

Eielson: desacralización del Arte



¿Todo cuanto se hace hoy en el Perú, en cierta manera, sigue siendo pintura colonial?... (Foto Eduardo Ramirez)

—¿Cómo es que un poeta, habiendo plenamente desarrollado su capacidad de expresión en la palabra, busca expresarse también en la plástica?

—Después de terminar la experiencia literaria a través de la cual me fui acercando a los problemas reales con una poesía más vivida que escrita, digamos así, la palabra se me volvió superflua, inútil. Hice las operaciones necesarias que yo mismo inventé para acabar con la palabra, con toda una visión del mundo a través de la palabra, por lo menos a través de la mía. Sentí luego la necesidad de seguir adelante, pero con otros medios, y ellos eran los visuales. Teniendo en cuenta, además, que la palabra, en su última fase, no era para mí sino un signo, una grafía, casi un verdadero objeto separado de sus otros componentes semánticos y fonéticos.

—La poesía visual, a base de tipografía, ¿es la fase transitoria de la Poesía a la Plástica?

—Sí. Es un pasaje obligado.

—¿Cómo es que puede liquidarse en la palabra la dimensión fonética y su contenido semántico?

—Bueno, en realidad no se liquida nada, sino que se pone el acento en uno de los componentes de la pala-

bra. Por ejemplo, en la Poesía Fonética, que yo llamo Estructuras Vocales, que consisten en la repetición de series enteras de fonemas dichos por mí mismo, pero sometidos a un complejo sistema combinatorio con permutaciones muy rigurosas, que realicé con la ayuda de computadoras y grabaciones electrónicas. Estos textos existen solamente en cintas magnetofónicas. Son trabajos que daré a conocer en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. De todas maneras, este tipo de Poesía Fonética, curiosamente, a pesar de ser un producto muy manipulado, muy mediatizado, continúa arrastrando los mismos contenidos de la poesía escrita.

—¿Y el paso a la plástica misma?

—¿Es que los nudos sobre planos blancos son aún una "escritura"?

—Sí, sí. Se pueden considerar una escritura. Pero es necesario aclarar que el origen de los nudos no es la escritura por sí misma, no hay un pasaje de la escritura como forma literaria a los nudos. Los nudos también se han desarrollado a través de un largo proceso que parte, justamente, de los Paisajes Pnemónicos, memorizados, de la Costa del Perú, con los cuales reinicié mis trabajos plásticos. Es a partir de esas visiones de la memoria y a través de la manipulación de determinados materiales, entre los cuales los tejidos fueron tomando cada vez mayor importancia (partiendo incluso de la tela misma sobre la cual se pinta), arrugándolos, quemán-

dolos, lacerándolos, etc... En cierta manera, aplicándoles las mismas operaciones que hice con las palabras, torturándolas, extrayendo de ellas lo que para mí era esencial. En su última fase, los tejidos fueron anulados. Llegando así, a través de una misteriosa lógica, a lo que se llama Escritura Pnemónica, aunque, evidentemente, haciendo uso de ella con extrema libertad.

—De los nudos en telas blancas sobre fondo blanco, pasaste a los nudos de color, con la naturaleza como fondo, tal como ilustra la foto. ¿Cómo se operó esa mutación, de lo abstracto a lo concreto?

—Bueno: para comenzar, no creo que nada sea abstracto ni concreto. Es una terminología de crítico de arte. En realidad, para mí todo es concreto. Un nudo es un objeto real, con su presencia, su cromatismo, su volumen, con todas las cualidades y defectos que tienen todos los objetos. Ese tránsito fue una necesidad imperiosa, que se refleja en otros trabajos anteriores, como las Esculturas Subterráneas, el Ballet Subterráneo, como la "Natación" y otras más, y que tienen por objeto el acercamiento de lo artístico, encerrado dentro de la cultura, hacia la vida misma, hacia el espacio vital cotidiano. Esta operación la he realizado en el área urbana y, en otros casos, como el de las Banderas de las Olimpiadas de Munich, en la misma naturaleza. De esta manera, el objeto artístico se convierte en una realidad "about court".

—¿De qué manera esa participación de la naturaleza le quita al arte su rigor usual, le impone el azar, y lo torna aleatorio?

—Sí. Bueno. Con la naturaleza se puede trabajar con un rigor equivalente al que se necesita para trabajar en un espacio culturizado. Con la diferencia de que en el espacio privilegiado, las interferencias exteriores están reducidas al mínimo, mientras en el trabajo realizado directamente en el exterior, ciudad, campo o mar, las interferencias son mucho mayores, y desafían con mayor intensidad los intentos del autor. Esta dialéctica entre la proposición del artista y los accidentes naturales, obliga a una toma de conciencia mucho más profunda de la realidad circundante y, por ende, a una obra tal vez menos perfecta (la perfección no es nunca el objetivo final de una obra de arte), pero en cambio mucho más viva y operante. Su mismo carácter de precariedad, de mortalidad, agrega una emoción mayor a esas obras, que no a las destinadas a una supuesta eternidad.

—¿La intervención del azar es un riesgo calculado?

—Sí. Exactamente. Además, con dificultades marginales que se repercuten directamente en la vida personal del autor, puesto que tales obras no tienen la menor posibilidad de comercialización.

—Al final, ¿es sólo el autor el espectador de esas obras?

—Pues, con respecto al tema que recoge esta foto (las banderas de Munich) fue visto por millones de personas, y no sólo por un grupo pri-

villegiado. En todos los trabajos este tipo, hay evidentemente público que asiste a la obra, como puede también asistir al fútbol, teatro, al ballet. En este caso, como en el fútbol. Creo que una de las razones, entre otras, que interesan en este trabajo es justamente que demistificar, descazar la obra de arte y su concepto más tradicional. Esos trabajos, otro lado, siguen viviendo a través de la reproducción fotográfica, film o televisiva, que son los medios de comunicación de nuestra época.

—¿Serían precursores tuyos que urden alfombras de flores para el Viernes Santo, en Tarma?

—¿Por qué no? Me parece perfectamente válido.

—Otro trabajo tuyo en la naturaleza, es "Natación". (Ver foto). ¿Diferencia su apreciación fotográfica (que le emparenta al cuadro de museo), y su visión al natural?

—Te respondería que la visión fotográfica no la emparenta al cuadro. El cuadro obedece a una intención eminentemente subjetiva, la del autor, y a una técnica que se le impone a la técnica fotográfica. La reproducción fotográfica es sólo un documento, no pretende ser una obra de arte. ¿Por qué se fotografian estas obras? Por una normal necesidad de documentación. En la realidad, la obra existe sólo durante su proceso. Lo que importa de los trabajos no es la obra terminada, que por otra parte es imposible, su proceso, como sucede en nuestra propia existencia.

—¿Cómo insertas todo esto en la plástica latinoamericana?

—No sé. Sé qué en Argentina, Brasil se hacen experimentos muy avanzados. No me parece que la identidad de un continente tenga un ser percibida sólo a través de la pintura al óleo: puede ser la captada a través de sus últimas manifestaciones, aún de las más duras y contrastadas. Cuando todo esto obedece a un contemporaneidad importada, vivido fuera, no puedo haberlo portado, me parece una obligación gratuita: toda la pintura latinoamericana ha sido importada desde la pintura colonial hasta el Surrealismo, el Abstracto, el Art. Y todo cuanto se hace en cierta manera, sigue siendo pintura colonial. En el Perú, sobre el país que tiene un pasado artístico extraordinario, tal vez uno de los más extraordinarios del mundo, tener que utilizar técnicas europeas añadidas viejas, me parece lamentable.