

La inclusión del tiempo en la estructura espacial de Jorge E. Eielson y su expresión plástica a través de la intervención en materiales textiles

María Milagros Rodríguez Canales
rod.milagros@gmail.com

Resumen

En el presente artículo, se analiza la existencia de una estructura espacial en la obra de Jorge Eduardo Eielson. Se propone que su sistema incluye la concepción del tiempo como parte integrante del fenómeno espacial y que ello obtiene un co-relato en la obra plástica a partir de la intervención en materiales textiles. Por ello, la exploración del espacio se realizará considerando las nociones abstractas que Eielson desarrolla sobre el mismo, recogidas de sus ensayos, entrevistas y proyectos no objetuales; así como su tránsito hacia formas concretas a través de operaciones materiales sobre telas.

Palabras clave: espacio, espacio-tiempo, textil.

Abstract

The following article, analyzes the existence of a spatial structure within the work of Jorge Eduardo Eielson. This system is thought to be based upon the author's perception of time as a constituent part of the space phenomenon and developed consequently in his plastic work through the shaping of textile materials. Thus, exploring Eielson's space will include the abstract notions established by the author in essays, interviews and non objetual works, as well as their transition into shapes that are definite and material embodied through the use of fabrics.

Key words: space, time-space, textile.

La inclusión del tiempo en la estructura espacial de Jorge E. Eielson y su expresión plástica a través de la intervención en materiales textiles

Diversa, compleja, inabarcable. Son algunas de las palabras que suelen acompañar la crítica y comentario a la obra de Jorge Eduardo Eielson. “La suya es una obra abierta y compleja. Es imposible plantear una mirada total, una lectura unívoca de su trabajo”, dice Sharon Lerner en su presentación a *El Comercio* como curadora de la más reciente retrospectiva hecha sobre el artista (Planas, 2017). Conscientes de esta problemática, a partir de la cual cualquier propuesta teórica debe ser considerada parcial y graduable en la medida que aparezcan nuevos puntos de vista y aproximaciones, quisiera desarrollar una revisión de su obra plástica intentando acercarme a su estructura espacial, que opera bajo dos premisas reguladoras. La primera, es integrando el fenómeno del tiempo a la concepción espacial de manera indisoluble, por lo cual puede ser referida como una estructura espacio-temporal. La segunda, el hecho de que esta se desenvuelve bajo un sistema de relaciones aleatorias que nuestro artista denomina la *matriz dinámica*¹. Para lograrlo, se plantea primero una mirada al contexto en el que se desenvuelve Eielson, evidenciando las distintas influencias que recibe y que debe sintetizar para poder generar una obra que opere bajo esquemas propios de la matriz dinámica. A continuación se profundiza sobre el impacto particular que tuvieron los avances científicos del siglo XX en nuestro artista y en la integración determinante del tiempo a su concepción del espacio tradicional de tres dimensiones. Posteriormente, se señalan las estrategias que Eielson utiliza para trasladar este concepto de espacio a su obra plástica en la serie *Quipus*, así como en sus nudos, performances e instalaciones. Finalmente, se evaluará la elección de la tela como principal recurso material para expresar las ideas y conceptos tratados.

Hacia una estructura dinámica

Jorge Eduardo Eielson, inicia su práctica artística a finales de los años 40 y continúa desarrollando conceptos y expresiones plásticas hasta los últimos días de su vida, a inicios del 2006. Este marco temporal lo ubica entre las prácticas

modernistas y contemporáneas que por esos años tomaban forma en Europa y que, desde Latinoamérica, se seguían con interés.

En el Perú, a partir de 1935², las propuestas del arte moderno se configuraron en oposición al indigenismo, rescatando las cualidades estéticas de una obra como el principal recurso de su expresión plástica. Dentro de este discurso, Eielson legitimaba el abandono de los motivos locales (que encuentra son producto de una incorrecta asimilación de la tradición peruana) por la búsqueda de los grandes temas pictóricos universales (Eielson, 1947, p. 1-4). A finales de los 40, Eielson deja el Perú y se establece en Europa, donde permanecería hasta el final de sus días. Este hecho, sumado a sus propios intereses artísticos, le permitirían una trayectoria distinta a la de otros artistas de su generación quienes viven, a partir de 1957 y hasta la década de los 80, la gesta del ancestralismo; resultado de un enfrentamiento de identidad cultural entre las temáticas autóctonas propuestas por el indigenismo y el abandono de puntos de contacto culturales que trae consigo la abstracción (Rith-Magni, 2011, p. 72-99). Lejos de las discusiones que preocupaban a los artistas latinoamericanos de mitad del siglo XX, el hombre europeo — habiendo sobrevivido dos guerras mundiales— se encontraba sumido en reflexiones acerca de la trascendencia del ser humano. En este contexto, algunos de sus representantes exploraron la negación de la trascendencia reivindicando en el arte la materialidad y el cuerpo, elementos que se convertirían en nuevos ejes de su producción. Eielson entra en contacto con estas ideas al relacionarse con miembros del grupo de los *Nouveaux Réalistes*, con artistas informalistas, de arte Povera, arte efímero, no objetualismo y del arte conceptual. Durante estos años, nuestro artista explora “con libertad las distintas corrientes europeas manteniendo una particular sintonía y proximidad con los procesos de experimentación que transforman la práctica artística universal entre las décadas de 1960 y 1970” (Tarazona, 2010, p. 45).

Este breve recuento contextual y biográfico, intenta reunir a grandes rasgos el universo de ideas que rodearon y debió enfrentar nuestro artista; hecho que derivó en la conformación de un sistema que soportará su propio universo creativo: la matriz dinámica. En el contexto histórico y social revisado pueden, sobre todo, reconocerse nociones que distinguen al artista moderno del contemporáneo y al local del universal. Así, Eielson resulta una suerte de figura bisagra entre coyunturas de aparente contradicción, cuyos fundamentos logra sintetizar bajo una propuesta propia y muy particular, siempre libre de los rótulos que encasillan y determinan a la expresión. En cuanto al sistema bajo el cual se construye el universo eielsoniano, puede decirse que este incluye elementos determinables y recurrentes; los cuales, sometidos a ciertas fuerzas de atracción, se relacionan de manera aleatoria generando frutos indeterminados. Claudia Posadas ofrece una imagen complementaria —que indica que la matriz se conduciría de modo análogo al universo—, tejiendo redes entre componentes determinados para así crearse y recrearse (Posadas, 2003; Rebaza, 2010, p. 450). De esta dinámica re-

sultan expresiones en distintos lenguajes o códigos artísticos, asimilables por su coherencia conceptual. Cabe decir que, como conjunto, la matriz es difícilmente abarcable y debe ser abordada de manera progresiva. Por ello, el presente artículo se concentrará en la estructura espacio-temporal de la obra, que considera uno de los elementos recurrentes de la matriz, y en su expresión plástica a partir del uso de la tela como materia principal. A pesar de que el foco de la investigación sea el espacio, se introducirán de manera pertinente directrices o líneas de pensamiento hacia otros conceptos importantes, partiendo de la matriz dinámica.

Siglo XX y el espacio temporal de J. E. Eielson

Durante el siglo XX, nuevas teorías científicas acerca de la realidad física y el comportamiento de sus componentes³ cambiaron la percepción que los ciudadanos del mundo tenían acerca de la misma. En el ámbito artístico, se descubrió una puerta desde donde se cuestionaron y reconstruyeron nociones acerca la realidad circundante mediante trabajos explorativos de reiterado carácter utópico o futurista⁴. El principio que dirigió estas exploraciones —cuyo desarrollo continúa a lo largo del siglo⁵— fue el de la unidad del espacio-tiempo, que implicaba la indisolubilidad de ambos fenómenos y un juego permanente de influencias de uno sobre el otro. Eielson no era ajeno a las discusiones que se generaron en torno a los descubrimientos científicos de la época. Por lo contrario, creía firmemente en la complementariedad que existe entre la creación artística y la investigación científica⁶; donde la intuición del artista es capaz de salvar, fugazmente y mediante un salto de inspiración, las distancias que el discurso racional sobrepasa mediante procesos de construcción más largos y detenidos, a base de la prueba y el error. En este sentido, nuestro artista se mantiene actualizado con respecto a los devenires de ambas disciplinas, recogiendo de ellas conceptos determinantes para su propia reflexión acerca de la trascendencia el ser humano y el mundo que lo rodea. El fenómeno espacio-temporal fue, efectivamente, una inquietud presente en Eielson; la misma que obtuvo un desarrollo continuo a través de su trabajo artístico⁷. En su discurso encontramos menciones recurrentes a personajes y eventos notables del mundo científico que refieren a la construcción del espacio físico. El abandono de una concepción espacial independiente del tiempo como fuera propuesta por Newton en el s. XVII y un primer acercamiento al espacio-tiempo a partir de las teorías de Einstein, para arribar en Planck, Heisenberg y los postulados de la física cuántica —donde entre otras cosas se fija el papel del espectador como elemento determinante en la configuración de una realidad, de otro modo, incierta—, nos brindan una imagen inicial del curso de investigaciones que Eielson sigue y que serán trasladadas a sus propias exploraciones artísticas.

¿Qué es el espacio? Lejanos como estamos del ingenuo éter de la mecánica newtoniana, nietos de Einstein y, sobretudo, de Planck, ¿qué cosa

es hoy el espacio para nosotros? La respuesta es inesperada como la solución de un koan zen: el espacio simplemente no existe. O también: el espacio es todo, incluso los objetos llamados sólidos, que en verdad no son más que espacio exaltado, vórtices de una materia que ni siquiera existe. Existe solo cuando el espacio se desliza, se desplaza vertiginosamente en su frenética danza, en su incesante interaccionar, que lo ve protagonista de inconmensurables distancias intergalácticas y, simultáneamente, de inconcebibles abismos sub-nucleares. A nuestros ojos humanos, de todos modos, como lo fue para el viejo Newton, el espacio se presenta como algo de vacío, mientras que para los ojos de la mente—como lo fue para Heisenberg— el espacio es por siempre una entidad abstracta, un territorio cuántico que no se puede recorrer nunca, ni siquiera con la inteligencia. Y he aquí que el arte nos viene al encuentro nuevamente. Aquí en las exploraciones visuales de Michele, el espacio se vuelve forma, y la forma espacio. Aquí, diríase, basta cambiar la palabra espacio por energía, la palabra materia por forma, y el juego está hecho. Aún más, la máquina del lenguaje nos ayuda a pasar la frontera invisible que separa al arte de la naturaleza, la creación de una obra de arte de la creación tout court. (Eielson, 1992; Padilla, 2002, p. 224).

En esta nota, además de los fundamentos científicos ya mencionados, aparece una de las primeras características atribuibles al espacio concebido por Eielson: su carácter variable, mudable y potencial producto de una energía intrínseca. Un espacio que se encuentra en continuo movimiento, existe solo cuando se desliza, lo que implica necesariamente el pasaje del tiempo. Uno de los artistas que declaradamente trabaja bajo estos conceptos es Lucio Fontana quien, en 1946, presenta el Manifiesto Blanco, en el que anuncia el inevitable desarrollo de un *arte tetradimensional*⁸ capaz de contener todas las dimensiones de la existencia humana. Para Fontana, este arte debe estar basado en la unidad del tiempo y del espacio y por ello introduce nuevos elementos físicos a su quehacer: “Color el elemento del espacio, sonido el elemento del tiempo, y el movimiento que se desarrolla en el tiempo y en el espacio” (Fontana, 1946, s/p). Jorge Eduardo Eielson también incluye el concepto de unidad del espacio-tiempo en su discurso, aun sin adscribirse directamente al espacio tetradimensional⁹. Sin embargo, a diferencia de Fontana, quien a través del sonido busca generar percepciones físicas directas que remitan al pasaje del tiempo; Eielson lo modela a partir de un “mediador”, que interviene para expresar cualidades del espacio-tiempo:

[A través de sus cualidades de blandura maleable y resistencia], los tejidos y las telas ocupan el espacio de la única manera requerida en el espacio: anudándose, formando grumos de materia tridimensional, cómo los diferentes cuerpos celestes, incluyendo su trayectoria. (Eielson, 1977; Rebaza, 2010, p. 147)

Como podemos ver, dentro de su concepción espacio-temporal, el autor incluye formas volumétricas (cuerpos) que se sitúan en un medio físico determinado, creando relaciones y tensiones que finalmente generan trayectorias; las cuales son expresión del tiempo¹⁰ y, por lo tanto, de un espacio “tetradimensional”. Tanto para Fontana como para Eielson, el tiempo es representable a partir del movimiento. Sin embargo, para nuestro artista el movimiento se encuentra asociado a otro concepto, previamente observado en las pinturas de Giuseppe Capogrossi: el ritmo. Eielson nota que, en las pinturas de Capogrossi, el tiempo aparece cuando este es “transmutado en ritmo, visible a través de agrupaciones geométricas, polifacéticas, raras veces simétricas, rápidas y precisas” (Eielson, 1955; Rebaza, 2010, p. 73). El concepto de ritmo es manejado por Jorge Eduardo Eielson en los *Qui-pus*, al establecer configuraciones formales determinadas con ligeras variaciones, hecho que se reconoce en el nombre serial que reciben sus obras (*Qui-pus 47 R*, *Qui-pus 48 CR*, etc). Con la idea de ritmo¹¹ aparece la segunda característica del espacio eielsoniano: la racionalización del medio físico en elementos o unidades mínimas, codificadas y repetibles. Los inicios de esta racionalización se desprenden del descubrimiento del constructivismo y neoplasticismo de Mondrian y la tendencia geométrica que Eielson encuentra a su llegada en París en el año 1948 (Seymour, 1977b, p. 15). Es sobre todo a partir de la revisión de la obra de Mondrian que Eielson medita sobre la posibilidad de un “ordenamiento del universo” que, en el caso de Mondrian, se logra a mediante la definición de “las más sólidas y urgentes estructuras” (Eielson, 1956; Rebaza, 2010, p. 89). Estas, como bien menciona Luis Rebaza, se convierten en un método para que el artista pueda aprehender el espacio, transponiendo la abstracción al mundo real (Rebaza, 2017, p. 174). En los años que siguen a esta especulación, Eielson trabajaría sus propios códigos identificándolos recurrentemente.

El grupo no mantiene ya el **orden** original en el que fueron concebidos.
(Eielson, 1967; Rebaza, 2010, p. 111)

Llegué a un **sistema** muy reducido [...] regido por leyes internas precisas.
(Eielson, 1972; Rebaza, 2010, p. 119)

Establecí un **código** del cual hasta ahora me sirvo.
(Eielson, 1973, p. 28; Rebaza, 2010, p. 143)

Este orden/código/sistema responde a algunos fundamentos básicos, según nos revela el mismo artista. En la primera referencia a sus *Qui-pus* Eielson declara haber hecho uso de un módulo antropométrico (Eielson, 1967; Rebaza, 2010, p. 111); de esta manera, la escala humana (1:1) se convertiría en una regla para graduar y proporcionar la obra y sus componentes. Asimismo, algunos años después nuestro artista señala las fuerzas de tensión como elementos primordiales de su trabajo, las cuales desarrolla mediante la conformación de

triángulos que “responden a los mismos principios de las estructuras geodésicas de Buckminster Fuller” (estructuras que buscan la máxima economía de medios para su lograr configuración) (Eielson, 1973, p. 28). Este espíritu de sobriedad nos lleva una última característica determinable para el espacio concebido por J. E. Eielson: la búsqueda de la totalidad o del infinito a través de una propuesta material en estrecha relación con el mundo real que habitamos. Lejos de cualquier aproximación fragmentaria, el espacio de Eielson es unitario. Su máxima aspiración es la “integración ambiental” del ser humano con su medio físico; para lo cual se apoya en la “pura imaginación sensible” propuesta por Yves Klein en 1959 y desarrollada por Luis Rebaza como “superracionalismo ultramodernista” (Rebaza, 2017, p. 192). En este sentido, el acceso al infinito estaría condicionado a “un proceso de desaparición de obstáculos sensibles”, que refiere a la eliminación de elementos que, en su percepción, nos remitan a situaciones concretas. Como por ejemplo uso indebido del color, un elemento tratado con escrúpulos por el conocido crítico de arte, Bernard Berenson, quien lo acusa (en esta misma línea) de pertenecer “al mundo de las sensaciones inmediatas y no de las meramente imaginarias” (Berenson, 2005, p. 83). Las sensaciones ideadas (“aquellas que existen en la imaginación” y constituyen una especie de “puerta” al infinito) deben permanecer intransitivas, no inspirar deseos definibles y de ninguna manera saltar a las sensaciones reales y a la realidad. Ellas “pertenecen a un reino aparte, un reino más allá de la realidad, donde el ideal es la realidad única” (Berenson, 1948, p. 73). Ello, pudiera parecer contrario al realismo matérico de la obra de Eielson que Juan Acha propone en 1977 y 1979, y que se ve presente en la serie *Quipus*¹² Sin embargo, la materialidad puede ser conductora de la imaginación sensible si es tratada de manera adecuada, por ello se habla precisamente de “obstáculos”; y por lo mismo, es importante la economía de medios señalada anteriormente, donde cualquier elemento accesorio distrae al espectador y contamina el discurso. Como será explicado hacia el final del ensayo, la experiencia sensuo-material y sus contrastes dentro de la obra de Eielson son “puertas a la temporalidad” (infinita, sin límites) que “implican el abandono de la ‘inmediatez’ (at oneness) de las teorías modernistas de la visualidad pura” (Padilla, 2010, p. 28). Por otro lado, para terminar de aclarar la noción de totalidad trabajada por Eielson en su concepción espacial, es necesario acudir al análisis que realiza Luis Rebaza sobre el texto *Transporte plástico sobre la construcción de una ciudad*, escrito por Eielson en 1954. En este imaginario, el autor crea un espacio de confines imperceptibles y “una cadena de contigüidades que revela un solo todo espacial basado en el hecho de que tanto casa como ciudad y cosmos comparten los mismos órdenes físicos” (Rebaza, 2017, p. 183). Esta estrategia se verá repetida en el ámbito formal, como veremos a continuación en el análisis de la serie *Quipus*, al suprimirse los límites en los objetos de su producción, permitiendo una expansión infinita de los mismos sobre su espectador.

A modo de resumen, se presentan los tres rasgos conceptuales principales del espacio eielsoniano discutidos, que se verán, asimismo, representados en la obra plástica del autor:

1. Un carácter variable, mudable y potencial producto de una energía intrínseca, relacionado a la unidad del tiempo y espacio.
2. La racionalización del medio físico en elementos o unidades mínimas, codificadas y repetibles que se rigen por leyes determinadas.
3. La búsqueda de la totalidad o del infinito a través de una propuesta material en estrecha relación con el mundo real que habitamos.

Espacio-Tiempo en Infinita Expansión en los Quipus de J. E. Eielson

La evaluación de la serie *Quipus*, parte de la definición de dos “tipos” de rasgos: aquellos que son intrínsecos o propios de la obra —como pudiera ser el color que utiliza o la dirección de sus líneas— y aquellas decisiones que de alguna manera son externas a la pieza, pero igualmente la definen y configuran (como por ejemplo el espacio de aproximación a la misma). Comenzaremos nuestro análisis por estas últimas.

A partir de la comparación de las obras espaciales del argentino Lucio Fontana (Fig. 1) y los *Quipus* del artista peruano (Fig. 2) surgen observaciones útiles para la definición del espacio-tiempo en la mencionada serie realizada por Eielson. Puede decirse que ambas obras son trabajadas dentro de un formato convencional intervenido plásticamente para incluir la variable del movimiento y convertirse en objetos en evidente conflicto con el espacio de dos y tres dimensiones, proyectando así la unidad de espacio-tiempo.



Fig.1: Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, 1962, Acuarela sobre canvas, 26.5 x 17.5 cm, Colección particular.



Fig.2: J.E. Eielson, *Quipus 47 R*, 1985, Acrílico sobre yute, 110 x 110 cm, Colección particular.

Sin embargo, el discurso propuesto por cada artista pertenece a un ámbito espacial distinto. Al respecto, comenta Giuseppe Capogrossi:

En los trabajos de Ud. [J.E.E.] el espacio es el verdadero protagonista. El mismo que partiendo de Malevich y Mondrián llega hasta Klein y Fontana, pero que cada uno interpreta a su modo. [...] Fontana, por su parte, corta y perfora el espacio, en busca de la tercera dimensión más allá de la tela, mientras que usted encuentra su tercera dimensión precisamente delante de la tela, anudándola. (Capogrossi, 1991, s/p)

La comparación evidencia que Jorge Eduardo Eielson se encuentra, efectivamente, trabajando una propuesta espacial relacionada a los conceptos de su época, pero distingue que esta se desarrolla de manera propia y particular. En primer lugar, la mirada de Eielson difiere de la de Fontana y otros artistas en cuanto a la relación espacial que plantea hacia su contexto. Mientras que Fontana encuentra esta relación evocándose al más allá, invisible para el espectador y por lo tanto conceptual, idílica e imaginaria; Eielson, al construir espacios delante de la tela, configura una obra que se enfrenta directamente a su realidad y entorno. El autor nos dice que espacio de la obra es el mismo que habitamos nosotros. Esta postura frente a la realidad se explica mejor a partir de dos propuestas: la primera relacionada al estudio de la pintura de Mondrian realizado por Eielson en 1956 y la segunda próxima al realismo matérico propuesto por Juan Acha en 1977 y 1979. En el artículo *Homenaje a Piet Mondrian*, Eielson reconoce que, para el artista holandés, el espacio de la obra es el mismo que habitamos nosotros y por ello tiene la posibilidad de “ocupar nuestra conciencia y nuestro espacio exterior con el mismo derecho y la misma soberana realidad de nuestra propia existencia” (Eielson, 1956; Rebaza, 2010, p. 92). Incluir la obra dentro de nuestro propio espacio le permite al artista introducir en él propuestas conceptuales personales y hacerlas dialogar con su contexto y espectador. Un planteamiento complementario es realizado por Juan Acha en dos artículos: *El realismo visual y poético de Jorge Eduardo Eielson* (1978) y *Los nudos de Eielson* (1979). En ambos, Acha trata el realismo o anti-ilusionismo que anima la multiexpresión de la obra de Eielson, que opera afirmando la “realidad física, casi siempre ignorada por habitual” (Acha, 1979; Rebaza, 2013, p. 81). Es la “estructuración o conjunto de correlaciones sensitivo-visuales de sus materiales” lo que nos enfrenta a la realidad (Acha, 1979; Rebaza, 2013, p. 81); como por ejemplo el uso de un bastidor y de un formato clásico para una obra que ya ha renunciado a los habituales modos y medios pictóricos y que trabaja únicamente recursos percibibles —aunque no figurativos— como tensión, luz y sombra, volumen y textura. El mencionado bastidor invoca una imagen, una “ilusión de realidad” (como las escenas representadas por el arte tradicional); sin embargo, el resto de sus elementos la niegan rotundamente y reclaman la atención del espectador para invitarlo a mirarlo de cerca, a escudriñar, a percibir movimiento

en los juegos de luz y finalmente a “cuestionar la realidad circundante [que es al mismo tiempo la realidad] interna del autor” (Acha, 1977; Rebaza, 2013, p. 61).

Habiendo definido la calidad del contexto sobre el que se emplaza la obra —el mundo real y tangible—, pasaremos a evaluar una segunda instancia de la misma, que involucra la interacción con su público. En muchas disciplinas artísticas, como por ejemplo el cine o la arquitectura, la aproximación visual al objeto tratado (edificio, escena) es uno de los principios básicos a trabajar, una de las primeras decisiones que se toman al enfrentar su diseño y que afectará directamente la manera en la que este será percibido por su público. En el arte de Eielson, la aproximación funciona de igual modo. Para el espectador que se encuentra con la obra, nuestro artista define un espacio de aproximación concreto. Para ello, no fuerza una mirada única y específica de la pieza, como lo haría un cuadro bidimensional de una escena concreta, donde la perspectiva y demás elementos se encuentran definidos de antemano. En los quipus, el espectador tiene cierta libertad de ubicarse frente a la obra y, desde sus distintas perspectivas, notar cambios en la misma. Sin embargo, estas visuales son igualmente controladas por el autor, ya que el objeto no es completamente tridimensional; sus desfases en altura son pequeños y de pocos centímetros. La escala en la que el autor construye la tercera dimensión, obliga al espectador a una observación cercana de la obra, desde la cual se le permite apreciar cambios sutiles en el espacio resaltados por las variaciones de luz y sombra. Estos cambios son importantes ya que es a través de ellos que el observador recibe una primera idea de movimiento en la obra. Un movimiento que por su escala, es continuo y progresivo y no presenta contrastes visuales drásticos (aunque sí conceptuales). Es de esta manera, que Eielson se sirve de la aproximación a la obra para presentar al observador un contexto de espacio temporal; de cambios progresivos y movimientos de ritmo lento y tenue.

Pasando a las llamadas cualidades “intrínsecas” de la obra, la tercera instancia de evaluación se plantea sobre su ‘gramática interna’, los componentes que permiten generar fuerzas reconocibles que luego serán transmitidas al espectador y continuarán modelando el espacio en cuestión. Estas fuerzas se visualizan a través de elementos que, en el vocabulario plástico de Eielson, son principalmente la cuerda, línea de una dimensión; la banda, plano de dos dimensiones; y el nudo, volumen de tres dimensiones. Los mismos elementos se desarrollan formalmente en diagonales, triángulos y pirámides. Es sobre la proyección de estos tres elementos formales y sus respectivas dimensiones que se funda el espacio-tiempo y su carácter particular en la serie *Quipus*.

Para poder desarrollar mi hipótesis acerca de la proyección del espacio-tiempo en la serie mencionada, he realizado una selección de algunas de las configuraciones típicas en los *Quipus* de Eielson (Fig. 2 a Fig. 6) y, debajo de las imágenes de las obras, presento esquemas de ciertos aspectos de orden que ellas

mantienen. El primer recuadro indica la organización más esquemática de las líneas que traza la obra; el segundo señala los puntos de contacto con el formato contenedor (soporte), también llamados puntos de fuerza; el tercero esquematiza la presencia de sus tres elementos más recurrentes (nudo, cuerda y banda); el cuarto recuadro dirige o direcciona las fuerzas de los elementos incluidos y el quinto recoge los colores utilizados en cada obra.



Fig.3: J.E Eielson, *White Quipus*, 1964, Cloth and tempera on canvas, 95 x 150.2 cm, Colección del MoMa Nueva York.

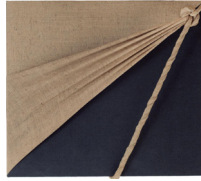


Fig.4: J.E Eielson, *Quipus 58 CR*, 1990, Acrílico sobre yute, 90 x 80 cm.

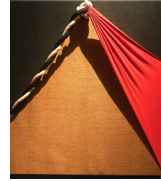


Fig.5: J.E Eielson, *Quipus 49 CR*, 1993, Tela sobre yute, 90 x 85 cm.



Fig.6: J.E Eielson, *Quipus 12 C*, 1994, Acrílico y yute sobre madera, 70 x 100 x 18 cm, Colección Hector La Rosa, Lima.

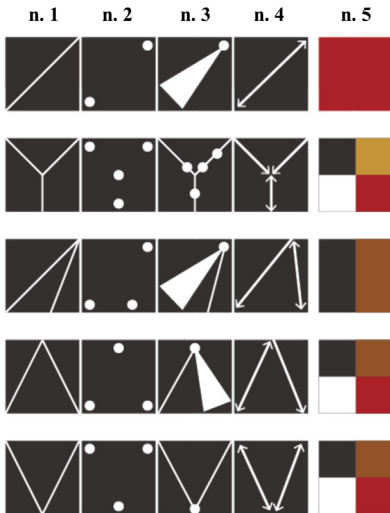


Fig.2: J.E Eielson, *Quipus 47 R*, 1985, Acrílico sobre yute, 110 x 110 cm, Colección particular.

Fig.3: J.E Eielson, *White Quipus*, 1964, Cloth and tempera on canvas, 95 x 150.2 cm, Colección del MoMa Nueva York.

Fig.4: J.E Eielson, *Quipus 58 CR*, 1990, Acrílico sobre yute, 90 x 80 cm.

Fig.5: J.E Eielson, *Quipus 49 CR*, 1993, Tela sobre yute, 90 x 85 cm.

Fig.6: J.E Eielson, *Quipus 12 C*, 1994, Acrílico y yute sobre madera, 70 x 100 x 18 cm, Colección Hector La Rosa, Lima.

El ejercicio de esquematizar las líneas de los trabajos de Eielson (primer recuadro) permite notar rápidamente que sus elementos son colocados en diagonales dentro de formatos ortogonales y estáticos. Este contraste genera dinamismo y refuerza la sensación de movimiento. En las palabras del autor:

[D]esde el principio me di cuenta que para que los nudos tuvieran una función tenían que estar dispuestos en diagonal, y no en ángulos rectos,

pues de esta manera tenían mejor tensión. Además busco un conglomerado dinámico por lo que son necesarios los triángulos y las pirámides. (Aguilar, 1979; Rebaza, 2013, p. 85)

Los vértices de los triángulos (planos de dos dimensiones) se ven claramente definidos en el segundo recuadro, que señala los “puntos de fuerza” en las obras. Estos puntos se encuentran, invariablemente, en contacto con los bordes del soporte o en el centro visual del mismo. Por otro lado, el tercer recuadro —que indica la posición de los elementos fundamentales: nudo, cuerda y banda— nos muestra que la ubicación de los nudos también se define en relación a puntos significativos dentro de los formatos que los contienen. Ya sea en el centro o en la esquina, su ubicación no es producto del azar sino de una decisión deliberada por parte del autor, expresada en una colocación precisa y racional que jerarquiza al nudo frente a los demás elementos. Cabe reiterar que los nudos son los puntos más volumétricos del cuadro, aquellos que aportan mayor elevación y tridimensionalidad, ya que las bandas son planos y las cuerdas de proporción lineal. En la ubicación de los nudos, el autor utiliza nuevamente el formato contenedor para crear contrastes y realizar afirmaciones; esta vez para distinguir la pirámide y jerarquizarla dentro de la obra trabajando el volumen y la tercera dimensión.

Ubicadas estas estructuras en la obra podemos continuar hablando de las fuerzas que estas generan y proyectan. Desde el nudo o hacia el nudo es que se dirigen los demás elementos y fuerzas del cuadro. Como hemos visto, este punto (ya sea origen o llegada) se encuentra claramente definido y jerarquizado dentro de la obra. Es por contraste con el punto de origen definido que notamos que el autor no precisa, dentro del cuadro, el límite de la expansión que el nudo propone. Las fuerzas de los elementos (segundo recuadro), dispuestas en formas diagonales, triangulares y piramidales, se proyectan fuera del formato invadiendo el espacio que contiene a la obra así como al espectador. Estas fuerzas generan, conceptualmente, la idea trayectorias e introducen así la variable del tiempo, conformando un espacio temporal de carácter expansivo.

Existe un último elemento, analizado en el quinto recuadro, que es el uso del color en las obras. Para Eielson, “el color es lo más subjetivo del proceso pictórico y lo que menos puede ser sometido a estructuras fijas” (Seymour, 1977b; Rebaza, 2010, p. 173). En ese sentido, me parece que el color y sus contrastes dentro del cuadro sirven de apoyo a la conformación del espacio y sobre todo a la definición de sus componentes (cuerda, banda, nudo/línea, triángulo, pirámide), más no como elementos de orden principal. Esta idea se sustenta con el ejemplo de los quipus de un solo color (Fig. 2), en los cuales el carácter de la espacialidad trabajada en este ensayo es completamente vigente y no pierde cualidades al homogeneizar sus superficies y colores. Para evaluar el uso del color en la serie, tomemos como ejemplo el *Quipus 49 CR* de 1993 (Fig. 5) y el

Quipus 12 C de 1994 (Fig. 6). En ambas obras, el yute que compone el soporte de la obra ha sido intervenido con pintura negra para remarcar las diagonales de los elementos sobrepuestos; el contraste de los colores del fondo diferencia los límites de los planos que las cuerdas y bandas ya están trazando. Además, el color negro transmite la idea de vacío; que, para el caso de *Quipus 49 CR*, se encuentra detrás de la pirámide y, en el *Quipus 12 C*, es la misma pirámide. Pero el color no solo se utiliza para el fondo de las obras, también podemos verlo en los elementos que se sobreponen a este fondo. En el *Quipus 49 CR*, la cuerda blanca y la banda roja son parte de un mismo trozo de tela, intervenido con blanco para la sección de la cuerda y con rojo para la banda. De esta manera, el color vuelve a utilizarse para diferenciar planos y para caracterizar a cada elemento, remarcando el espacio ya definido por su orden interno. Para Jose Ignacio Padilla la oposición entre los elementos por medio del color:

[E]stá cuidadosamente diseñada para producir un contraste rítmico - una suerte de pulso visual que complementa la tensión pulsional del nudo mismo. Las cuestiones del ritmo y la pulsión son centrales porque [...] implican el abandono de la 'inmediatez' (at oneness) de las teorías modernistas de la visualidad pura. Ritmo y pulsión son, en cambio, la apertura hacia la temporalidad, sobre la que se basa la experiencia sensorio-material, el reencuentro con la materialidad. (Padilla, 2010, p. 28)

Con ello, se establecen nuevamente relaciones temporales conceptuales dentro de la propuesta plástica visible. A modo de resumen, podemos decir que el espacio de los *Quipus* de Eielson involucra, como hemos visto hasta ahora, un contexto general, que es el mundo real con el cual interactúa permanentemente y desde donde define los alcances de su propuesta; una situación de aproximación concreta para el espectador hacia la obra, donde fija la escala del trabajo y la continuidad de sus cambios espaciales; una suerte de gramática interna, en la que participan las tres dimensiones del espacio a través de líneas dinámicas y fuerzas expansivas, que se proyectan sobre la obra y crecen sobre el espacio circundante y el espectador; y, por último, contrastes de color, que la separan de una visualidad pura o concreta y generan una apertura hacia la temporalidad en la obra. Todos estos elementos conforman el espacio-tiempo de carácter expansivo de los *Quipus* de Jorge Eduardo Eielson.

Nudos, performances e instalaciones: quiebre del formato

Si bien el período de trabajo de los *Quipus* es bastante largo (desde 1963 hasta el 2002) existe un quiebre progresivo del formato rectangular convencional al nudo exento y al performance e instalaciones¹³. Como se ha podido apreciar en las ideas trabajadas anteriormente, en los quipus, el formato rectangular o soporte se utiliza para crear contrastes y contradicciones. Contrastes de movimiento, entre un formato rígido y sus líneas expansivas; contradicciones

espaciales y de volumetría, entre la bidimensionalidad del rectángulo, la tridimensionalidad de los elementos sobrepuestos y la tetradimensionalidad de las fuerzas proyectadas; contrastes materiales, entre la elasticidad de sus telas y el encuadre tieso; contrastes conceptuales, entre la aparente soltura de sus elementos y racionalidad con la que estos se definen con respecto a los límites del soporte. El formato rectangular sobre el que se desarrolla la obra es una fuerza de resistencia a la misma, que la contiene e intenta detener su expansión. A partir de 1972, Eielson planteará formas libres de este formato resistente. El característico nudo exento y las famosas performances e instalaciones que el artista presenta durante los siguientes años son también expresiones de un espacio-tiempo continuo, aunque en algunas ocasiones no mantengan el carácter expansivo propio de los quipus. Por ejemplo, los nudos (Fig. 7), cuerpos que no conversan directamente con el exterior y son más bien introvertidos. Sus cuerdas se retuercen sin definir inicio ni final, el movimiento es infinito. Los colores se mezclan, como si hubieran sido engullidos por un agujero cósmico que los fusiona. Su carácter es más bien implosivo, pero igualmente continuo e infinito.



Fig.7: J.E Eielson, *Nudo*, 1973, Tela de algodón anudada, 21.8 x 26.7 x 22.3 cm, Colección del Museo de Arte de Lima.

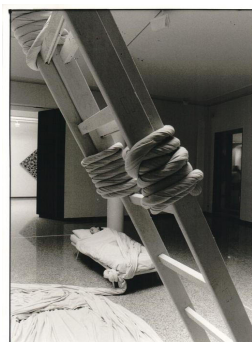


Fig.8: J.E Eielson, *La Scala Infinita*, 1997, Instalación / Performance, Galleria Lorenzelli, Milán.

Las instalaciones o performance, según las palabras del artista: “tienen por objeto el acercamiento de lo artístico, encerrado dentro de la cultura, hacia la vida misma, hacia el espacio vital cotidiano” (Seymour, 1977^a; Rebaza, 2010, p. 149). Mantienen el concepto de continuidad, como *La Scala Infinita* (Fig. 8) donde una misma tela recorre un camino ininterrumpido hacia distintos elementos dentro de un espacio (una cama, una persona, una mesa, una escalera y una silla amarrada a una columna). En este caso, la obra ya no se proyecta sobre un solo objeto sino que, como la vida misma, conjuga una infinidad de fuerzas y movimientos que interactúan entre distintos actores.

Lo mismo ocurre en la instalación/performance de *El Cuerpo de Giulia-no*, analizada por Vered Engelhard en su artículo “La intuición háptica de Jorge Eduardo Eielson” (2018), en la cual la performer constituye el centro móvil hacia el cual se dirige un movimiento envolvente de telas que terminan por aprisionarla. En palabras de la autora:

La progresión de la pieza es el proceso mismo de anudar, del enroscamiento intenso de líneas de fuerza hacia un devenir-móvil, el instante en el cual el nudo impide su propio movimiento. Este instante donde las leyes de la materia suspenden todo el movimiento es el arrebato elegíaco, el punto fijo de la muerte de un cuerpo en movimiento (el cuerpo expandido que consiste en Eielson, Mulas, la tela y la performer sin nombre) y el nacimiento de un cuerpo simbólico inmóvil (el nudo mismo): el punto de contención de una labor coagulada, una labor sacrificada en función de un cuerpo inmóvil que pueda reivindicar otro plano de la realidad. (Engelhard, 2018, p. 70)

Por medio de estas líneas, se introduce un nuevo patrón de movimiento relacionado al espacio. En obras anteriores, hemos visto cómo los objetos proyectan fuerzas de expansión o reducción infinitas; sin embargo, en las performances (tanto en *La Scala Infinita* como en *El Cuerpo de Giulia-no*) nos enfrentamos a un momento de *estasis* nunca antes expuesto. Una detención o estancamiento en el fluir de una materia que refiere, necesariamente, a la condición de movimiento que le está siendo negada. Un punto estático que no es inmóvil, porque en él persisten las tensiones que actúan sobre el objeto aún sin accionarlo, pero que sirve para señalar su paso fuera de nuestra realidad física hacia un plano infinito.

El Papel de la Tela en la Conformación del Espacio-Tiempo

[L]as cuerdas y los trapos (telas, tejidos, fieltros, terciopelo, yute, etc.) en sus diferentes avatares de vestidos, banderas, sábanas, cortinas, sudarios, etc. contienen al mismo tiempo las necesarias cualidades de blandura maleable y resistencia para ser manipuladas con signos contrarios, según las necesidades del trabajo. Por ejemplo la cuerda contiene en sí la capacidad de unir - ligando (connotaciones religiosas, amor, búsqueda de la unidad, etc.) pero también la de separar - aprisionando (enajenación, soledad, etc.). (Eielson, 1977) (Rebaza, 2010, p. 147)

¿Cuál es el papel y la importancia de la tela para la conformación de un espacio temporal? La propuesta espacial de Eielson, como vimos al inicio de este artículo, se basa en una presencia real y concreta dentro del mundo físico que conocemos. En coherencia con esta premisa, sus elementos se trabajan sin artificios visuales o de perspectiva (el uso del color solo resalta lo que la materia ya muestra). De la misma manera, el componente plástico elegido

por el artista debe ser sincero en su materialidad y posibilidades físicas y ser coherente con los conceptos desarrollados en su labor plástica.

Cuando Einstein formula la teoría de la relatividad, aplica el concepto de elasticidad al tiempo como dimensión física, modelando así la unidad del espacio-tiempo. Coincide que la tela, como bien expresa Eielson, también posee la cualidad de ser elástica, de permitir ser alterada sin dejar de resistirse a las fuerzas que generan su tensión. Intencional o no, la elasticidad de la tela es aquello que permite la sensación de movimiento en la obra y la proyección de trayectorias entre sus elementos. Además de los contrastes de color —que Padilla reconoce como accesos hacia la temporalidad— la tela permite contrastes matéricos en sus distintas presentaciones o calidades (yute, fieltro, algodón). En cada una de estas versiones la textura y porosidad en el material es distinto; siendo unas más o menos caladas, más o menos rudimentarias, etc. Además, las telas, como nos dice Eielson en su entrevista con Michel Fossey en 1972, son “materiales leves e intensos, fácilmente sustituibles o transportables y que «viven» solo en determinado espacio o momento” (Rebaza, 2010, p. 137). Su carácter efímero reafirma su condición temporal; por otro lado, los contrastes que se generan al utilizarla para configurar estructuras permanentes (obras visibles) aluden nuevamente al carácter temporal del espacio que construyen.

Coda

La inclusión del tiempo en la concepción espacial de Eielson es innegable, como lo es también el hecho de que ella, y los productos de su continua reflexión, modelan y son modelados por su obra plástica. Los materiales textiles son aquellos que, mediante intervenciones de torsión, pliegues y entrelazamientos, permiten el desarrollo de cualidades espacio temporales como el movimiento, el ordenamiento rítmico de sus elementos y la prolongación infinita de un fenómeno que atraviesa todas las instancias de la vida humana. De acuerdo a ello, la presente investigación propone analizar el conjunto de obras desde una perspectiva puntual (en este caso el espacio-tiempo) que agrupa algunos ángulos de su multiexpresión. Así, se plantea una ruta complementaria de aproximación al complejo trabajo de un artista peruano que, ante todo, significó un esfuerzo por construir belleza y humanidad.

En lo que a mí se refiere, tal vez mi aparente quehacer múltiple no es más que uno solo: la paciente obra de alguien que emplea diversos códigos lingüísticos—plásticos, sonoros, verbales— para urdir una especie de red, siempre más estrecha, a fin de aferrar la evanescente realidad última —igualmente perseguida por otras vías—con el propósito de hacerla, de alguna manera, beneficiosa para los demás. (Eielson, 1998; Rebaza, 2010, p. 406)

Notas

- 1 Posadas, C. (2003). La matriz celeste en Jorge Eduardo Eielson. En revista *Estudios Literarios*, 28, Madrid, noviembre 2004 - febrero 2005.
- 2 Se considera la exposición surrealista de Cesar Moro en la Galería Alcedo (Lima) como un hito que marca el inicio del movimiento moderno en el Perú.
- 3 A. Einstein y su planteamiento del espacio-tiempo en la teoría de la Relatividad (1905 / 1915); M. Planck y los fundamentos de la física cuántica (1900), W. Heisenberg y el principio de incertidumbre o relación de indeterminación (1925), entre otros.
- 4 Al respecto puede revisarse Luis Rebaza (2017) quien profundiza sobre las propuestas de personajes como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Yves Klein; y, en el Perú, Miró Quesada y El Grupo Espacio.
- 5 Un ejemplo de ello es Lucio Fontana, quien en 1946, presenta “Manifiesto Blanco”, donde anuncia el inevitable desarrollo de un *arte tetradimensional* basado en la unidad del tiempo y del espacio, por ello, capaz de contener todas las dimensiones de la existencia humana. Otros movimientos relacionados son el Cubismo, Surrealismo, Constructivismo, Neoplasticismo, Arte Cinético, etc.
- 6 La importancia de la integración de ambas disciplinas se ve claramente reflejada en cartas, artículos y entrevistas del autor. Resaltan: El universo nudo (Nosari, 1992, s/p), Defensa de la palabra: a propósito de El Diálogo Infinito (Eielson, 1995, pp. 289-298), La escalera infinita (Eielson, 1998, pp. 11-16).
- 7 En *Texto sin título [París, enero 1969]* (Eielson, 1972) (Rebaza, 2010, pp. 117 - 118) J.E.E. afirma su “concepción del espacio y del tiempo como partes integrantes del fenómeno visual”, hecho que derivaría en la aparición de ciertos rasgos determinantes para sus obras. Un ejemplo de ello es el concepto de simultaneidad, a partir del cual se desarrollan: *Ballet Subterráneo* (1971) y *Concierto Urbi et Orbi* (1972).
- 8 El término tetradimensional fue descrito por H. Minkowski en 1907 y refiere a la inclusión del tiempo como parte integrante del fenómeno espacial de tres dimensiones.
- 9 En 1995 Eielson publica el ensayo *Defensa de la palabra: a propósito de El diálogo infinito*, donde señala que opta por adscribirse a la tridimensionalidad por precaución a concluir que la temporalidad sea la cuarta dimensión del espacio en definitiva (ya que existen otras posibilidades), aunque tampoco la niega. Sin embargo, el presente ensayo evitará, en lo posible, el uso del término tetradimensional (manteniendo el mismo criterio de precaución), utilizando variables de la “unidad espacio-tiempo” para señalar la inherente vinculación del tiempo en el fenómeno espacial concebido y desarrollado por el artista.
- 10 Tiempo definido como la “dimensión física que representa la sucesión de estados por los que pasa la materia” (diccionario de la Universidad de Oxford, Oxford University Press).
- 11 Ritmo definido como “forma de sucederse y alternar una serie de cosas (movimientos, palpitaciones, acontecimientos, etc.) que se repiten periódicamente en un determinado intervalo de tiempo” (diccionario de la Universidad de Oxford, Oxford University Press)
- 12 También contradice el uso recurrente de situaciones “cotidianas” en textos como *El cuerpo de Giulia-no* (1971) o *Habitación en Roma* (2007). Sin embargo, en Eielson, el uso insistente o repetitivo del ordinario busca la trascendencia al expresar órdenes sobre los que se manifiesta la experiencia de la vida (Rebaza, 2017, p. 286).
- 13 Obras como *Paracas Pirámide* (1972), *El gran quipu de las naciones* (1972), *247 metros de tela de algodón crudo* (1972), *Interrupción* (1988), *La Scala Infinita* (1998).

Referencias bibliográficas

- Acha, J. (1977) El realismo visual y poético de Jorge Eduardo Eielson. En Catálogo *Jorge Eielson*, Caracas, Museo de Arte Contemporáneo. Se reproduce en *El Comercio*, Lima, 28 de Febrero 1978, p. 6.
- . (1979) Los nudos de Eielson. En Catálogo *Nudos: Jorge Eielson*, Ciudad de México, s/p.
- Aguilar, A. (1979) *El espacio escultórico del cuerpo humano en el performance que abrió muestra de Jorge Eielson*. En *Unomásuno*, Ciudad de México, 8 de abril 1979. Incluido en *Jorge Eduardo Eielson. Ceremonia Comentada: Otros textos pertinentes (1948-2005)*, Luis Rebaza (ed.) Lima, 2013, pp. 84-85.
- Berenson, B. (2005 [1948]) *Estética e Historia en las Artes Visuales*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Capogrossi, G. (1991) Jorge Eielson. En *Catálogo Jorge Eielson: Nodi*, 1991, Galería Il Chiostrro: Arte Contemporánea (Saroni), Milán, Abril 1991, s/p.
- Eielson, J. E. (1947) Pintura Contemporánea. En *El Correo de Ultramar*, 3, Lima, Noviembre 1947, pp. 1-4.
- . (1955) Capogrossi: pintor de las mutaciones. En *El Dominical*, suplemento cultural de *El Comercio*, Lima, 04 de Septiembre de 1955. Incluido en *Jorge Eduardo Eielson. Ceremonia Comentada textos sobre arte, estética, y cultura (1946-2005)*, Luis Rebaza (ed.) Lima, 2010, pp. 73-75.
- . (1956) Homenaje a Piet Mondrian- En *El Dominical*, suplemento cultural de *El Comercio*, Lima, 19 de Febrero de 1956. Incluido en *Jorge Eduardo Eielson. Ceremonia Comentada textos sobre arte, estética, y cultura (1946-2005)*, Luis Rebaza (ed.) Lima, 2010, pp. 88-92.
- . (1967) Introducción a la exposición de Eielson. En Catálogo *Eielson*, Galería Moncloa, Lima, 11-24 de Agosto de 1967. Incluido en *Jorge Eduardo Eielson. Ceremonia Comentada textos sobre arte, estética, y cultura (1946-2005)*, Luis Rebaza (ed.) Lima, 2010, pp. 111-113.
- . (1971) *El Cuerpo de Giulia-no*, Mexico D.F., Joaquim Mortiz.
- . (1972) Texto sin título [París, enero 1969], En Catálogo *Jorge Eduardo Eielson: Chemises: Noeuds: Cordes: Toiles tendues: Pyramides de Chiffons: Drapeaux*, Galerie Arditti, París, 1972. Incluido en *Jorge Eduardo Eielson. Ceremonia Comentada textos sobre arte, estética, y cultura (1946-2005)*, Luis Rebaza (ed.) Lima, 2010, pp. 119-121.
- . (1973) Jorge Eielson. Autopresentación para Flash Art. En Revista *Flash Art*, 40, Milán, 1973, p. 28.
- . (1977) "Introducción a la exposición Jorge Eielson". En catálogo *Jorge Eielson*, Galería Adler- Castillo, Caracas, mayo 1977. Incluido en *Jorge Eduardo Eielson. Ceremonia Comentada textos sobre arte, estética, y cultura (1946-2005)*,

- Luis Rebaza (ed.) Lima, 2010, pp. 144-147.
- . (1992) La pintura de Michele Mulas. En catálogo *Michele Mulas: La foresta interiore*, Studio f.22, Brescia. Traducido al español por Gabriela Germaná y publicado en *nu/do: homenaje a j.e. eielson*, Jose Ignacio Padilla (ed.), Lima, 2002, pp. 223-224.
- . (1995) Defensa de la palabra: a propósito de El diálogo infinito. En *Inti: Revista de la Literatura Hispánica*, 45, Estados Unidos, primavera 1995, pp. 289-298.
- . (1998) La scala infinita (1997). En catálogo *La scala infinita*, Lorenzelli Arte, Milán, pp. 11-16. Traducido al español por Renato Sandoval y publicado en *Revista Fornix*, 1, 1999.
- . (2007) Di stanza a Roma. En Martha Canfield (ed.), Roma, Edizione Ponte Sisto.
- Engelhard, V. (2018) La intuición háptica de Jorge Eduardo Eielson. En *Eielson*, 2018, Lima, Museo de Arte de Lima - MALI, pp. 56-73.
- Fontana, L. (1946) *Manifiesto Blanco*. Escuela de Arte Altamira, Buenos Aires.
- Fossey, M. (1972) El Hombre que anudó las banderas. En *Caretas*, 469, Lima, 1972. Incluido en *Jorge Eduardo Eielson. Ceremonia Comentada textos sobre arte, estética, y cultura (1946-2005)*, Luis Rebaza (ed.) Lima, 2010, pp. 131-141.
- Nosari, A. (1992) Entrevista a Jorge Eielson [El universo nudo]. En catálogo *Jorge Eielson: Nodi, cordi, tensioni*, Galería Fumagalli, Bergamo, enero-febrero 1992. Traducido al español y publicado en *Revista*, suplemento cultural del diario *El Comercio*, Javier Sologuren, Lima, 1993, s/p.
- Padilla, J. I. (2002) *Nu/do Homenaje a J.E. Eielson*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- . (2010) Eielson: Materia y Lenguaje: Quipus. En *Hueso Húmero* No. 55, pp. 23-52.
- Planas, E. (2017) El MALI inaugura la primera retrospectiva de Jorge Eduardo Eielson. En *El Comercio*, Lima, 05 Noviembre 2017.
- Posadas, C. (2003) La matriz celeste en Jorge Eduardo Eielson. En *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 28, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, noviembre 2004 -febrero 2005. Incluido en *Jorge Eduardo Eielson. Ceremonia Comentada textos sobre arte, estética, y cultura (1946-2005)*, Luis Rebaza (ed.) Lima, 2010, pp. 450- 464.
- Rith-Magni, I. (2011) El Ancestralismo en la obra de Szyszlo. En *Szyszlo*, 2011, Lima, Museo de Arte de Lima, MALI, pp. 72-99.
- Rebaza Soralez, L. (2010) *Jorge Eduardo Eielson. Ceremonia Comentada textos sobre arte, estética, y cultura (1946-2005)*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos - IFEA, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima - MALI.

- . (2013) *Jorge Eduardo Eielson. Ceremonia Comentada: Otros textos pertinentes (1948-2005)*, Lima, Lapix S.A.C.
- . (2017) *De Ultramodernidades y sus contemporáneos*, Lima, Fondo de Cultura Económica.
- Seymour [De La Torre, A.] (1977a) Eielson: desacralización del arte. En *El Dominical*, suplemento cultural de *El Comercio*, Lima, 17 de Julio 1977, pp. 13 - 14.
- . (1977b) Eielson y el viaje total. En *El Dominical*, suplemento cultural de *El Comercio*, Lima, 4 de diciembre de 1977, p. 15.
- Tarazona, E. (2010) Eielson: Diálogo con la escritura perdida, lo invisible y lo innombrable. En *Maestros de la Pintura Peruana, Jorge Eduardo Eielson*, 2010, Lima, Empresa Editora El Comercio S.A, pp. 44-47.