

Miradas

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der Iberischen Halbinsel
Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica

MIRADAS 06 (2022)

Themenheft: Körper/Moden in den Américas 2

Número monográfico: Cuerpos/Modas en las Américas 2

eISSN: 2363-8087

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

Herausgegeben von/Editado por: Franziska Neff; Miriam Oesterreich;
Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg

Hosted by: Universitätsbibliothek Heidelberg

Jorge Eduardo Eielson: El cuerpo de Giulia-no

DOI: doi.org/10.11588/mira.2022.2.85785

Lizenz/Licencia: CC BY NC ND

Autor*in/Autorx: Franciska Nowel Camino, Doktorandin, HFBK Dresden
Mail/Correo: nowelcamino@hfbk-dresden.de

Zitiervorschlag/Sugerencia de citación:

Nowel Camino, Franciska. „Jorge Eduardo Eielson: El cuerpo de Giulia-no.“ Themenheft *Körper/Moden in den Américas 2*, herausgegeben von Franziska Neff und Miriam Oesterreich, *MIRADAS – Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der Iberischen Halbinsel* 6 (2022): 221–227, DOI: doi.org/10.11588/mira.2022.2.85785



Jorge Eduardo Eielson –
El Cuerpo de Giuliano

In der Rauminstallation *247 metros de algodón crudo*, XXXVI. Biennale di Venezia, 1972, Centro Studi Jorge Eielson, Florenz.

1972 fand auf der 36. Biennale von Venedig die von Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) konzipierte Performance *El Cuerpo de Giulia-no* [Der Körper von Giulia-no] in seiner Rauminstallation *247 metros de tela de algodón crudo* [247 Meter Stoff aus roher Baumwolle] statt.

Die Rauminstallation bestand aus 247 Metern im gesamten Raum auf unterschiedliche Weisen verspannten Baumwollbahnen. Etwa zwei davon in jeweils Orange und Weiß ergaben eine zweifarbige, verdrehte Kordel, die von der Decke ausgehend diagonal auf den Boden gespannt und dort mit einem monochromen weißen Baumwolltuch verknotet wurde, das sich von dort aus in die entgegengesetzte Raumecke diagonal erstreckte und nach oben hin fächerförmig entfaltete. Die in Z-Form gedrehte zweifarbige Stoffbahn wurde mit einem einfarbigen Gegenstück V-förmig vom Boden zur Wand verspannt. Die Farbkompositionen, deren Anordnung vor den monochromen Hintergründen, die Drehrichtungen sowie die Knotentechniken erinnern an Eielsons kleinformatige Quipus. Bei einem Quipu (oder auch Khipu) handelt es sich um ein dreidimensionales textiles Knotensystem, das verschiedene vorkoloniale Bevölkerungsgruppen der Küsten- und Andenregion Lateinamerikas zu administrativen Zwecken, zum Aufzeichnen von Informationen oder als

En el espacio de la instalación *247 metros de algodón crudo*, 36. Bienal de Venecia, 1972, Centro Studi Jorge Eielson, Florenz.

El performance *El Cuerpo de Giulia-no*, concebido por Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) tuvo lugar en el espacio de su instalación *247 metros de tela de algodón crudo* en la Bienal de Venecia en 1972.

La instalación consistía en 247 metros de sábanas de algodón extendidas por toda la sala de diferentes maneras. Dos de las sábanas, una de ellas de color naranja y la otra de color blanco, formaban un cordón retorcido bicolor que se extendía en diagonal desde el techo hasta el suelo, donde se anudaba con una tela de algodón blanca monocroma que se extendía en diagonal desde allí hasta la esquina opuesta de la sala y se desplegaba hacia arriba en forma de abanico. El cordón bicolor se despliega en forma de V desde el suelo hasta la pared con la contraparte monocolor. Las composiciones de color, su disposición frente a los fondos monocromos, los sentidos de giro y las técnicas de anudado recuerdan a los Quipus de formato pequeño de Eielson. El Quipu (o Khipu) es un sistema de nudos textiles tridimensionales utilizado principalmente en tiempos pre-coloniales por diversas poblaciones de las regiones costeras y andinas de las Américas con fines administrativos, de contabilidad, para registrar información y como medio de comunicación. En 1964, Eielson fue uno de los primeros artistas en tratar artísticamente

Kalkulations- und Kommunikationsmedium verwendeten. Als einer der ersten Künstler*innen setzte sich Eielson ab 1964 mit dem Gestaltungsmerkmal des Knotens auseinander und betitelte seine Werke in Anlehnung an das, in präkolonialen Zeiten geläufige Rechen- und Kommunikationssystem explizit als „Quipu“. Eielson transferierte und erweiterte hier also das Konzept seiner künstlerischen Knotensysteme aus dem Skulpturalen in rauminstallative, begehbare Dimensionen.

Während der Performance *El Cuerpo De Giulia-no* bewegte sich eine lediglich mit einem weißen Laken umwickelte Performerin, deren Name unbekannt ist, durch die *247 metros de tela de algodón crudo*. Eielson und Michael Mulas hielten ein Ende des Lakens fest und folgten ihm wie einer Spur. Sofern sie überhaupt Erwähnung fanden, wurde Eielson und Mulas bislang in der entsprechenden Literatur lediglich ein assistierender Zweck beigemessen. Doch wie bereits aus der Fotodokumentation der Performance hervorgeht, trugen beide einen maßgeblichen Teil zum Ablauf der Performance bei.

Weil sich die drei Protagonist*innen im Verlauf der Performance durch den gesamten Raum bewegten, avancierte der vormals flexible Baumwollstoff zu einem immer fester werdenden Strang und die Frau resultierte in einer Art mobilem Knoten. Als die komplette Verhüllung der Performerin erreicht war, ging sie alleine, durch das unter Spannung stehende

las características del nudo, titulando explícitamente sus obras “Quipu” en referencia al sistema histórico de cálculo y comunicación. Aquí, el artista trasladó y amplió el concepto de sus sistemas de nudos artísticos de lo escultórico a las dimensiones espaciales y transitables.

Durante la performance de *El Cuerpo De Giulia-no*, una intérprete, cuyo nombre no se conoce, envuelta únicamente en una sábana blanca se desplazaba lentamente por los *247 metros de tela de algodón crudo*. Eielson y Michael Mulas sujetaron un extremo de la tela y la siguieron como un rastro. Hasta ahora, Eielson y Mulas, que contribuyeron de forma significativa en el transcurso de la performance, sólo han sido identificados en la literatura pertinente como asistentes, si es que fueron mencionados en alguna revisión. Pero, como se desprende de la documentación fotográfica del performance, los dos tienen claramente un papel activo que va más allá del de asistentes. A medida que los tres protagonistas se desplazaban por el espacio en el transcurso de la representación, la tela de algodón, antes flexible, se convertía en un hilo cada vez más apretado y la mujer acababa en una especie de nudo móvil. Cuando la intérprete estuvo cubierta por completo, caminó sola por la sala, con la movilidad restringida por la torsión de la sábana. Finalmente, los hombres empezaron a desatar el nudo de la mujer desenredándola de la sábana antes de que la representación volviera a empezar de nuevo. Entender el progreso de la actuación como un proceso de

Laken in ihrer Mobilität eingeschränkt, durch den Raum. Schließlich begannen die Männer die Frau zu entknoten und sie aus dem Laken herauszulösen, bevor die Performance wieder von neuem begann. Mit dem Verständnis vom Fortschreiten der Performance als Prozess des Knotens ergibt sich neuerlich eine Parallele zu den aus Eielsons künstlerischen Quipus bekannten Techniken der Verdrehung und Verdichtung bis zur fast vollständigen Unbeweglichkeit der Textilien. Einige Elemente der Performance *El Cuerpo de Giulia-no* lassen sich zudem in Eielsons gleichnamigen Roman ([1975] 2018) wiederfinden. Roman und Performance sind geprägt von repetitiven Vorgängen, die beinahe zu einem rituellen Charakter avancieren, und sich zu Leitmotiven der Handlung entwickeln: etwa das regelmäßig beschriebene An- und Auskleiden des Ich-Erzählers und seiner Geliebten Giulia (Eielson [1971] 2018, 77f., 81, 83, 89f., 105, 109ff., 114f., 117, 121). Die in beiden Medien vorkommenden Wiederholungen einer Handlung lassen sich durchaus logisch mit dem Phänomen eines Rituals mit hohem Symbolgehalt definieren. Zudem ist die narrative Struktur des Romans von szenischen und choreografischen Charakteristika durchzogen, die sich auch in der Performance wiederfinden. Dadurch entstehen Entsprechungen in der interagierenden Figurenkonstellation sowie in dem mutmaßlich vorgegebenen Weg und den Bewegungen der Performerin innerhalb des Raums, der auch im Roman angesprochen ist: „Du hast dich zuhause fast nie angezogen. Du liefst durch

anudado vuelve a ser paralelo a las técnicas de torsión y compactación conocidas de los Quipus artísticos de Eielson, hasta que queda casi completamente inmóvil. Algunos elementos del performance *El Cuerpo de Giulia-no* se encuentran también en la novela homónima de Eielson ([1975] 2018). Tanto la novela como la representación se caracterizan por procesos repetitivos que adquieren un carácter casi ritual y se convierten en un leitmotiv de la trama: por ejemplo, el vestir y desvestir del narrador en primera persona y su amante Giulia, descrito con frecuencia (Eielson [1971] 2018, 77f., 81, 83, 89f., 105, 109ff., 114f., 117, 121). Las repeticiones de una acción existentes en ambos medios parece bastante lógico definirlos como fenómeno de un ritual con un alto contenido simbólico que tiene lugar según unas reglas pre-determinadas. Con el trasfondo de los rituales realizados por la población andina hasta la actualidad, podría derivarse de nuevo una referencia a las tradiciones culturales indígenas. Además, la estructura narrativa de la novela está impregnada de características escénicas y coreográficas que también se encuentran en el performance. Esto crea correspondencias en la constelación de los personajes que están interactuando, así como en la presunta trayectoria y movimientos de la intérprete dentro del espacio que también se menciona en la novela: “Casi no te vestías en casa. Dabas vueltas por la habitación cubierta apenas con una toalla o una bata.” (Eielson [1795] 2018, 89).

den Raum, kaum von einem Handtuch oder einem Morgenmantel bedeckt.“ (Eielson [1795] 2018, 89, Übersetzung: FN).

Das in unterschiedlichen Zusammenhängen inszenierte Spiel des Ver- und Enthüllens verweist auf die Möglichkeit von Textilien Raum zu definieren und zu verwandeln sowie auf die Verbindungen von Haut und Gewand. Verwiesen sei hier außerdem auf das aus dem Quechua stammende Wort „Pacha“, das sowohl Erde, Raum und Kleidung bezeichnet und somit auf ein indigenes Verständnis von Kleidung als raumbildende Komponente hinweisen kann. Dabei ist das Be- und Entkleiden sämtlicher Protagonist*innen wesentliches intermediales Element beider Handlungen. Die Doppelbedeutung des spanischen Worts „desnuda“, das ins Deutsche übertragen „Nackte“ und in seiner konjugierten Form „desnudar“ „er/sie entknotet“ heißt, verdeutlicht die auch sprachlich untrennbare Referenz und den verbindenden Charakter des Materials in Roman und Performance.

Die bisherige Rezeption beschrieb die verwendeten Textilien innerhalb der Performance lediglich als visuelles Phänomen und berücksichtigte nicht die Interaktion der Körper mit dem Baumwollstoff im Raum. Jedoch spielt das Bewusstsein des Körpers als aktiver Empfänger der äußeren Einflüsse eine entscheidende Rolle für die werkimmanente Bedeutung. Somit gilt es, die von Eielson verwendeten Textilien glei-

El juego de ocultar y revelar, puesto en escena en diferentes contextos, hace referencia a la posibilidad de que los textiles definan y transformen el espacio, así como a las conexiones entre la piel y la prenda. Cabe mencionar aquí la palabra quechua “pacha”, que denota tanto la tierra como el espacio y la ropa, por lo que puede indicar una comprensión indígena de la ropa como un componente formador de espacio. El vestir y desvestir de los/las protagonistas es un elemento intermedial esencial de ambas acciones. El doble sentido de la palabra “desnuda(r)”, aclara la referencia lingüísticamente inseparable y el carácter aglutinante del material textil entre la novela y el performance.

Las recepciones antepuestas describieron los textiles utilizados dentro de la Performance sólo como un fenómeno visual y no tuvo en cuenta la interacción de los cuerpos con la tela de algodón en el espacio. Sin embargo, la conciencia del cuerpo como receptor activo de influencias externas desempeña un papel crucial en el significado inmanente a la obra. Así, hay que reconocer las condiciones estéticas y simbólicas de las telas utilizados por Eielson, y también hay que incluir la percepción háptica. Las sensaciones visuales y táctiles están inseparablemente unidas. Además, son tematizadas por los materiales y las técnicas utilizadas por Eielson. El cuerpo del intérprete, según la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, puede entenderse como un sujeto vinculado al proceso, que, en lugar de permanecer como mero

chsam als ästhetische und symbolische Gegebenheiten zu erkennen und auch die haptische Wahrnehmung einzubeziehen. Das visuelle und taktile Empfinden ist hier untrennbar miteinander verknüpft und durch die von Eielson verwendeten Materialien und Techniken zusätzlich thematisiert. Der Körper der Performerin kann nach Maurice Merleau-Pontys Phänomenologie als ein dem Prozess verbundenes Subjekt verstanden werden, das, statt als bloßes Objekt innerhalb der Handlung zu verharren, ständig ge- und verformt sowie ver- und enthüllt wird. Der Körper ist keine neutrale Oberfläche, die nach Belieben umwickelt werden kann und schließlich verschwindet. Er reagiert auf den Baumwollstoff und formt diesen, womit das Textil von der Trägerin und den Beobachter*innen unterschiedlich wahrgenommen wird. Die Performerin ist als semantischer Knoten innerhalb des Quipus zu verstehen, den die Performance letztendlich bildet.

Die Performance ist demnach auch als alternative Ausdrucksmöglichkeit zur (Schrift-)Sprache einzuordnen und somit eng mit den kunsthistorischen Diskursen der 1970er-Jahre verknüpft: Anhand Eielsons poetischen Kreationen, die er durch Bewegungen, Dreidimensionalität und Textilien intermedial kombinierte sowie seiner Rezeption indigener Wissenssysteme, überwand und erweiterte er das herkömmliche Verständnis von Sprache.

Franciska Nowel Camino

objeto dentro de la acción, es constantemente moldeado y deformado, así como revelado y desvelado. El cuerpo no es una superficie neutral que se pueda envolver a voluntad y acabar desapareciendo. El cuerpo reacciona con el tejido de algodón y le da forma, por lo que el tejido es percibido de forma diferente por el usuario y el observador. La intérprete debe entenderse como un nudo semántico dentro del quipu que la performance acaba formando.

La performance de Eielson debe entenderse como un medio de expresión alternativo al lenguaje (escrito): Mediante sus creaciones poéticas, que combinaba intermedialmente a través de movimientos, tridimensionalidad y textiles, superaba y ampliaba la comprensión convencional del lenguaje.

Traducción: Franciska Nowel Camino

Weiterführende Literatur / Bibliografía

- Eielson, Jorge Eduardo. *El cuerpo de Giulia-no*. Lima: Editorial Planeta, 2018.
- Mendoza, Zoila. „Exploring the Andean Sensory Model. Knowledge, Memory, and the Experience of Pilgrimage.” In *Ritual, Performance and the Senses*, hrsg. v. Michael Bull und Jon P. Mitchell, 137–53. London: Bloomsbury Academic, 2015.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. London/New York: Routledge, 1962.
- Negrin, Llewlyn. „Maurice Merleau-Ponty. The Corporeal Experience of Fashion.” In *Thinking through Fashion. A Guide to Key Theorists*, hrsg. v. Agnès Rocamora und Anneke Smelik, 115–31. London: I.B. Tauris, 2016.
- Nowel Camino, Franciska. „Text(il)-Knoten. Quipus in der künstlerischen Praxis von Jorge Eduardo Eielson und Cecilia Vicuña.” *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*. Münster/Berlin/Runkel-Steeden, 2022 (im Druck).
- Padilla, José Ignacio. *nu/do. Homenaje a J.E. Eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- Padilla, José Ignacio. „Eielson: De Materia verbalis.” *Hueso húmero* 54 (2009): 23-54.
- Rebaza Soraluz, Luis. „Alguien tocaba la puerta... Tú te envolviste en una bata y abriste: narrativa y rito en la novela y performance El cuerpo de Giuliano de Jorge Eduardo Eielson.” *Cuadernos de Literatura* X, 19 (Juli-Dezember 2005): 34-52.
- Wagner, Monika. „Textil.” In *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, 220. München, 2010.