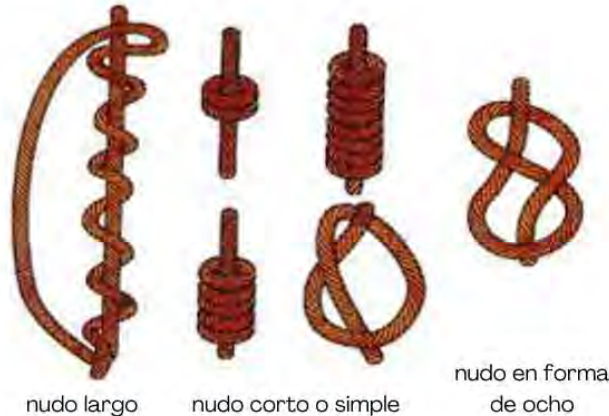
	: A		: B		: C
	: D		: E		: F
	: G		: H		: I
	: J		: K		: L
	: M		: N		: Ñ
	: O		: P		: Q
	: R		: S		: T
	: U		: V		: W
	: X		: Y		: Z

Diseño para infografía del módulo 2:

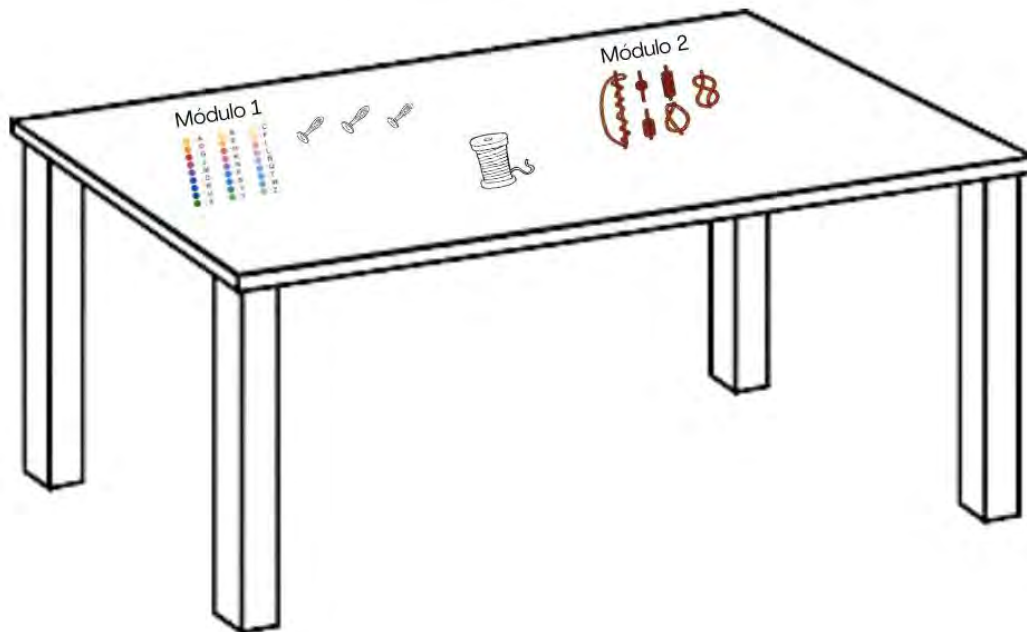
Infografía para el Módulo 2:

Módulo 2:

1. Una vez que tu mensaje ha sido "sellado" con los sellos de colores sobre la tela puedes pasar a anudar tu tela.
2. Elige uno de los nudos del siguiente ejemplo. Estos nudos fueron utilizados en los quipus precolombinos. El ejemplo "a" es un nudo largo. Los ejemplos "b", "c" y "d" son sencillos. El ejemplo "e" es un nudo en forma de 8.
3. El anudamiento del mensaje es el gesto conclusivo y depende de lo que el artista quiere transmitir. Algunos ejemplos: realizar múltiples nudos de manera que el mensaje queda anudado y completamente secreto; otro sería solamente anudar algunas partes del mensaje; otro, anudar un mensaje con otro. Las posibilidades son infinitas.



Propuesta de la distribución de los materiales y los módulos sobre mesa en el centro de la Sala de Autor para la actividad participativa con el público:



9. Recursos económicos y materiales disponibles:

La Casa de la literatura peruana cuenta con el financiamiento del Ministerio de Educación. No obstante, también recibe el apoyo de financiamientos externos en la realización de determinadas actividades y eventos. Para la realización de la exposición en cuestión se contaría con el apoyo de un financiamiento externo.

Asimismo, se cuenta con mesas, taburetes, pedestales y vitrinas, de los cuales solamente se necesitaría una mesa grande para realización de la actividad. Los materiales necesarios para dicha actividad son: 100 metros de algodón crudo (idealmente tocuyo) y 27 sellos redondos con cajas de tintas de 27 diferentes colores.

10. Requisitos específicos de seguridad:

La Casa de la literatura peruana cuenta con una entidad externa de seguridad contratada a tiempo completo, es decir, las 24 horas del día y los 7 días de la semana. Asimismo, también cuenta con cámaras en las salas y pasillos del edificio, así como

extintores y la adopción de las medidas de seguridad que Defensa Civil exige a este tipo de espacio público. En cuanto a requerimientos específicos de seguridad para la exposición, no se necesitan mayores medidas de seguridad debido a que no se contará con ninguna obra original del artista. Solamente se instalarán reproducciones de imágenes de las piezas mencionadas del artista e información sobre estas. Los materiales necesarios para la actividad son económicos y reemplazables, así que tampoco requieren mayores medidas de seguridad.

11. Conservación:

La Casa de literatura peruana cuenta con un área de archivo y conservación especializada en papel debido a que se enfoca principalmente en la exhibición de libros y, por ende, de textos. Para ello, se maneja la temperatura específica y necesaria para la conservación de papel. Sin embargo, para los efectos de la exposición propuesta no serán necesarias mayores medidas de conservación debido a que las reproducciones de las imágenes, la información impresa y los materiales para la actividad no requieren medidas de conservación específicas.

12. Mantenimiento:

El área de archivo y conservación de la Casa de literatura peruana se encarga del mantenimiento de las exposiciones. En el caso de la intervención de Carlos Runcie Tanaka, se encarga de la limpieza diaria de las telas anudadas a lo largo del espacio central del edificio. En el caso de la exposición propuesta se necesitaría de igual forma limpieza diaria de la Sala de Autor.

13. Evaluación:

Por un lado, se propone realizar un estudio de público cuantitativo, midiendo la afluencia de público a la muestra. Por otro lado, se incluirá junto a las instrucciones impresas un código QR que dirija al público a un formulario para recopilar información cualitativa sobre la muestra. De esta manera, se podrá evaluar la respuesta del público a la exposición y la actividad.

14. Procedimientos administrativos:

Dado que la exposición solamente contará con reproducciones visuales de las piezas de Eielson, será necesario solicitar los debidos permisos de uso de imágenes, pero no se requerirá un seguro para las obras de arte. Sí se contará con una ficha de registro e inventario de las imágenes expuestas, así como también de los materiales empleados para la actividad. Los honorarios del personal, es decir del curador, del mantenimiento y limpieza del espacio, son cubiertos por la Casa de la literatura.

15. Cronograma detallado.

Semana:	1	2	3	4	5	6
Impresión de imágenes						
Compra de materiales para la actividad						
Montaje						
Inauguración						
programa educativo						
evaluación						

16. Presupuesto detallado (ver anexo).

Concepto:	Responsable:	Costo:
Remuneración Curadora	La Casa de la literatura peruana	S/.2000
Impresión de imágenes	La Casa de la literatura peruana	S/.500
Impresión información y rótulos	La Casa de la literatura peruana	S/.250
Impresión instrucciones actividad	La Casa de la literatura peruana	S/.100
Tocuyo	La Casa de la literatura	S/.500

	peruana	
Sellos y tintas para sellos	La Casa de la literatura peruana	S/.500
Montaje	La Casa de la literatura peruana	-
Registro Fotográfico	La Casa de la literatura peruana	-
Mantenimiento y limpieza	La Casa de la literatura peruana	-
Inauguración	La Casa de la literatura peruana	-
Desmontaje	La Casa de la literatura peruana	-
Total		S/.3850

