



Richard Tuttle

al Cielo de Noche de Lima / to The Night Sky of Lima

amil
proyecto

MALI




Richard Tuttle

al Cielo de Noche de Lima / to The Night Sky of Lima

Una exhibición en dos partes, en Proyecto AMIL y el Museo de Arte de Lima – MALI

Museo de Arte de Lima
MALI



1
SET III, 27
2015-2016; acrílico, pegamento y clavos sobre revestimiento de poliestireno y papel Arches para acuarela; 93.98 x 78.74 x 1.9 cm
2015-2016; acrylic, glue and nails on polystyrene sheathing and Arches watercolor paper; 93.98 x 78.74 x 1.9 cm

Richard Tuttle

Una Ficción
(textos de Perú)



2
SET II, 18
2015-2016; tecnopor y acrílico; 50.8 x 60.96 x 2.54 cm
2015-2016; styrofoam and acrylic; 50.8 x 60.96 x 2.54 cm

1.

¡Qué diferencia!
El verde correcto, el
Lugar correcto, la correcta
Densidad, transparencia.
¿Cómo pudo suceder?
Un momento antes,
El ojo de la mente,
El siguiente momento sobre
¡Una página! ¿Qué es la «pre-
Cisión»? No replegar-
se, sino crear—
Error subsumido en la
Precisión en el camino
Correcto, ¡pero aún así “Pre-
Cisión”! Un peso, un balan-
Ce, en contradicción
De la naturaleza, en contra-
Dicción de la experiencia,

O no experiencia.
Aunque lo que quiere ser
¿Más en el mundo?—
¿Cómo ver todos los
Lados a la vez, si no fuese
Correcto? ¡La forma-
Ción del color en una
Página! No importa cuán
Emocionante, lo que sep-
Ara la cosa de
Sí misma, es más emocionante,
Una pista para lo todo ab-
Arcador, debemos
Saber explicarnos y
Amarnos a nosotros mismos,
Algo, que no es
Nosotros mismos. El color
Es hermoso, la belleza

Del amor, de ser amado,
La certeza del amor,
Un retorno a nosotros mismos,
Sabido dónde hemos
Estado, a la luz
Dentro de un color, donde
El color no es una luz,
Pero sí mismo, libre de en-
Tornos, primordial, aún
Secundario, dentro de la
Mente, fuera de la pared,
Detrás de la cual está lo
Desconocido amistoso.



3
 SET III_26
 2015-2016; acrílico, plumón indeleble, clavos y pegamento sobre revestimiento de poliestireno; 96.52 x 83.82 x 3.81 cm
 2015-2016; acrylic, permanent marker, nails and glue on polystyrene sheathing; 96.52 x 83.82 x 3.81 cm



4
 SET II_19
 2015-2016; tecnopor, velcro y pegamento; 53.34 x 62.23 x 2.54 cm
 2015-2016; styrofoam, velcro and glue; 53.34 x 62.23 x 2.54 cm

2.
 La riqueza proviene del alivio de las cargas de la vida- Alcohol, café, drogas.
 ¿Cuáles son las cargas de la vida?
 ¿Por qué necesitamos consuelo? Me gusta pensar de mí mismo como alguien que no necesita consuelo.
 ¿Quién es esa persona? Sin embargo admitir que necesito Consuelo espiritual, Se siente como si también tuviese Compasión por mí mismo.

La riqueza sugiere libertad De la carga.
 ¿Mi felicidad está dirigida? ¿Fue ese sentimiento, lo que se siente ser libre de la carga? Está ahí todo El tiempo pero no Dura y rara vez viene. Eso no quiere decir que No existe. Aunque no Se siente, todavía se siente— ¿Cómo?



5
SET I, 13
2015-2016; acrílico y clavos sobre tecnopor; 152.4 x 31.12 x 2.54 cm
2015-2016; acrylic and nails on styrofoam; 152.4 x 31.12 x 2.54 cm

3.

Una figura heroica, una Escala heroica. ¿Tuvo ella Que vivir heroicamente Para pintar heroicamente? La gente necesita un arte Para soportar la carga. Esta exhibición más la Mitología detrás de ella, Los ornamentos, se combinan para elevarla y Su trabajo, útil para Aquellos que necesitan Mucho, o poco. Recuerdo haber esperado Fuera de su Taller Taos en el momento

Previsto, sin atreverme a Llamar, anticipando ira. Ella estaba feliz, ino- Cente como una niña cuando Apareció, como si nada Estuviera mal.

En Perú me preocupó, aunque No tengo razón para hacerlo. Desperté Y pensé en Agnes, Su exhibición, que es un tri- Unfo, y cómo su vida Y su obra se han vuelto Importantes.

Arne merece ser felici- Citado— todas sus amigas Están “bajo los reflectores”. Puestas contra Los ornamentos de todo, Adversas, las pinturas resplandecen Y sugieren una misión fuerte, Estructura de creencias, aferradas a La complejidad y el triunfo..., Hasta el final. La gente está Arreando hacia la beneficencia. Siento el resplandor y la insignificancia al mismo tiempo, Alertando, permanecer en el

camino, Luchar duro, no perder El tiempo...

Ahora que lo pienso, Fui con Agnes al Guggenheim la primera vez Que exhibieron ese cuadro Suyo que compraron (el Primer museo en hacerlo, Nos lo recordaron en la cena). Hay un lugar en la Rampa, mi cuerpo recuerda Un acontecimiento importante— ¿Podría ser allí donde colgaba su cuadro cuando lo vi

Estando junto a ella? ¿Podría Haber sido una premonición?

Las obras de esta muestra con- Vierten las pinturas en objetos Parecidos a muros del punto Medio, podría decirse, Mostrando su terminación, Cómo podrían posicionarse en La historia.

Siento que soy enviado a partici- Par en este proyecto, mi Experiencia, dada por Dios, mi Apoyo, a través de mi obra.



6
SET I, 12
2015-2016; acrílico y clavos sobre tecnopor; 152.4 x 31.12 x 2.54 cm
2015-2016; acrylic and nails on styrofoam; 152.4 x 31.12 x 2.54 cm

4.

Todo está bien, incluso es
Bueno verlo, hasta que veas
¿Cuánto más se podría
Ver con este cambio, o
Aquel— no para mí, sino para
Otros, o tal vez, un otro,
Que podría ser yo? Estaría
Tan complacido si el trabajo
Estuviera en el mundo con todo
Su potencial disponible. ¿Por qué?
Tal vez, no para nadie,
¿Singular o plural? Tal vez,
Sólo para sí mismo? ¿Tal vez, de-
Bido a la manera en que está en
Mi mente? La gente es creyente.
Confían en mí, aunque yo diga,

No lo sé. A veces,
Siento que deberían confiar
En ellos mismos más que en mí.

El fuego sube en una vertical;
El agua cae en una horizontal.
El fuego se extiende; el agua se
condensa.
El fuego hace los colores; el
agua se
Los lleva. El fuego es acción.
El agua, meditación. Fuego y
Agua se excluyen entre sí, y
Todo, sin embargo, incluyo a
cada uno,
Y a todo.

Esta casa y las casas de los
Alrededores emplean un di-
Seño de ventana para marcar y
Cambiar el ritmo. ¿Por qué
Ni una sola casa cambiaría
De ventanas? ¿Qué
Entidad reina suprema?
Incluso si las casas están unidas,
Estas se distinguen,
Una de la otra, por
Las ventanas. Las ventanas
Fluyen en molduras y
Las molduras en delineación
Y de vuelta a las ventanas.
Tiene el encanto de un libro de
cuentos,

Que todo el mundo parece
disfrutar.
Pero esconde un poder, invi-
Sible como el interior,
Y un trato de depen-
Dencia inevitablemente destruc-
Tivo. Lo hacemos pintoresco
Y reconstruimos
mecánicamente.
Me conmueven las vidas ori-
Ginales; viven con ellos,
Espíritus en una novela, que han
Conocido lo peor de la
naturaleza,
El arte y la historia, felices como
Niños en la ventana,

Niños, que no son dis-
Tinguidos, la línea dura
Entre lo que es distin-
Guido y lo que no lo es—
La pasión para que los discer-
Nidores encuentren lo
No distinguido en lo
Indistinguible.



7
SET I, 14
2015-2016; acrílico y clavos sobre tecnopor; 152.4 x 31.12 x 2.54 cm
2015-2016; acrylic and nails on styrofoam; 152.4 x 31.12 x 2.54 cm

Cuatro notas sobre Richard Tuttle
Sharon Lerner

Lo concreto. Las obras de Richard Tuttle son una invitación abierta para quienes las confrontamos. El aceptar la invitación, es decir acceder a establecer un diálogo con ellas, nos presenta un gran reto, uno que implica poner entre paréntesis todas nuestras preconcepciones sobre como una "obra de arte" debería ser. Sin embargo, encontrar un observador tan activo –uno que esté totalmente inmerso en el acto de *ver*– no resulta algo sencillo. Comprometerse con la obra implicaría deshacerse de la voluntad de encontrar una imagen o signo que represente algo –ya sea figurativo o no-figurativo, abstracto o incluso conceptual– y conectar con lo que el artista ha denominado como *lo concreto*.

No obstante, es importante considerar por un momento lo que este *concreto* implica. Uno puede adelantar, de modo intuitivo, que el término refiere a algo que subyace a la materialidad en la obra de Tuttle. La palabra tiene múltiples connotaciones, desde la forma física –su solidez– hasta el campo de aquello que podemos considerar lo *real*. Esto va de la mano con la práctica extendida del artista de presentar materiales tal y como son, sujetos a una leve manipulación, pero manteniendo una cierta crudeza –algo así como una cualidad esencial– que da cuenta de su fascinación por insusos mundanos como alambres, planchas de triplay, papel, clavos, y residuos industriales como distintos polímeros

o tecnopor. Ahora bien, esta *concreción* no es necesariamente aparente al visitante. Es, más bien, algo que emerge tras una mirada atenta, en muchos casos en un segundo encuentro con la obra.

Tuttle explora las dinámicas en torno a los procesos perceptuales, haciendo uso de su autoridad artística para resaltar aspectos que podrían permanecer ocultos al ojo no entrenado. Esto se relaciona con algo que él aprendió tiempo atrás, cuando comenzó a trabajar con la galería Betty Parsons en Nueva York: el arte trata sobre lo visible y lo invisible, y eso es algo particularmente difícil de mediar.





8
SET I, 15
2015-2016; acrílico y clavos sobre tecnopor; 152.4 x 31.12 x 2.54 cm
2015-2016; acrylic and nails on styrofoam; 152.4 x 31.12 x 2.54 cm

5.

Agnes estaba interesada
En el desarrollo infan-
til— ese era uno de
Sus temas. La observación,
La unió a su trabajo, el
Momento de ver, de recono-
cimiento. Que se pueda ver el
Desarrollo en un momento
Estático, me desconcertó, pero
Estaba bien, si llevaba a
Su trabajo, pues cualquier cosa
Podía hacerlo, supuse, en el
Funcionamiento interno de
Su mente, que ya había
Aceptado como normal y
Brillante e inusual,

Y posiblemente, enferma.
Pero ella
No parecía estar centrada
En nada de sí misma,
Excepto posiblemente su
muerte,
Ya que las percepciones
convertidas
En reconocimientos, no podían
haberle servido, o tor-
turado la mente que las había
Creado, más de lo que su trabajo
Podía haber impedido
Que se perdieran...

Afortunadamente, la historia es
más corta
De lo que queremos, menos
embargo que
Atrincheramiento, en lo que
pertenece.
Elástica-mente comprometida
en el
Paso nocturno, común-mente
celebrado dos veces
Antes, hasta que el después
deriva en primer
Lugar, el último antes que el
primero, común a
Todos..., al principio, primero.



9
 SET III_25
 2015-2016; acrílico, cinta adhesiva y clavos sobre revestimiento de poliestireno; 64.77 x 71.12 x 1.9 cm
 2015-2016; acrylic, tape and nails on polystyrene sheathing; 64.77 x 71.12 x 1.9 cm



10
 SET II_16
 2015-2016; tecnopor, velcro y pegamento; 27.94 x 27.31 x 4.77 cm
 2015-2016; styrofoam, velcro and glue; 27.94 x 27.31 x 4.77 cm

6.

Que un restaurante pueda servir
 En platos especialmente creados
 Para el plato del chef, viene
 De una tradición probablemente
 Iniciada en Japón por un gran
 Chef llamado Rosanjin, quien
 Hizo cerámica cuando su
 Personal lo echó de su
 Propio restaurante, porque
 Los hacía trabajar demasiado. De
 Seguro, siempre importó
 Qué loza era usada,
 Pero ya sea, la loza
 No era suficientemente buena, o no
 Había sido seleccionada
 correctamente.

Las personas que trabajan en esta
 Tradición de enmarcar la comida
 Con la presentación de la vajilla,
 Tal vez nunca hayan escuchado
 De Rosanjin, pero deben
 Haber escuchado la idea, y
 La consideraron importante.
 Incluso
 Aunque su vajilla pueda
 No terminar en las vitrinas
 De los museos, lejos de la mesa
 Como
 La de Rosanjin, la idea que Rosan-
 Jin creó, vive en innumera-
 Bles mesas dando placer,
 Como no lo hace su cerámica.

¿Dónde está el valor de esta
 Historia? ¿Quién está en posi-
 Ción de saberlo? Donde, la
 Calidad de la loza puede
 Disminuir, el valor de la idea
 Detrás, puede crecer, ¿aunque
 Nadie sepa la conexión
 Entre las dos?



11
SET III_28
2015-2016; acrílico y clavos sobre revestimiento de poliestireno; 45.72 x 68.58 x 7.62 cm
2015-2016; acrylic and nails on polystyrene sheathing; 45.72 x 68.58 x 7.62 cm



12
SET II_17
2015-2016; tecnopor, velcro, pegamento y alfileres; 22.86 x 44.45 x 12.7 cm
2015-2016; styrofoam, velcro, glue and pins; 22.86 x 44.45 x 12.7 cm



13
SET I 2
2015-2016; acrílico, grafito y clavos sobre cartulina mate; 76.2 x 15.24 x 0.16 cm
2015-2016; acrylic, graphite and nails on matte board; 76.2 x 15.24 x 0.16 cm

Continuidad y cambio. Estos términos opuestos han sido rasgos característicos de la obra de Tuttle a lo largo de los años, y quizás uno podría aventurar que son el *leitmotiv* que subyace a *to The Night Sky of Lima / al Cielo de Noche de Lima*. La exhibición estuvo dividida en dos secciones, cada una presentada en un espacio distinto: la primera, en Proyecto AMIL, incluyó obras más antiguas desde principios de la década del setenta hasta inicios del 2000; mientras que la segunda parte, en el Museo de Arte de Lima – MALI, incluyó nuevas comisiones realizadas entre 2015 y 2016. Ambas partes de la exhibición incluyeron identidades gráficas concebidas por el artista, diametralmente opuestas en términos formales, pero también en lo que refiere a

los trasfondos culturales a los que aluden (uno un patrón geométrico en colores primarios y el otro una forma orgánica entretejida; uno una imagen vectorial y el otro una fotografía ampliada). Estos gráficos fueron pensados como formas de orientar al espectador mientras deambulaba por las salas, pero también como elementos unificadores que permitiesen a la exhibición funcionar como un todo: dos espacios que referían a dos periodos temporales distintos operando en sincronía.



14
 SET L 3
 2015-2016; acrílico, papel kraft, lápiz de color y clavos sobre cartulina mate; 76.2 x 15.24 x 0.79 cm
 2015-2016; acrylic, kraft paper, coloured pencil and nails on matte board; 76.2 x 15.24 x 0.79 cm

7.

Cuando alguien encuentra la música
 Dentro de sí mismo, y encuentra una
 Manera de liberarla al tocar
 O cantar una composición musical, alcanza la música dentro
 De otros, especialmente si el otro
 Lo quiere al ir a un concierto,
 Por ejemplo. Sospecho que el mismo
 Rango de música es inherente a
 Todos y su exploración
 En profundidad y amplitud da
 lugar a

La idea de calidad en la música
 y en
 Los músicos. Sin embargo,
 también existe una
 Calidad desconocida a este
 rango—
 De hecho, muchas incógnitas,
 sobre ella,
 ¿Incluso, si acaso existe?
 La compositora no
 está segura, de que el acto
 mismo
 De escribir su pensamiento
 musical sea
 Su pensamiento musical.
 La única

Certeza es cuando una músico
 Crea música a partir de estos.
 ¿Cómo
 Será para un compositor
 Escuchar lo que oyó en su
 cabeza,
 Como era exactamente antes de
 Escribirlo? ¿Qué se conoce de
 este
 Proceso? ¿Quién no se
 Enamoraría de la música?
 ¿Quién no
 Comprendería la música, incluso
 Cuando un taxista pide
 Permiso para “tocar” música?

Los perros pueden gustar de la
 música. He oído
 Que los pollos también.
 ¿Tienen
 La música en ellos, que quiere
 ser li-
 Berada? Mientas que, con los
 humanos,
 Son los jóvenes, quienes más
 gustan de
 La música, son los perros
 mayores, los que
 Se sientan perfectamente
 quietos, absorbiendo
 El sonido, siendo calmados—
 esto

Se dice especialmente de
 La forma rococó del arte de
 Mozart, uno de extrema claridad
 De sonido, también amado por
 los cantantes,
 ¿Quizás, por la misma razón?
 ¿Es el arte, entonces, lo mismo
 que se escucha en la cabeza/
 Corazón del compositor
 que lo que el músico
 Logra? ¿Es suficiente? ¿Puede
 Ser mayor? Cuando decimos,
 Quiero un arte mejor, ¿por qué
 podemos
 Ser comprendidos, alentados,
 Creídos y confiados? ¿Es por-

Que hay tantas maneras
 Como hay personas? ¿Eso es
 arte?
 ¿Está elevando su nivel de
 respeto,
 Un nivel de respeto, incluso
 abierto
 A los más pobres de los pobres?





15
SET I, 1
2015-2016; acrílico, papel bond y clavos sobre cartulina mate; 76.2 x 15.24 x 4.45 cm
2015-2016; acrylic, bond paper and nails on matte board; 76.2 x 15.24 x 4.45 cm

La obra. Tuttle es considerado desde hace mucho como un escultor trabajando en distintos medios y formatos, y su preocupación por el espacio expositivo es algo que resulta crucial en el modo en que manipula y dispone sus obras. Tomemos como ejemplo *SET III, 23* (2015-2016) [p. 51], una de las nuevas comisiones hechas para el museo. Tras una rápida mirada la obra no podría parecer más sencilla: una pieza rectangular de revestimiento de poliestireno cortada toscamente, algunos dibujos esquemáticos aplicados sobre su superficie con plumón negro de tinta indeleble. Tras una revisión más detenida, aparecen algunos detalles que tornan la experiencia de *ver* la obra en algo más complejo.

Se trata de una construcción de múltiples capas escalonadas, con una incisión rectangular ubicada ligeramente sobre su centro, que funciona como un marco o ventana hacia la pared que subyace a la obra. En la exhibición, la pared resultó estar pintada de un tono blanco distinto que aquel frío industrial del poliestireno, y su textura granulada armonizaba con la dureza del material sintético. Este último ha sido cortado con un cuchillo afilado, revelando el gesto tras su manipulación. Los contornos ligeramente angulosos de la pieza son extremadamente plásticos y la apartan de cualquier posible asociación con una voluntad minimalista o industrial. Hay ciertamente algo orgánico en las texturas y materiales

en juego. La ventana central, ese marco vacío que otorga transparencia, contrasta con el detalle ubicado en la parte inferior del extremo derecho, donde uno puede detectar seis formas plateadas irregulares.



16
 SET I, 4
 2015-2016; acrílico, grafito y clavos sobre cartulina mate; 101.6 x 20.32 x 0.16 cm
 2015-2016; acrylic, graphite and nails on matte board; 101.6 x 20.32 x 0.16 cm

8.

La mente es una cosa sentida. Si Trato de ver mi mente, veo un Paisaje sin rasgos, como Un desierto, sobre el cual tengo Poco control; este es un límite Para el ver. Solicita otro Sentido. El tacto, parece superior. El pensamiento, que puede ser percibido Cerebralmente, puede flotar por encima, pero esto está hecho, construido, para cubrir una incógnita. Cuando la gente dice, ordena tu mente, me siento aterrado. ¿Quieren decir "una

habitación", o quieren decir escoger una opinión? ¿Y quieren decir "decidir"? ¿Están diciendo, la mente es un cimiento, vuelto terreno, para esto o aquello? ¿Quieren decir, qué te gusta? Entonces, consulto todos los sentidos para el máximo beneficio. Pero todavía no sé lo que me gusta, ¡mucho menos, mi "mente"!

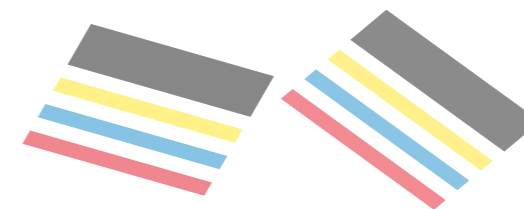
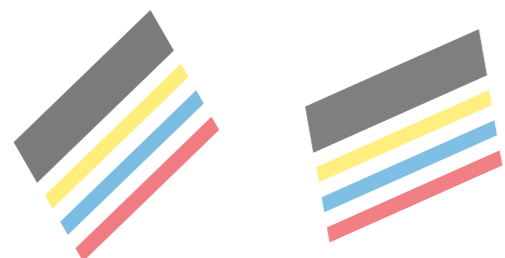
Si pongo mi dedo en una mesa, Puedo decir, esto se siente como

La mente. Inmediatamente, esa mente, Que he tocado me muestra, que Tiene la capacidad de crecer. ¿Están todas las medidas enraizadas En el tacto, incluso cuando van Más allá de sí mismas, es decir, no Puede tocar eso? ¿Cuándo tendría alguna vez la ocasión De decir, "no puedo tocar" con el El mundo físico no, no soy Capaz de tocar, cuando algo Está simplemente demasiado alto?

¿Somos capaces de tocar lo que No podemos? ¿Es acaso competencia de la mente? ¿Puede desarrollarse La mente para ser más "capaz" De tocar, entrar en contacto, con Lo que no se puede tocar? ¿Creemos Que cuando las personas Dicen que son capaces de tocar Más que nosotros, que sus mentes Están más desarrolladas que la nuestra? ¿Es la distinción entre "poder" Y "capacidad", también útil

en este caso, "capacidad", que significa Una mente más desarrollada; "poder" Que significa extraordinarios, es decir, (dudosos) poderes de una mente de nuestras propias capacidades? ¿Puede importarnos quién tiene mayor desarrollo? ¿Se puede desarrollar el Sentido del tacto? ¿Es la mente La única manera de entender El tacto, los poderes externos y

Las auras, asociadas al tacto? Ciertamente, esto nos lleva a dificultades sin esperanza, no destinadas A ocupar el alma humana. Una metodología basada en el arte Combinaría el tacto y La adecuación en un patrón Riguroso de amor y gracia para Avanzar mucho más rápido Que el pragmatismo y las metodologías de base científica.



17
SET L 7
2015-2016; acrílico esmaltado y clavos sobre cartulina mate; 101.6 x 20.32 x 0.16 cm
2015-2016; enamel acrylic and nails on matte board; 101.6 x 20.32 x 0.16 cm

9.

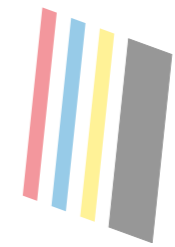
Anoche cuando me
Preguntaron de nuevo sobre el
Título, "al Cielo de Noche
De Lima", estábamos de pie
Delante de mi pequeño libro de
Dibujos con acuarela,
Lo puse en la entrada/cen-
Tro de la sala de exhibición
Lateral. Juan Carlos parecía
Legítimamente interesado,
Así que, una vez más, intenté
Responderle. Esta vez mirando
Un pequeño dibujo,
Dije, cuando el sol se
Pone, el cielo recoge la
Tierra, sosteniéndola en

Sí misma. Cuando el cielo
Quiere, puede lanzar
Amor con peso. Reconoces
El poder como la
Tierra, y sientes el amor,
Como estar enamorado. Es un
Regalo, que te da la capacidad y
El permiso. Sientes que
Sucede en el reino de
Los dioses, algún acuerdo
Entre ellos, donde
La deidad del cielo es todo
poder-
Osa. Porque esta deidad
Viene con y vive
Con la noche, mi gratitud,

Adoración, trabajo creativo,
Amor, es potenciado por
Y dirigido hacia esta
Deidad, una motivación sentida
por
Alguien, que de otra forma está des-
Pojado de estas mismas cosas,
Haciéndolas posibles
nuevamente,
A través del arte. Vienen
De y vuelven a lo
Mismo, pasando por
Algo en la tierra, de-
Finido por la falta de afecto
De este paso, aparte de

La conciencia de que sucedió
Y está disponible y es un per-
Miso para la adoración.

Estas palabras quizás no
Son exactas y/o verdaderas,
Pero son palabras, verdaderas,
En sí mismas.



18
SET I. 9
2015-2016; acrílico y clavos sobre cartulina mate; 101.6 x 20.32 x 0.16 cm
2015-2016; acrylic and nails on matte board; 101.6 x 20.32 x 0.16 cm

Más que pintadas, las figuras son en realidad pedazos de revestimiento de poliestireno cortadas y volteadas –con la película plateada usada para efectos de insulación colocada hacia el frente; un detalle que el artista utiliza para lograr un efecto de luz y color. Los pequeños trozos de la superficie reflectante han sido posteriormente intervenidos con el plumón indeleble, cuya tinta adquiere una calidad distinta que la que tiene sobre el poliestireno. Uno puede incluso detectar una línea negra trazada a lo largo del borde de esta “ventana” central, que parece haber sido usada originalmente para delimitar la sección a ser cortada. Lo que queda es un trazo interrumpido que entra y sale del vacío, enfatizando la profundidad de la pieza.



19
SET I, 5
2015-2016; acrílico y clavos sobre cartulina mate; 101.6 x 20.32 x 0.16 cm
2015-2016; acrylic and nails on matte board; 101.6 x 20.32 x 0.16 cm

Como muchas obras anteriores del artista, *SET III, 23* puede ser entendida como un relieve contemporáneo, una suerte de reflexión material sobre la tridimensionalidad, pero, sobre todo, una obra de arte extremadamente delicada que comprende muchas de las preocupaciones y operaciones en juego en las obras previas de Tuttle.



20
SET I, 6
2015-2016; acrílico, grafito y clavos sobre cartulina mate; 101.6 x 20.32 x 0.16 cm
2015-2016; acrylic, graphite and nails on matte board; 101.6 x 20.32 x 0.16 cm

Tomemos *Hello, the Roses 6* (2012) [p. 62] como un ejemplo. A pesar de ser claramente tridimensional, esta sobria estructura apunta a los mismos temas centrales que *SET III, 23*. Una estructura hecha con planchas de madera ensambladas a modo de banca y colocada en un balance aparentemente precario sobre una de sus puntas, delicadamente apoyada sobre la pared. En la plancha central uno puede observar varias de las intervenciones realizadas por Tuttle, distintas texturas blandas como telas (en colores rosa, crema y verde) o soguillas, son sostenidas por materiales más estructurados como alambre galvanizado –una brillante línea que cruza el espacio en una suave curvatura y que recuerda las famosas ‘wire pieces’ de la década del setenta– así como cartulina blanca doblada en forma de tubo sosteniendo juntas las

soguillas. La aparente simetría y la aspereza de los bordes de las planchas de madera, así como la definida sombra que proyectan sobre el piso, contrastan con las formas blandas que se ubican sobre ellas, pliegues y curvas encadenadas a modo de letras en un alfabeto, acaso formando una oración en un lenguaje ininteligible, uno que recuerda una caligrafía vertical. Como en la obra del 2015, los materiales expuestos y la calidad de las texturas y superficies juegan un rol fundamental. Ambas piezas referidas son altamente plásticas, y combinan y contrastan el reflejo plateado de distintos materiales con superficies más porosas. En ambos casos la línea actúa como un elemento estructural radical pero también como límite entre el espacio tomado y aquel solo sugerido, el vacío, el espacio fuera de la obra.



21
SET I, 11
2015-2016; acrílico, pegamento y clavos sobre cartulina mate; 101.6 x 22.86 x 0.16 cm
2015-2016; acrylic, glue and nails on matte board; 101.6 x 22.86 x 0.16 cm



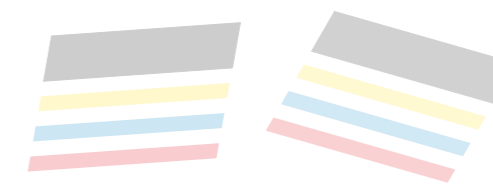
22
SET I 8
2015-2016; acrílico y clavos sobre cartulina mate; 101.6 x 20.32 x 0.16 cm
2015-2016; acrylic and nails on matte board; 101.6 x 20.32 x 0.16 cm

10.

Acabamos de comprar una mochila
En la tienda de deporte
Del aeropuerto. Está tejida,
usando
Diseños tradicionales del
Telar de mano, pero es
Una versión programada en
Computadora. Esto significa que
Puede ser más colorida,
Más intrincada, más
Variada, etc., así que muchos de
Nosotros nos sentimos más
como "nosotros"
Y nuestro mundo. En este caso,
Se hace para atraer a los

Fanáticos de la naturaleza y a los tra-
Dicionalistas..., amantes de la
diversión.

La proporción entre
"Nosotros" y la experiencia es la
Correcta. La experiencia llegó
Antes, así que tenemos la pro-
Porción— al igual que, la grilla
No fue hecha por el hombre,
Sino por naturaleza. Lo sabemos,
Porque el hombre puede usarla
Para tener una continuidad
Sin fisuras entre lo
Hecho por el hombre y lo natural.



23
 SET I, 10
 2015-2016; acrílico y clavos sobre cartulina mate; 101.6 x 20.32 x 0.16 cm
 2015-2016; acrylic and nails on matte board; 101.6 x 20.32 x 0.16 cm

11.

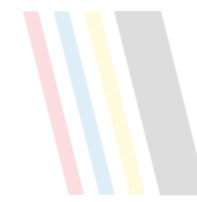
Hoy en el almuerzo, pensamos
 En cómo proteger y
 Salvar las cosas que
 consideramos
 Hermosas. La gente que
 Las considera hermosas, debe
 Decidir qué hacer. Si es el
 Bosque, todo el mundo, que lo
 considera
 Hermoso, debe decidir
 Cómo salvar su belleza, porque es
 La misma, "belleza". Este
 Enfoque puede resultar en la
 Separación siempre salvaje con el
 Enfoque administrado. La
 Gente, que lo encuentra

hermoso,
 Quiere ver su belleza y
 mostrarla a otros. Esto
 No debe ser tan difícil, como para
 hacer que
 El bosque resulte desagradable.
 No puedes excluir a nadie.
 Este caso, el Centro de Investigación
 Tambopata, está muy
 bien
 Hecho. Parece que el gobierno
 permite a ciertas empresas
 Trabajar en la zona. Siempre que
 La empresa cumpla las
 Normas y respete al bosque

adecuadamente, el bosque puede
 Estar disponible, para usos
 responsables,
 Sables, para todos. Es una
 combinación
 Entre, lo privado y lo público.
 ¿Podrían los museos usar este
 Modelo? ¿El mundo del arte,
 Propiedad del gobierno
 Y al cuidado de empresas
 Privadas? ¿Habría
 Suficiente interés para pagar
 Los costos?— ¿Las exhibiciones
 Sufrirían?

Supongo que lo que estoy
 diciendo
 Es, que el gobierno debería
 Tener a alguien contratado
 Que esté motivado por la belleza,
 No la política, ni por la ley, ni por
 El prejuicio.
 En un sistema bi-partidista,
 ¿podría
 Una entidad privada dirigir
 un negocio, que
 complaciese a
 Un amante de la belleza, que
 Fuese un campo?

Esta puede ser una razón
 Más para descubrir una metodología
 derivada del arte,
 Más que de la ciencia.



24
SET III, 28
2015-2016; acrílico y clavos sobre revestimiento de poliestireno; 53.34 x 82.55 x 1.9 cm
2015-2016; acrylic and nails on polystyrene sheathing; 53.34 x 82.55 x 1.9 cm

25
SET III, 24
2015-2016; acrílico y clavos sobre revestimiento de poliestireno; 59.69 x 53.34 x 1.9 cm
2015-2016; acrylic and nails on polystyrene sheathing; 59.69 x 53.34 x 1.9 cm

12.

De camino a Cuzco, Lima,
Miami y Nueva York. ¡Es
Bueno empezar un día en una
canoa
En la cuenca del Amazonas y
terminarlo
En Nueva York, justo a tiempo
Para llegar a un almuerzo
Elegante e importante con
Tu galerista—siente el tiempo!

Un signo de lo invisible—
Mi trabajo duro—la tarea re-
Quiere trabajo, no esperado
En el trabajo del mundo, pero
Requerido. Que se puede

Hacer, gracias a la gracia,
liderazgo, conocimiento, am-
Or, confianza de los dioses—
Algo, fácilmente propor-
Cionado, necesario del
Mundo andino.

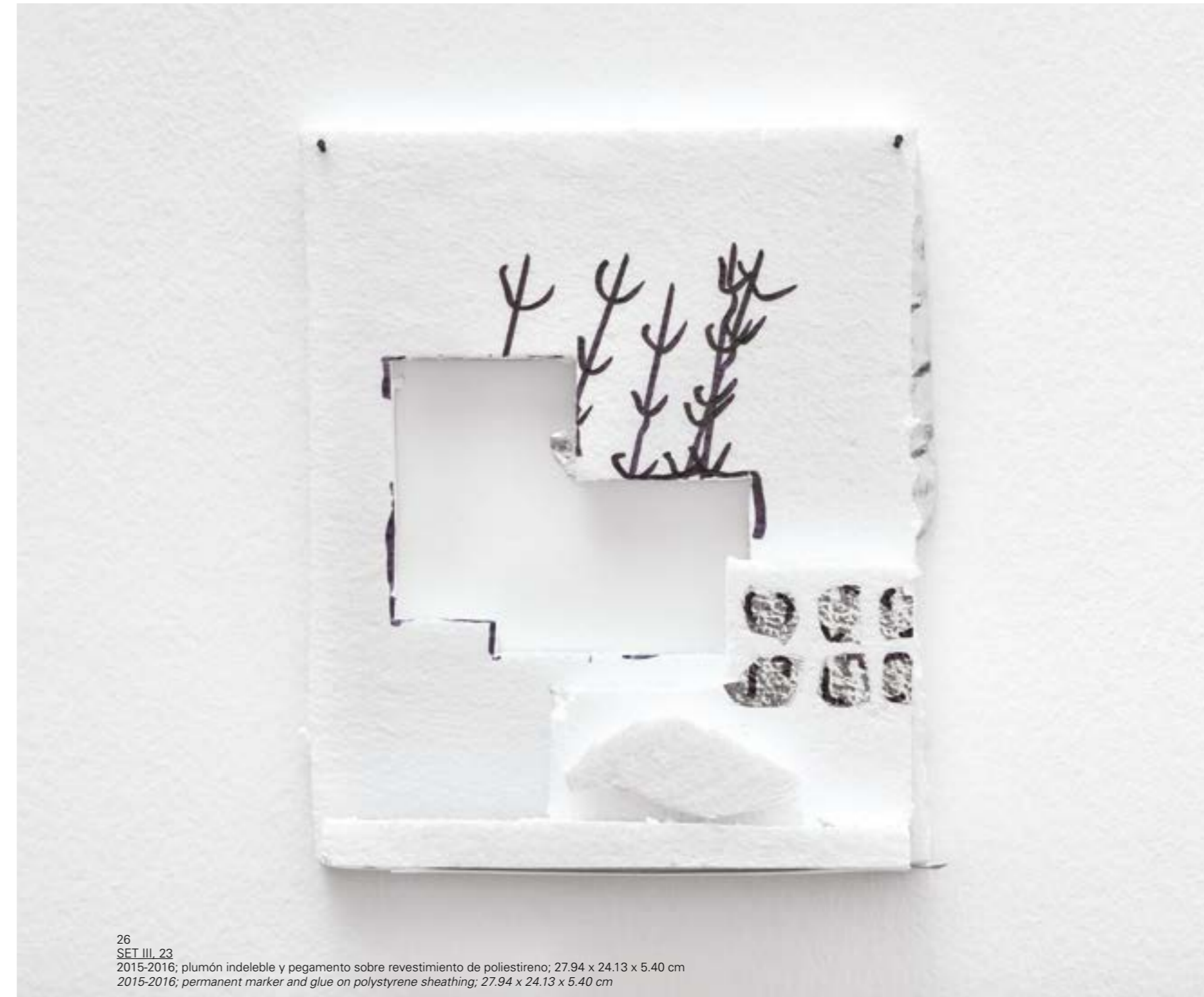
He reconocido
Mi pregunta es, dónde estoy,
porque creo que
Tienes que saber
Dónde estas antes
De preguntar, quién eres.
La experiencia en la
Selva fue toda una
Respuesta, porque dónde

Estoy nunca repercutió
Más. Exclamó su
“¡aquí!”, sin embargo, tal ri-
queza se produjo, compren-
sible e incomprensible,
a la misma vez. Había
luz real, pero no
comprensible. Había
una voz de la naturaleza,
registrando el choque
de la naturaleza, superpuesta
por una energía absorbida por
La sensación de la nada.
Nunca supe, que podía
Sentir “nada”—“de” nada,
“Por” nada— tan listo para

Tener apego por
Algo y desaparecer.
La mayoría de experiencias
pueden
Ser de esta naturaleza... Lo que
Llamamos “experiencia”, no es
Experiencia en absoluto, porque
Proviene de lo visible,
No de lo invisible. Esto
Es lo que enseñó el
Tambopata.

¿Podría haber habido
Espíritus de la naturaleza, y/o
Energía, procedente de
Los Andes, un grupo

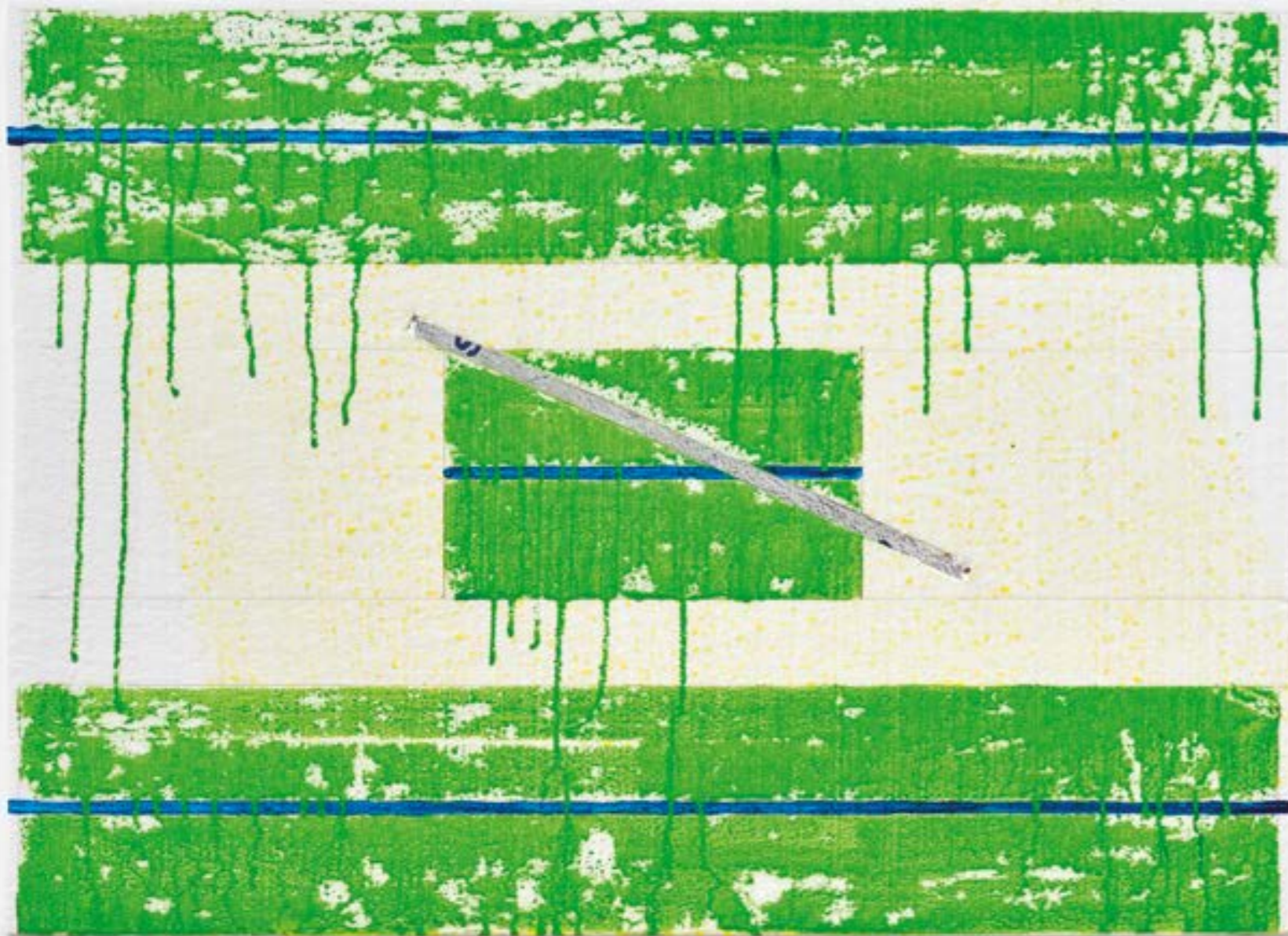
De los cuales llegó a
Ese lugar, desde luego...,
Que no quería
Ser visto, pero con-
Trolaba todo?
¿Cómo ver la
Diferencia entre
Ellos y la Naturaleza?



26
SET III, 23
2015-2016; plumón indeleble y pegamento sobre revestimiento de poliestireno; 27.94 x 24.13 x 5.40 cm
2015-2016; permanent marker and glue on polystyrene sheathing; 27.94 x 24.13 x 5.40 cm

El libro. Al igual que con una obra de arte, una relación total con un libro demanda un compromiso activo con el objeto en cuestión. Para el artista, un reconocido editor y bibliófilo, el valor de un libro radica en que este sea un objeto que ofrezca al lector una experiencia más allá de una pantalla. En ese sentido esta publicación busca ser algo más que un catálogo de exhibición –un mero registro o documento que ilustre el arte que fue exhibido en un lugar y tiempo determinado. Por el contrario, la intención de este volumen es la de ser un instancia que permita un balance entre el caos y la armonía, mientras ofrece al lector una oportunidad de aprehender lo visual también desde el lenguaje escrito.





27
SET III_20
2015-2016; acrílico, grafito, pegamento y clavos sobre revestimiento de poliestireno; 57.15 x 77.47 x 1.9 cm
2015-2016; acrylic, graphite, glue and nails on polystyrene sheathing; 57.15 x 77.47 x 1.9 cm



28
SET III_21
2015-2016; acrílico, pegamento y clavos sobre revestimiento de poliestireno; 57.15 x 74.30 x 1.9 cm
2015-2016; acrylic, glue and nails on polystyrene sheathing; 57.15 x 74.30 x 1.9 cm

Uno de los intereses de Tuttle al discutir este proyecto era la posibilidad de escribir un texto que sentara las bases para lo que podría considerarse una *metodología basada en el arte*. Esta fue la motivación central para los textos cortos reproducidos en esta edición, con distintas reflexiones que derivan de sus observaciones sobre la propia práctica y algunos pensamientos inspirados por los múltiples viajes que realizó al Perú en los últimos años. Estos textos, divididos en doce secciones, no pretenden ser entendidos como poesía, ni tampoco como alguna forma de ensayo. Son más bien ideas y pensamientos rizomáticos, tejidos en forma de verso, para brindar al lector una posible entrada a los modos en los que opera la mente del artista.

Proyecto AMIL



29a
Symbolism 7
2014; malla metálica, triplay, pegamento blanco, tinta, papel dorado, tela de algodón blanca, ganchos metálicos; 33 x 45.5 cm
2014; wire mesh screen, plywood, white glue, ink, gold paper, white cotton fabric, metal hooks; 33 x 45.5 cm

29b
Symbolism 5
2014; malla metálica, triplay con 8 cortes de madera, tinta, lápiz, pegamento caliente, pegamento amarillo de madera, ganchos metálicos; 35.5 x 51 cm
2014; wire mesh screen, plywood with 8 affixed wood cut-outs, ink, pencil, hot glue, yellow wood glue, metal hooks; 35.5 x 51 cm

29c
Symbolism 12
2014; malla metálica, triplay con 2 piezas de madera, tinta, lápiz, yeso blanco, ganchos metálicos; 44.5 x 54.5 cm
2014; wire mesh screen, plywood with 2 affixed wood pieces, ink, pencil, white gesso, metal hooks; 44.5 x 54.5 cm

Four notes on Richard Tuttle
Sharon Lerner

The concrete. The works of Richard Tuttle offer an open invitation to those who encounter them. To accept the invitation, i.e. agreeing to establish a dialogue with the works, faces us with a great challenge, one that entails bracketing away all of our preconceptions on how a “work of art” should be. However, to find such an active viewer—one who is fully committed to the act of *seeing*—is not an easy thing to do. To commit to the work would imply getting rid of the will to find an image or a sign that represents something—whether figurative or non-figurative, abstract or conceptual—and to engage with what the artist has referred to as the *concrete*.



1st Paper Octagonal
detalle / detail

Nevertheless, it is important to consider for a minute what this *concrete* might be. One can intuitively venture that it refers to something that underlies the materiality of Tuttle's work. The term has multiple connotations, from the physical form—its solidity—to the realm of what we might consider the *real*. This goes hand in hand with Tuttle's common practice of presenting materials as they are, subject to manipulation yet preserving certain crudeness—an essential quality, so to speak—that attests to the artist's fascination with mundane supplies such as wires, plywood, paper, nails, and industrial debris such as polymers and Styrofoam. However, this *concreteness* of the work is not necessarily apparent to the viewer. It is, rather, something that appears upon closer inspection, and in many cases at a second encounter with the work.



30
1st Paper Octagonal
1970; papel y cola; 137.2 cm diámetro
1970; paper and starch paste; 137.2 cm diameter



31
Hello, The Roses 6
2012; madera, alambre, tela, cuerda, plástico, cinta; 91.6 x 30 x 36 cm
2012; wood, wire, fabric, string, plastic, tape; 91.6 x 30 x 36 cm



Hello, The Roses 6
detalle / detail

Tuttle explores the dynamics of perceptual processes, making use of his authority to highlight aspects that might remain hidden to the untrained eye. This relates to something that he learned long ago, when he began working with Betty Parsons Gallery in New York: art is about the visible and the invisible, and that is a particularly difficult thing to mediate.



32
Walking on Air_C2
2009; algodón con teñido Rit, ojales, hilo; 58.4 x 317.5 cm
2009; cotton with Rit dyes, grommets, thread; 58.4 x 317.5 cm

Richard Tuttle

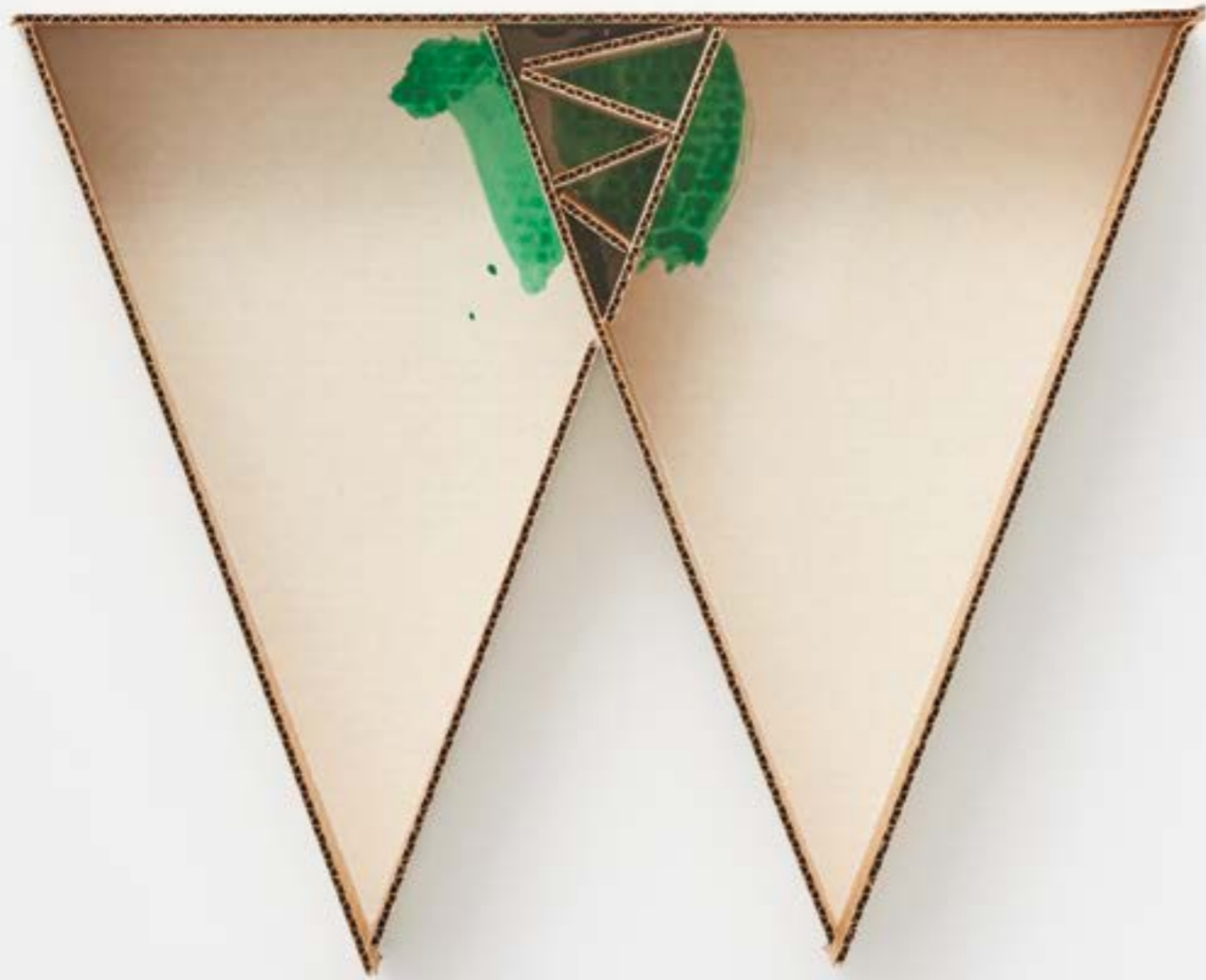
A Fiction
(Peru texts)

1.

What a difference!
The right green, the
Right place, the right
Density, transparency.
How could that happen?
One moment before,
The eye of the mind,
The next moment on
A page! What is, "ac-
curacy"? Not retreat-
ing, but creating—
Error subsumed in
Accuracy in the right
Way, but still "accur-
acy"! A weight, a bal-
ance, in contradiction
Of nature, in contra-

Diction of experience,
Or not experience.
Yet what wants to be
More in the world?—
How can you see all
Sides at once, if it were
Not right? The forma-
tion of color on a
Page! No matter how
Exciting, what separ-
ates the thing from
Itself, is more exciting,
A hint to the all en-
compassing, we must
know to explain and
Love ourselves, some-
thing, which is not

Ourselves. The color
Is beautiful, the beauty
Of love, of being loved,
The certainty of love,
A return to ourselves,
Knowing where we
Have been, to the light
Within a color, where
Color is not a light,
But itself, free of sur-
roundings, primal, yet
Secondary, inside the
Mind, outside the wall,
Behind which is a
Friendly unknown.



33
Boys Let's Be Bad Boys (5)
1998; cartón corrugado y pegamento; 41.3 x 50.8 x 8.3 cm
1998; corrugated cardboard and glue; 41.3 x 50.8 x 8.3 cm



Boys Let's Be Bad Boys (5)
detalle / detail

Continuity and change. These opposed terms have been salient features of Tuttle's work throughout the years, and perhaps one could say that they are one of the underlying leitmotifs of *to The Night Sky of Lima / al Cielo de Noche de Lima*. The exhibition was divided into two sections, each presented at a different venue: the first one, exhibited at Proyecto AMIL, contained older works ranging from the seventies to the early 2000; while the second part, shown at the Museo de Arte de Lima, featured new commissions produced between 2015 and 2016. Both sections of the exhibition included graphic identities designed by the artist, which were diametrically different in formal terms but also in terms of the cultural backgrounds being alluded (one a geometric pattern with a primary color

palette and the other an organic and interlaced shape; one a vectorial image and the other an enlarged photograph). These graphic identities were intended to guide the viewers as they wandered through the galleries, but also were conceived as unifying elements that allowed the exhibition to function as a whole: two spaces referring to two different time periods, working in synchrony.

2.
Wealth comes from al-
Leviation of life's burden-
Alcohol, coffee, drugs.
What are life's burdens?
Why do we need consol-
Ation? I like to think of
Myself as someone who
Needs no consolation.
Who is that person?
Yet to admit I need
Spiritual consolation,
Feels like I also have
Compassion for myself.
Wealth suggests freedom
From the burden.

Is my happiness directed?
Was that feeling, what it
Feels to be free of the
Burden? It is there all
The time but does not
Last and seldom comes.
That does not mean, it
Does not exist. Even though
It is not felt, it is still felt—
How?





35
Walking on Air_C5
2009; algodón con teñido Rit, ojales, hilo; 58.4 x 312.4 cm
2009; cotton with Rit dyes, grommets, thread; 58.4 x 312.4 cm

3.

A heroic figure, a
Heroic scale. Did she
Have to live heroically
To paint heroically?
People need an art
To lift the burden.
This show plus the
Mythology behind it,
The trappings, com-
bine to elevate her and
Her work, useful to
Those who need a
Lot, or a little. I re-
Member waiting
Outside her Taos
Studio at appointed

Time, not daring to
Knock, expecting anger.
She was happy, inno-
Cent like a child when
Emerged, like nothing
Amiss.

In Peru I worry, though
Have no cause to. Woke
Up and thought of Agnes,
Her show, which is a tri-
Umph, and how her life
And work have become
Important.

Arne is much to be con-
Gratulated— all her friends
Are “in the glow”. Set against
The trappings of everything,
Adverse, the paintings glow
And give a strong mission,
Belief structure, wedded to
Complexity and triumph...,
Until over. People are
Herding to beneficence.
I feel the glow and insig-
Nificance at the same time,
Warning, to stay on track,
Fight hard, don't waste
Time...

Now that I think of it,
I went with Agnes to the
Guggenheim the first time
They showed the painting
Of hers they bought (the
First museum to do so, we
Were reminded at dinner).
There is a place on the
Ramp, my body remembers
An important event—could
That be where her painting
Was hanging when I saw it
Standing next to her? Could
It have been a premonition?

The works in this show con-
vert the paintings into wall-
like objects of the middle
ground you could say,
Showing their completion,
How they might stand in
History.

I feel I am sent to partici-
pate in this project, my
Expertise, god-given, my
Support, through my work.



36
True Values In Korea
 2014; triplay, pintura, lápiz, grapas, plástico film, tela de algodón, clavos; 17.5 x 12 x 2 cm c/u
 2014; plywood, paint, pencil, staples, plastic film, coloured cotton fabric, nails; 17.5 x 12 x 2 cm each

4.

Everything is alright, even
 Good to see, until you see
 How much more could be
 Seen with this change, or
 That—not for me, but for
 Others, or maybe, one other,
 Who might be me? I would
 Be so pleased if the work
 Were in the world with all
 Its potential available. Why?
 Maybe, not for anybody,
 Singular or plural? Maybe,
 Just for itself? Maybe, be-
 Cause of the way it's in my
 Mind? People are believers.
 They trust me, even if I say,

I do not know. Sometimes,
 I feel they should trust
 Themselves more than me.

Fire climbs to a vertical;
 Water falls to a horizontal.
 Fire spreads; water condenses.
 Fire makes colors; water takes
 Them away. Fire is action.
 Water, meditation. Fire and
 Water exclude each other, and
 Everything, yet I include each,
 And everything.

This house and the houses
 Around here employ a win-
 Dow design to mark and
 Change the rhythm. Why
 Would not a single house
 Change windows? What
 Entity reigns supreme?
 Even if houses are joined,
 They are distinguished,
 One from the other, by
 Windows. The windows
 Flow into moldings and
 Moldings into delineation
 And back to windows.
 It has a storybook-charm,
 Everyone seems to enjoy.

Yet it hides a power, invis-
 ible as the interior behind,
 And a treatment of depen-
 dency inevitably destruc-
 tive. We make it quaint
 And rebuild mechanically.
 I am touched by the ori-
 ginal lives; live with them,
 Spirits in a novel, who have
 Met the worst in nature,
 Art, and history, happy as
 Children in the window,
 Children, who are not dis-
 tinguished, the hard line
 Between what is distin-
 guished and what is not—

The passion for the dis-
 tinguishing to find the
 Undistinguished in the
 Indistinguishable.



37
 Pollution and Toxicity (White for Albright-Knox)
 1972, 2011; tiras de madera, acrílico, tela, pegamento, monofilamento, clavos, plexiglass, tornillos; 43.8 x 43.8 x 31.8 cm
 1972, 2011; basswood molding strips, acrylic, cloth, glue, monofilament, nails, plexiglass, screws; 43.8 x 43.8 x 31.8 cm

5.

Agnes was interested
 In childhood develop-
 ment— that was one of
 Her themes. Observation,
 Tied it into her work, the
 Moment of seeing, recog-
 nition. That one can see
 Development in one static
 Moment, baffled me, but
 It was OK, if it led into
 Her work, for anything
 Could, I supposed, in the
 Inner workings of her
 Mind, which I had already
 Accepted as normal and
 Brilliant and unusual,
 And possibly, ill. But she

Did not seem to be focused
 On anything about herself,
 Except possibly her death,
 As the perceptions turned
 Recognitions, could not
 Have served her, or tor-
 tured the mind that made
 them, more than her work
 Could have prevented
 Them slipping away...

Fortunately, the story is shorter
 Than we want, less embargo than
 Entrenchment, into what belongs.
 Stretch-ily compromised into over
 Night passage, common-ally held
 twice

Before, until the after derives first
 Of all, last before first, common to
 All..., at first, first.



38
Walking on Air, C6
 2009; algodón con teñido Rit, ojales, hilo; 58.4 x 318.8 cm
 2009; cotton with Rit dyes, grommets, thread; 58.4 x 318.8 cm

6.

That a restaurant can serve
 On dishes specially created
 For the chef's dish, comes
 From a tradition probably
 Begun in Japan by a great
 Chef named, Rosanjin, who
 Made ceramics when his
 Staff kicked him out of his
 Own restaurant, because
 He overworked them. For
 Sure, it always mattered
 What ceramic was used,
 But either, the ceramic was
 Not good enough, or it was
 Not properly selected.

People, who work in this
 Tradition of framing food
 With ceramic's presenta-
 tion, may have never heard
 Of Rosanjin, but they must
 Have heard of the idea, and
 Found it important. Even
 Though their ceramics may
 Not wind up in museums'
 Cases far from the table as
 Rosanjin's, the idea Rosan-
 Jin created, lives on on count-
 Less tables giving pleasure,
 The way his ceramics do not.

Where is the value in this
 History? Who is in a posi-
 tion to know it? Where, the
 Quality of the ceramic may
 Decline, the value in the idea
 Behind, may grow, while no
 One knows the connection
 Between the two?



39
Walking on Air, C10
 2009; algodón con teñido Rit, ojales, hilo; 58.4 x 312.4 cm
 2009; cotton with Rit dyes, grommets, thread; 58.4 x 312.4 cm

7.

When someone finds the music
 Within themselves, and finds a
 Way to release it by the playing
 Or singing of musical composi-
 tion, it reaches the music inside
 Others, especially, if the other
 Wants it by going to a concert,
 For example. I suspect the same
 Range of music is inherent to
 Everyone and its exploration
 In depth and width gives rise to
 The idea of quality in music and
 Musicians. Yet there is also an
 Unknown quality to this range—
 In fact, many unknowns, about it,
 Even, if it exists? The composer is

By no means certain, the very act
 Of writing her musical thought is
 Her musical thought. The only
 Certainty is when a musician
 Creates music from them. What
 Must it be like for a composer
 To hear what he heard in his head,
 Exactly like it was before writing
 It down? What is known in this
 Process? Who would not fall in
 Love with music? Who would
 Not understand music, even
 When a taxi driver requests
 Permission to “play” music?

Dogs can like music. I've heard
 Chickens, too. Do they have
 Music in them, which wants re-
 Lease? Where, with humans,
 It is the young, who like music
 Most, it is the older dogs, who
 Sit perfectly still, drinking in
 The sound, being soothed—this
 Is mentioned especially with
 Mozart's Rococo form of the
 Art, one of extreme clarity
 Of sound, also loved by singers,
 Perhaps, for the same reason?
 Is art, then, the same thing
 Heard in the composer's head/
 Heart as what the musician

Achieves? Is it enough? Can
 It be better? When we say,
 I want better art, why can we
 Be understood, encouraged,
 Believed and trusted? Is it be-
 Cause there are so many ways
 For every people? Is that art?
 Is raising its level of respect,
 A level of respect, even open
 To the poorest of the poor?



40
Walking on Air, C4
 2009; algodón con teñido Rit, ojales, hilo; 58.4 x 317.5 cm
 2009; cotton with Rit dyes, grommets, thread; 58.4 x 317.5 cm

The work. Tuttle has long been considered a sculptor working in different media and formats, and his concern with the exhibition space is something that comes across as crucial in the way he manipulates and assembles his works. Consider a piece like *SET III, 23* (2015-2016) [p. 51], one of the new commissions done for the museum. After a quick glance the work could not seem to be any simpler: a roughly cut squared piece of polystyrene sheathing, with some schematic drawings done on its surface with black permanent marker. Upon closer inspection, details start to emerge that render the experience of *seeing* it much more complex. The piece is a multilayered, staggered construction with a squared incision slightly above

its center that functions as a frame or window into the underlying wall, which in the exhibition happened to be painted with a slightly different shade of white than the cool industrial hue of the polystyrene sheathing. The grainy texture of the wall harmonizes with the much harder texture of the synthetic material. The latter has been cut with a sharp knife, thus revealing the craft behind its manipulation. Its slightly angled contours are extremely plastic and set the piece radically apart from any minimalist or industrial intention. There is indeed something organic to the textures and materials at play. The window in the middle, that empty frame that grants the piece with transparency, contrasts with a detail located in its lower

right side where one can detect six irregular silver forms. Rather than painted, these shapes are actually pieces of the Styrofoam sheathing that have been cut out and turned around with the silvery covering used for insulation facing front—a detail that the artist has placed for light and color effects. The bits and pieces of the surface have then been intervened with a permanent black marker, which acquires a different quality on the reflecting surface than on the Styrofoam. One can also find a line drafted along the border of the central “window” that seems to have been originally used as a way to delimit the section to be cut off. What remains is an interrupted line that goes in and out into the void, thus

emphasizing the depth of the piece. Much like many of Tuttle's older works, *SET III, 23* can be understood as a contemporary bas-relief, a sort of material reflection on three-dimensionality, but, above all, an extremely delicate artwork that encompasses many of the concerns and operations at play in Tuttle's older works.



41a
Section VII, Extensions J
2007; cartón, pintura acrílica, metal, pegamento, madera, alambre, tornillos; 17.8 x 10.2 x 8.9 cm
2007; cardboard, acrylic paint, metal, glue, wood, wire, screws; 17.8 x 10.2 x 8.9 cm

41b
Section VII, Extension O
2007; madera, pintura acrílica, tela, cartón, alambre, tornillos; 18.4 x 8.9 x 12.1 cm
2007; cardboard, acrylic paint, metal, glue, wood, wire, screws; 18.4 x 8.9 x 12.1 cm

8.

The mind is a felt thing. If I Try to see my mind, I see a Featureless landscape, like A desert, over which I have Little control; this is a limit To seeing. It asks for another Sense. Touch, seems superior. Thinking, which may be sensed Cerebrally, can float above, but this is made up, constructed, to cover an unknown. When people say, make up your mind, I am terrified. Do they mean “a room”, or do they mean chose an opinion? And do they mean “decide”? Are they saying, mind

is a basis, cum ground, for this or that? Do they mean, what do you like? Then, I consult all the senses for the maximum benefit. But I still do not know what I like, much less, “mind”!

If I put my finger on a table Top, I can say, this feels like Mind. Immediately, that mind, I have touched shows me, it Has the capacity to enlarge. Are all measurements rooted In touch, even when they go Beyond themselves, i.e., I Cannot touch that? When

Would I ever have occasion To say, “cannot touch” with the Physical world not, I am not Able to touch, when some- Thing is simply too high?

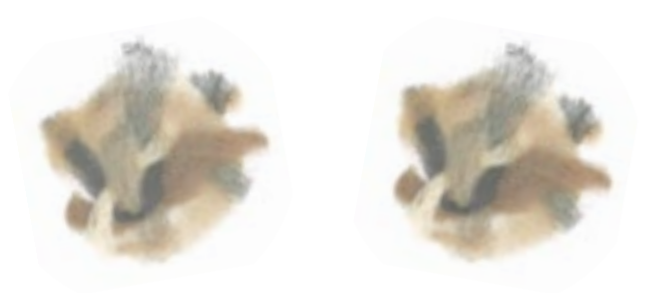
Are we able to touch what We cannot? Is this the Province of mind? Can mind be Developed to be more “able” To touch, come in touch, with What cannot be touched? Do We believe people when they Say they are able to touch More than us, that their mind Is more developed than ours?

Is the distinction between “Can” and “able”, useful in this Case, too, “able”, meaning a More developed mind; “can” Meaning extraordinary, i.e., (doubtful) powers of a mind of our own capacities? Can it matter to us who has higher development?

Can the sense of touch be Developed? Is mind the Only way to understand Touch, outside powers and Auras, associated with touch? Surely, this brings us to hope-

Less difficulties, not meant To occupy the human soul.

An art based methodology Would combine touch and Adequacy in a rigorous pattern of love and grace to Move us far forward, faster Than scientific based, prag- Matism and methodologies.



41c
Section VIII, Extension B
2007; madera balsa, pegamento caliente, acrílico, alambre, tornillos; 19 x 6.4 x 9.2 cm
2007; balsa wood, hot glue, acrylic, wire, screws; 19 x 6.4 x 9.2 cm



41d
Section VIII, Extension D
2007; malla metálica, cuentas amarillas, hilo rojo, alambre, tornillos; 19 x 7.9 x 8.9 cm
2007; metal screen, yellow beads, red thread, wire, screws; 19 x 7.9 x 8.9 cm

Take *Hello, the Roses 6* (2012) [p. 62] as an example. Although clearly three-dimensional, this sober structure points to the same salient features as *SET III, 23*. A structure made out of three plywood planks assembled as a bench and placed precariously balanced on one of its edges, weakly leaned against the wall. On the central plank one can identify the many interventions done by Tuttle, different soft textures such as cloth (pink, cream and green in color) and ropes are tied together by more structured materials such as wire—a shiny line that crosses space in a soft curved manner, and recalls the famous “wire pieces” from the seventies—as well as white cardboard paper rolled into a tube holding the strings together.



42
Walking on Air, C1
 2009; algodón con teñido Rit, ojales, hilo; 58.4 x 313.7 cm
 2009; cotton with Rit dyes, grommets, thread; 58.4 x 313.7 cm

9.

Last night when I was
 Asked again about the
 Title, "to the Night Sky
 Of Lima", we were standing
 In front of my small book of
 Drawings with watercolor,
 I put in the entrance/center
 of the side exhibition
 Space. Juan Carlos seemed
 Legitimately interested,
 So I tried, again, to answer
 Him. This time, looking
 At one small drawing, I
 Said, when the sun goes
 Down, the sky picks up
 The earth, holding it in

Itself. When the sky
 Wants, it can throw down
 Love with weight. You
 Recognize the power as
 Earth, and feel the love,
 As being in love. It is a
 Gift, giving you ability and
 Permission. You feel it
 Happens in the realm of
 The gods, some agreement
 Among themselves, where
 The sky deity is all powerful.
 Because this deity
 Comes with and lives
 With night, my gratitude,
 Worship, creative work,

Love, is empowered by
 And directed towards this
 Deity, a motivation felt by
 Someone, otherwise stripped
 Of these very things,
 Making them possible again,
 Through art. They come
 From and return to the
 Same thing, going through
 Something on earth, defined
 By the lack of affect
 Of this passage, other than
 By an awareness it happened
 And is available and is a permission
 for worship.

These words are perhaps
 Not accurate and/or true,
 But they are words, true,
 In themselves.





43
 Shine and Line, Toronto
 2010; pintura acrílica iridiscente y lápiz de color; 31.5 x 23.5 cm c/u
 2010; iridescent acrylic paint and coloured pencil; 31.5 x 23.5 cm each

The apparent symmetry and hard edges of the wooden planks, as well as the sharp shadow they project on the floor, contrast with the softer forms tied on top of it; folds and curves chained together like letters in an alphabet forming a sentence in an unintelligible language, one that brings to mind a vertical calligraphy. Like in the above-mentioned work from 2015-2016, the exposed materials and the quality of the textures and surfaces play a key role. Both works are highly plastic, and combine and contrast shiny metallic materials with porous surfaces. In both cases the line functions as a radical structural element but also as the marker between the taken space and what is merely suggested: the emptiness, the space outside the work.

10.

We just bought a daypack
 At the airport, outdoor
 Store. It is woven, using
 Traditional designs from
 The hand loom, but it is
 A computer programmed
 Version. This means, it
 Can be more colorful,
 More intricate, more
 Varied, etc., so many of
 Us feel more like "us" and
 Our world. In this case,
 It is made to appeal to
 Nature freaks and tradi-
 Tionalists..., fun-loving.

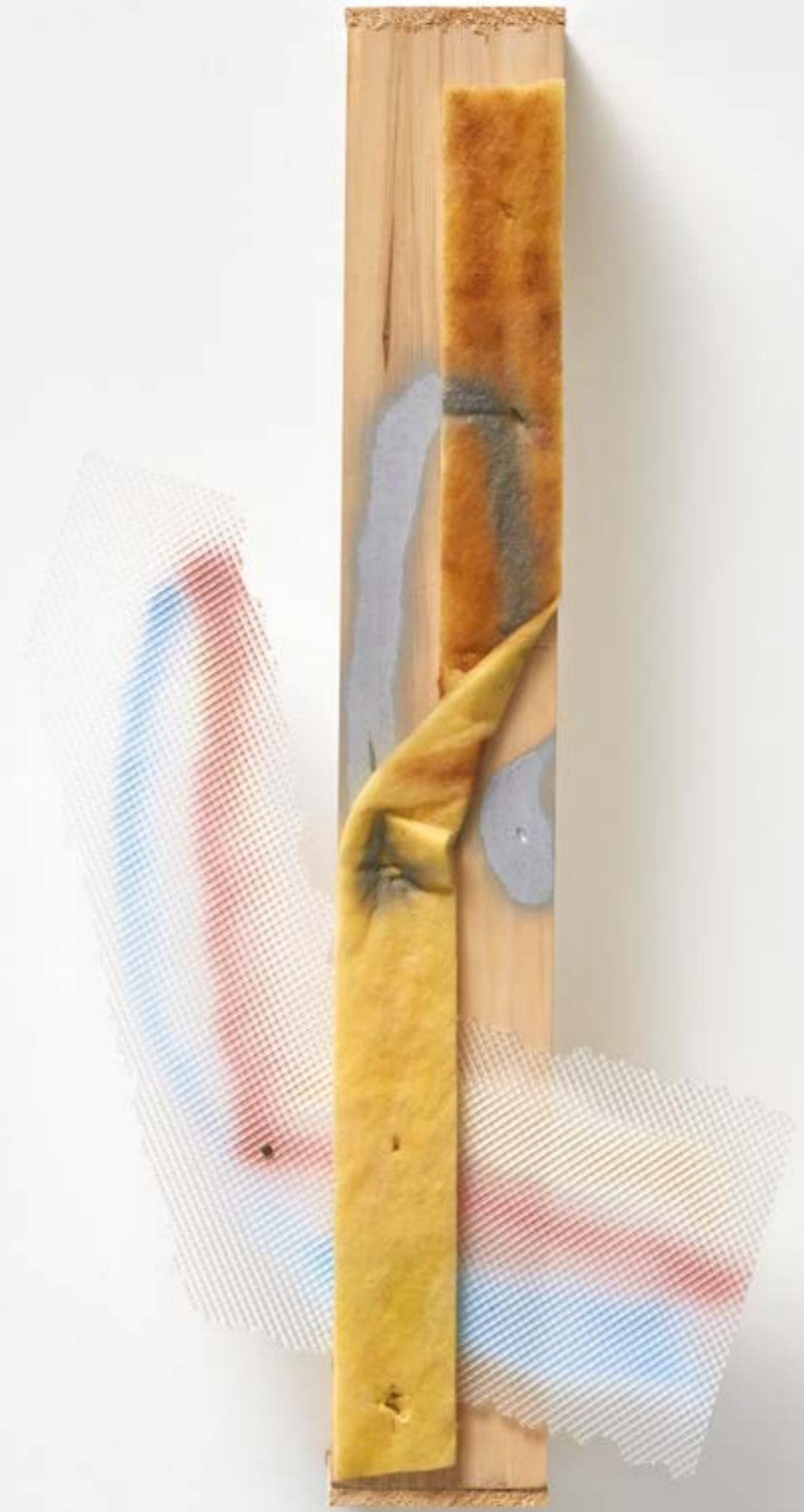
The proportion between
 "Us" and experience is just
 Right. Experience came
 Before, so we have pro-
 Portion— just like, the grid
 Was not made by man,
 But by nature. We know
 It, because man can use
 It to have a seamless
 Continuity between the
 Man-made and the natural.





The book. As is the case with a work of art, a full relationship with a book requires an active engagement with the object in question. For the artist, a renowned book lover and editor, a book's value relies in its being an object that can offer the reader an experience beyond a screen. In that sense, this publication aims to be something more than an exhibition catalogue—a mere record or document that illustrates the art that was shown at a given place and time. Quite the contrary, the intention is for this volume to be an independent entity that allows for a balance between chaos and harmony, while also offering the reader an opportunity to apprehend the visual through written language.

One of Tuttle's interests while speaking about this project was the possibility of writing a text that proposes an initial foray into what an *art-based methodology* might look like. That was the main motivation for the short texts written by the artist, and reproduced in this edition, with different reflections based on observations about his practice, and some thoughts inspired by his several trips to Peru over the past years. These short texts, divided in twelve sections, are not meant to be understood as poetry or as an essay of sorts. They are rather rhizomatic rational ideas and thoughts, woven in verse form to grant the reader an entry into the workings of the artist's mind.



45
 Hello, The Roses 14
 2012; madera, foam, plástico, pintura en spray; 96.6 x 53 x 18.5 cm
 2012; wood, insulation foam, plastic, spray paint; 96.6 x 53 x 18.5 cm



11.

Today at lunch, we thought About how to protect and Save the things we find Beautiful. The people, who Find them beautiful, should Decide what to do. If it is the Forest, everyone, who finds It beautiful, should decide How to save its beauty, for It is the same, "beauty". This Approach may result in the Forever-wild split with the Managed approach. The People, who find it beautiful, Want to see its beauty and show it to others. This

Should not be so difficult, so as To make the forest distaste- Ful. You can't exclude anyone.

This case, Tambopata Re- Search Center, is quite well Done. It looks like the govern- Ment allows certain companies To work in the area. As long as The company upholds the Standards and proper respect For the forest, the forest can Be available for uses, respon- Sibly, to all. It is a combination Between, private and public.

Could museums use this Model? The art world, Owned by the government And taken care of by private Businesses? Would there Be enough interest to pay The costs?— exhibits would Suffer?

I guess what I am saying Is, the government should Have someone in its employ Who is motivated by beauty, Not politics, not law, not Prejudice.

46
Fire
1973; alambre pesado; 66 x 48.3 x 40.6 cm
1973; heavy wire; 66 x 48.3 x 40.6 cm





47
Boys Let's Be Bad Boys (3)
1998; cartón corrugado y pegamento; 21.6 x 48.3 x 8.3 cm
1998; corrugated cardboard and glue; 21.6 x 48.3 x 8.3 cm

Boys Let's Be Bad Boys (3)
detalle / detail

12.

On our way to Cusco, Lima,
Miami and New York. It is
Nice to start a day in a canoe
In the Amazon basin and end
It in New York, just in time
To make it to an elegant
And important lunch with
Your dealer—sense time!

A sign from the invisible—
My hard work—the job re-
quires work, not expected
In the world's work, but
Required. That it can be
Done, thanks to the gods'
Grace, leadership, know-

Ledge, love, confidence—
Something, easily accom-
modated, necessary of
The Andean world.

I have recognized
My question is, where
Am I, because I think
You have to know
Where you are before
You ask, who you are.
The experience in the
Jungle was so much
An answer, for I never
Impacted, where I am,
More. It cried out its

“here!”, yet such a rich-
ness occurred, fathom-
able and unfathomable,
at the same time. Real
light was there, but not
comprehensible. There
was a voice from nature,
registering the shock
of nature, superimposed
by an energy taken in by
The feeling of nothing.
I never knew, I could
Feel “nothing”—“of” nothing,
“By” nothing— so ready to
Become attached to
Something and disappear.

Most experience may
Be of this nature... What
We call “experience”, not
Experience at all, for it
Comes from the visible,
Not the invisible. This
Is what the Tambopata
Taught.

Could there have been
Nature spirits, and/or
Energy, coming from
The Andes, a group
Of which came to
That spot, indeed...,
Who didn't want to

Be seen, but con-
trolled everything?
How to see the
Difference between
Them and Nature?

Apéndice / Appendix

Presentaciones / Presentations

Proyecto AMIL
Museo de Arte de Lima – MALI
Richard Tuttle

Richard Tuttle y Juan Carlos Verme: una conversación / Richard Tuttle and Juan Carlos Verme: a conversation

Biografía del artista / Artist's biography

Textos del artista / Texts by the artist

Créditos / Credits

Mei-mei Berssenbrugge

de SERES ASTRALES / from STAR BEINGS

Este catálogo, sus ensayos y poesías, sus imágenes y su lenguaje gráfico, representan la culminación de un proyecto colaborativo iniciado en junio del 2014 entre Richard Tuttle y Proyecto AMIL. Durante este período de aproximadamente dos años, se adquirieron alrededor de veintiocho obras de arte, el artista visitó Lima en múltiples ocasiones y nos embarcamos en nuestra primera colaboración con el Museo Arte de Lima – MALI; que tuvo como resultado la exposición en dos partes titulada *al Cielo de Noche de Lima / to the Night Sky of Lima*.

Las obras adquiridas, que van desde los años setentas hasta el 2016, fueron expuestas en la galería principal de Proyecto AMIL. Richard diseñó la instalación de la muestra con pericia, partiendo de las asociaciones formales y las intuiciones que el espacio le generó. El Museo de Arte de Lima – MALI presentó veintiocho nuevas obras inspiradas en las visitas de Tuttle a Lima producidas en su estudio en Nuevo México.

Agradecemos al equipo de Proyecto AMIL por su dedicación y arduo trabajo en este proyecto: Daniela Moscoso, Florencia Portocarrero, Janeth Lozano, Nathan Jenkins, Michael Trujillo Ayquipa. También al equipo del Museo de Arte de Lima – MALI, especialmente a su directora Natalia Majluf y a la curadora de arte contemporáneo Sharon Lerner; cuyo ensayo aparece en esta publicación. Por este catálogo y los fantásticos elementos gráficos que estuvieron presentes en ambas exposiciones, damos las gracias a Ralph Bauer y Verónica Majluf de vm& estudio gráfico. Además, queremos agradecer a Stuart Shave y Jimi Lee de Stuart Shave / Modern Art en Londres, por su asesoría experta y asistencia con el trabajo de Richard.

Por último, nuestra inmensa gratitud va a Richard Tuttle por su incansable dedicación a todos los aspectos de este proyecto: desde la selección de las obras, pasando por el diseño del contenido gráfico que acompañó cada exposición, hasta el concepto de este catálogo. Pero sobre todo, queremos darle las gracias por enseñarnos cómo hacer preguntas, por mostrarnos la diferencia entre mirar y observar, y recordarnos la importancia de siempre comenzar de cero.

Joel Yoss & Juan Carlos Verme
Proyecto AMIL

This catalogue, its essay and poetry, its images and graphic language, represent the culmination of a collaborative project that began in June 2014 between Richard Tuttle and Proyecto AMIL. In this period of roughly two years, approximately twenty-eight artworks were acquired, multiple visits to Lima were made by the artist and we embarked on our first collaboration with the Museo Arte de Lima – MALI, resulting in a two-part exhibition entitled *al Cielo de Noche de Lima / to the Night Sky of Lima*.

The collected works, ranging in the years of 1970 to 2016, were exhibited in the main gallery spaces at Proyecto AMIL. Richard expertly designed the installation, allowing a departure from formal associations and intuitions regarding the space. The Museo de Arte de Lima – MALI featured twenty-eight new works inspired by Tuttle's visits to Lima and were produced in his New Mexico studio.

We would like to thank the team at Proyecto AMIL for all their dedication and hard work on this project: Daniela Moscoso, Florencia Portocarrero, Janeth Lozano, Nathan Jenkins, Michael Trujillo Ayquipa. To the staff at the Museo de Arte de Lima – MALI, especially its director Natalia Majluf and the contemporary art curator Sharon Lerner, who's essay appears in this publication. For this catalogue and the fantastic graphic elements that appeared throughout both exhibitions, we are most grateful to Ralph Bauer and Verónica Majluf at vm& estudio gráfico. We would also like to thank Stuart Shave and Jimi Lee, of Stuart Shave / Modern Art in London, for all their expert advice and assistance with Richard's work.

Finally, we would like to offer our immense gratitude to Richard Tuttle, for his tireless dedication to all aspects of this project: from the selection of the work, to designing the unique graphic content that accompanied each exhibition and to the concept of this catalogue. Most of all, we want to thank him for teaching us how to ask questions, for showing us the difference between looking and seeing, and reminding us of the importance of always beginning at zero.

Joel Yoss & Juan Carlos Verme
Proyecto AMIL

amil
proyecto

Es con gran placer que presentamos esta publicación, que acompaña la primera presentación de Richard Tuttle en el Perú. *al Cielo de Noche de Lima / to The Night Sky of Lima* fue una exhibición en dos partes que tuvo lugar en el Museo de Arte de Lima y en Proyecto AMIL, dos espacios dedicados a la promoción del arte contemporáneo que han unido esfuerzos para este proyecto. El título de la exhibición, compartido también por esta publicación, fue concebido por el artista como una dedicatoria: una evocación poética que actúa como referencia a su contexto de presentación.

Richard Tuttle ha sido un referente en la escena del arte norteamericano y europeo desde mediados de la década del sesenta. Una mirada panorámica a su producción revela gran coherencia en un proceso artístico comprometido con el objeto y la materia. Tuttle ha tenido siempre una participación directa en la forma de presentar su trabajo en exhibiciones y publicaciones. El modo particular en que aborda los espacios expositivos tiene como propósito retar a sus públicos. Este libro y la muestra que le dio origen no han sido una excepción.

Las dos exhibiciones incluyeron elementos gráficos concebidos por Tuttle en estrecha colaboración con vm& estudio gráfico, que orientaron a los visitantes en su recorrido por las salas y les permitieron navegar sus múltiples contenidos. Estos diseños –identidades gráficas opuestas y complementarias que definieron los polos de la exhibición– aparecen nuevamente en esta publicación, pero ahora en permanente movimiento y transformación. Su presencia marca la transición entre las imágenes de las piezas exhibidas en Proyecto AMIL y aquellas obras presentadas en el MALI. La estructura de este libro también incluye poesía del artista, un breve ensayo a cargo de Sharon Lerner, curadora de arte contemporáneo del museo, así como otros elementos gráficos que la alejan del formato tradicional del catálogo de exhibición y la acercan al libro de artista.

Agradecemos a todos los que han colaborado con nosotros en este esfuerzo y especialmente a las galerías del artista Pace Gallery en Nueva York y Modern Art en Londres, a Proyecto AMIL por su iniciativa y apoyo, así como por su constante interés por difundir la obra de artistas internacionales en nuestro medio. Finalmente, nuestro especial agradecimiento a Richard Tuttle por su generosa disposición y su extraordinario trabajo para el MALI.

Natalia Majluf
Museo de Arte de Lima – MALI

It is with great pleasure that we present this publication, a project that accompanies Richard Tuttle's first presentation in Peru. *al Cielo de Noche de Lima / to the Night Sky of Lima* was a two-part exhibition held at Museo de Arte de Lima and Proyecto AMIL, conceived as a joint venture between these two spaces dedicated to the promotion of contemporary art. The title, shared both by the exhibition and this publication, was conceived by Tuttle as a dedication: a poetic evocation that serves as a reference to the context of this presentation.

Richard Tuttle has been a central referent in the American and European contemporary art scene since the mid-sixties. A panoramic look into his artistic production reveals great consequence in a working process deeply committed to object and matter. Tuttle has always had a direct participation in the presentation of his work through exhibitions and publications. His particular manner of treating spaces aims at challenging audiences. This book and the exhibition that it originates in are no exception.

The two shows featured a set of graphic elements conceived by the artist and designed by vm& estudio gráfico, which allowed viewers to wander through the spaces and navigate their varied contents. These elements —two opposed and complementary graphic identities that defined the poles of the exhibition— figure again in this publication, but now in permanent flux. Their appearance marks the transition between images of the pieces presented at Proyecto AMIL and those shown at the Museo de Arte de Lima. The graphics are an integral part of an editorial structure that includes poetry by the artist, an essay by Sharon Lerner, MALI's contemporary art curator, as well as other elements that distance this publication from the catalogue format and approximates it to an artist's book.

Our thanks to all those who have collaborated in different ways in this effort to the artist's galleries Pace Gallery in New York and Modern Art in London, and especially our friends at Proyecto AMIL for their initiative and support, as for their constant interest in promoting the work of international artist in Lima. Finally, our special thanks to Richard Tuttle for his generous disposition and his extraordinary project for MALI.

Natalia Majluf
Museo de Arte de Lima – MALI

MALI


Grandes agradecimientos (al vuelo)

Ya que vivimos en un mundo en el que la planificación toma cada vez más y más, sus afectos, menos y menos, las "gracias" se vuelven algo cada vez más difícil de decir. Es tan difícil el encontrar la razón para la gratitud como ubicarla en la justa relación con su fuente. Y suena muy estúpido ofrecer pequeños agradecimientos y generalidades cuando el corazón requiere estar aliviado de su pesada carga de gratitud.

Big Bird (Abelardo) simplemente subiría al escenario y mencionaría los nombres de todas las personas que trabajaron en la exhibición, en el catálogo—los equipos de Proyecto AMIL y del MALI, desde los directores hasta el personal de limpieza, con todos los técnicos en iluminación, pintura, fotografía, diseño gráfico y transporte, incluso el personal del hotel y los amigos de los amigos— haciendo una reverencia y señalando a todos y cada uno con un movimiento de su gran, amarillo pico, temiendo que la gratitud no tendría el tiempo, ni el espacio para poder estar completa, sabiendo que una lista nunca está completa.

Pero yo no soy Big Bird, haciendo señas, ven y míralo— ¡sus polos están completos!

Richard Tuttle
11MAR17



Big Thank Yous (When Flying)

As we live in a world where planning takes longer and longer, its effect, shorter and shorter, "Thank yous" become hard to say. It is just as hard to locate the reason for gratitude as to place it in proper relation to its source. And it sounds too stupid to offer small thank yous and generalities when the heart needs to be relieved of its burden, heavy with gratitude.

Big Bird would simply come on stage and mention the names of all the people who worked on the exhibition and catalog—the staffs of AMIL and MALI, from the directors to the cleaning staff, with all the technicians doing lighting, painting, photography, graphics and transportation, even hotel staff and friends of friends—bowing and pointing to each and every one with a nod of his big, yellow beak, fearing that gratitude would not have the time or space to be complete, knowing a list is never complete.

But I am not Big Bird, beckoning, come by and see it—their poles are complete!

Richard Tuttle
11MAR17



Richard Tuttle y Juan Carlos Verme: una conversación

El siguiente texto es un fragmento de una conversación pública entre el artista Richard Tuttle y Juan Carlos Verme (Presidente del MALI y Co-Director de Proyecto AMIL), realizada en el Museo de Arte de Lima – MALI el 25 de octubre de 2016. El intercambio empezó con una actividad donde Tuttle le muestra a Verme cómo crear una de sus famosas obras con cuerdas de la década del setenta. El público ingresa al teatro durante el proceso.

[Juan Carlos Verme coloca una cuerda en el piso]

Richard Tuttle

Yo diría que no puedes hacer eso, porque el punto es hacer una escultura. De modo que diría que no puedes usar dos manos, solo tienes que soltar la línea de una mano. Y la regla también es que nunca puedes retroceder, tú sabes, siempre debes avanzar. Y existe una razón para esto. Estás trabajando con un material, y el material necesita expresarse, está en sus características. Voy a retirar la mía *[señalando una cuerda en el piso]* porque me parece que la de Juan Carlos es mejor. Y nuevamente, tú sabes, no se trata de una obra gráfica, sino de una escultura. Tiene que ver con una plasticidad en tres dimensiones.

[...]

Ok, voy a retirar la mía.

Juan Carlos Verme

Sí. Esto me lleva a mi primera pregunta, que es: a menudo parece que no trabajarás ni en superficies completamente planas, ni tampoco en el mundo tridimensional. Tus obras suelen relacionarse con esto *[señala el pedazo de cuerda en el piso]*, el límite o límites de lo plano entre la superficie y el mundo tridimensional. Y creo que tu trabajo está a menudo relacionado, –o se ocupa de esto– con exactamente este tipo de intersticios aquí y las sombras que se crean con la luz, o la falta de la misma, en esos objetos. ¿Estás de acuerdo conmigo?

RT

Tal vez podríamos hacer una más, porque me parece que estamos esperando que llegue más gente... Es cierto, hay una sombra que se crea debajo, pero también hay un movimiento de la luz hacia una sombra al otro lado de la cuerda. La cuerda es tridimensional. Por ejemplo, incluso este piso, que asumimos que es una superficie plana de algún modo..., si alguien fuera a medir eso *[señalando la irregularidad del piso]* se daría cuenta que aquí es más profundo y que esto es un poco más alto. Eso es parte del arte, tener estas polaridades que estás intentando expandir. Como una sencilla operación, estás creando un puente extremadamente complejo entre estas polaridades.

[...]

Richard Tuttle and Juan Carlos Verme: a conversation

This is an edited excerpt of a public talk between artist Richard Tuttle and Juan Carlos Verme (President of MALI and Co-Director at Proyecto AMIL) held at the Museo de Arte de Lima – MALI, on October 25th, 2016. The talk began with an action in which Tuttle showed Verme how to produce one of his famous string pieces from the seventies. The audience was entering the theater throughout the process.

[Juan Carlos Verme places a string on the floor]

Richard Tuttle

I would say that you're not allowed to do that, because the point is to make a sculpture. So I would say that you're not allowed to use two hands, you have to just drop the line from one hand. And also the rule is that you can never go back, you know, you always have to go forward. There's a reason for that. You're working with a material, and the material needs to express itself, it's in her qualities. And so, there's another part, like, getting freedom as a mind. I will take mine away *[pointing at his string on the floor]* because, I think Juan Carlos' is better than mine. And again, you know, it's not about graphics, it's about sculpture. It deals with a three-dimensional plasticity.

[...]

Ok, I'm going to take mine away.

Juan Carlos Verme

Yes. This brings me to my first question. Which is: you seem often to work, neither on completely flat surfaces, nor in the three dimensional world. Your work often has to deal with this *[pointing at the string piece on the floor]*, the limit or limits of flatness, between the surface and the three dimensional world. And I think your work often dwells or deals with exactly this kind of interstices here and the shadows that are created by light, or the lack thereof, on those objects. Do you agree with me?

RT

Maybe we try another one, because I think we're also waiting for more people to come... It is true, there's a shadow that is created under, but there is also a movement from light to a shadow on the other side of the string. The string is three-dimensional. For example, even this floor, which we assume to be a flat surface in some way..., if someone were to measure that *[pointing at the floor's unevenness]* she would see that this is deeper here and this is a little bit higher. That's part of art, having these polarities that you are trying to expand. As a simple operation you are performing an extremely complex bridge over these polarities.

[...]

Y voy a decir algo que probablemente sorprenda a algunos. El piso, en la historia reciente, ha cambiado su sentido, y estas cuerdas que, debo decir, son algunas de las piezas más icónicas de todo mi conjunto de obras, capturan un momento en el que el piso cambia. Es por eso que una pieza como esta no tiene nada que ver con Carl Andre, aunque a mí me encantaría tener todo que ver con Carl Andre... Los trabajos de Carl conectan el terreno psicológico y el terreno real, concreto, que puedo encontrar si piso el suelo (pisa con fuerza). Esto es lo que parece suceder después de que el terreno físico se convierte en terreno del amor. Así, lo que realmente estás logrando es hacer que la pieza tenga una superficie que está en la parte superior de la cuerda, y es ahí donde cae más luz. De modo que podrías decir que está dibujada. Pero donde está la sombra, debajo de esta caída, es el terreno del amor... Si intento comunicarte esto, también me enfrento a cuestiones de la inmortalidad. Si un trabajo de ese tipo terminara con mi existencia se quedaría dentro del terreno de la mortalidad. Pero el arte que parte del amor parece estar relacionado con la posibilidad de alcanzar la inmortalidad... De modo que esta pieza en particular es, diría yo, original en términos de su aproximación a la inmortalidad. También es muy radical. A veces, cuando veo una pieza como esta, me gusta pensar que en realidad estoy mirando el cielo, ya sabes. Es una suerte de espejo, una reflexión del cielo, y eso también me dice un montón sobre el suelo. Y como obra de arte, simplemente está intentando entregarse a la sociedad como un mejor lugar del que podríamos haber tenido antes.

[...]

Una de las obras que se muestran en el Proyecto AMIL es una pieza de alambre. Es en realidad parte de la investigación y el desarrollo para llegar a este lugar. Lo que quería hacer era que algo se apoyara en el piso, hacer que algo se viera bien. Y lo intenté... Quiero decir, corté la madera, traté de colocar la cuerda dentro de la madera... y luego, después de mucho trabajo, llegué a esta elegante solución. Pero en realidad pienso que esto es una parte del arte que tiene la habilidad de atrapar. Algo que el arte puede hacer es capturar.

JCV

Esto me recuerda el momento en que nos conocimos en Londres, en la galería Whitechapel.* Fue una exposición realmente hermosa, fantástica, asombrosa. Y había un montón de piezas increíbles tuyas. Pero esos trabajos de cuerdas, esos eran algo especial, destacaban. Eran los más simples, estaban en el piso. Tú sabes, un sencillo hilado que... Estoy suponiendo... y sin embargo, parecían dominar la exposición, para mí. De alguna manera estaban en el epicentro, y lo sorprendente es que era un material muy simple... Lo que quiero decir es que no puedes pensar en menos para crear una obra de arte. Pero no solo eso, estaban en el piso. Ni siquiera colgaban de la pared. Ahora que dices que las miras como si estuvieras contemplando el cielo tiene mucho sentido. Porque estaban en el centro de esta hermosa exhibición, y yo pensé en su presencia y su gravedad, y también en el poder que ejercían... ¿Te gustaría comentar algo sobre el poder del artista?

* Referencia a la exposición del artista en la Whitechapel Gallery de Londres titulada *Richard Tuttle: I Don't Know. The Weave of Textile Language* en el año 2014.

And I'm going to say something that probably will shock somebody. The floor in recent history has changed its meaning, and these string pieces which, I must say are some of the most iconic pieces of my whole body of work, capture a moment when the floor changes. This is why a piece like this has nothing to do with Carl Andre, although I would love to have everything to do with Carl Andre... Carl's works connect the psychological ground and the actual, the concrete ground that I can find if I put my foot down (stumps on the floor). This is what seems to happen after the physical ground turned into a ground of love. So, what you're really doing is making that the piece has a surface that is at the top of the string, and that's where light hits the most. So you can say that is drawn. But where the shadow is, underneath this falling, is the ground of love... If I try to communicate it to you I'm also faced with questions of immortality. If such a work ended with my existence it would stay inside mortality. But love and art seem to be connected with the possibility of reaching immortality... So this particular piece is, shall we say, original in its approach to immortality. It's also very radical. Sometimes when I look at a piece like this, I like to think that I'm actually looking at the sky, you know. It is a kind of mirror, a reflection of the sky, and that also tells me a lot about the ground. And as an artwork, it is trying to give itself to the society as simply a better ground than we might have had before.

[...]

One of the pieces shown at Proyecto AMIL, is one of the wire pieces. They are actually part of the research and the development to come to this place. What I wanted was to make something sit on the floor, to make something look right. And I tried... I mean I cut into wood, I tried to put the string into the wood... and then, after much work I came to this elegant solution. But I really think this is a part of art which has the ability to catch. One thing art can do is capture.

JCV

This reminds me of the moment when you and I met in London at the Whitechapel gallery.* It was a really beautiful, fantastic, amazing show. And there was a whole bunch of great pieces of yours. But these string pieces, they were something special, they would stand out. They were the simplest of all, they were on the floor. You know, a simple yarn that... I'm assuming, and yet they seemed to command the show, in my eyes. They were somehow at the center and the amazing thing was that it was a very simple material... I mean you can't think of less to do a piece of art. But not just that, it was on the floor. It was not even hanging. Now that you said that you look at them as if you were looking to the sky makes a lot of sense to me. Because they were at the center of this beautiful show, and I thought about their presence and gravity, and also about the power they command... Would you like to say something about the power of the artist?

* Reference to the artist's exhibition at the London Whitechapel Gallery entitled *I Don't Know. The Weave of Textile Language* in 2014.

RT

Aunque nos encanta el arte contemporáneo, es todo un reto. Es la forma más apasionante, pero tiene raíces, y las raíces deben ser buenas raíces. Esto, llamado cuerda, es realmente cordaje. Y es por eso que estuvo en la exhibición de Whitechapel, que se centraba en textiles, porque el cordaje es una de las primeras formas de textilería, donde retuerces las fibras, y así, ahí tienes un aspecto de esta pieza que te está llevando, en un sentido cultural, probablemente a uno de los momentos más iniciales de este material que, nuevamente, damos por hecho que se trata solo de una cuerda, pero cambia cuando tomas todo esto en consideración.

JCV

Sí... Te voy a interrumpir brevemente para agregar que cuando estaba haciendo el ejercicio que me pediste que hiciera me sentí sumamente consciente. Y creo que eso es parte de tus logros en el arte: una búsqueda de consciencia en el espectador, en ti mismo como artista. Pero por extraño e interesante que me resulte, me di cuenta de que al seguir tus instrucciones literalmente, si bien era consciente de mi propia conciencia, también me sentí como un instrumento. De modo que realmente hice un esfuerzo para borrar a mí mismo.

RT

Creo que no fuimos conscientes de que fuiste borrado, pero sí siento que parte de esto es crear danzas, y creo que la mayoría de personas aquí estaría observando. Lo que quiero decir es que te conocen, y te conocen bien o un poco, pero jamás han visto a Juan Carlos como bailarín.

JCV

Recuerdo cuando vi tu trabajo por primera vez, probablemente allá por los noventa, en Nueva York. Aquella vez estaba con Nan Goldin, mirando tu exposición, y a los dos nos encantó. Tu trabajo tenía tanta fuerza y tanta presencia. Una vez más, los materiales eran muy simples: básicamente madera industrial pintada, mayormente en colores vivos, y cortada en diferentes formas. Al contemplar aquellas piezas sentí...

[Tuttle proyecta la imagen de uno de sus trabajos en la pantalla]

RT

Ajá, esa es *[mirando la imagen en la pantalla]*.

JCV

Sí, como esa. Así, observando estas obras, empezaron a rondar mi cabeza una serie de preguntas. La pieza y yo empezamos a entablar un diálogo. Me hacía preguntas sobre la pieza y la pieza me hacía preguntas a mí. Creo que la forma en que tus trabajos capturan a veces al espectador es algo que no suele suceder con regularidad... Así que quizás podrías hablarnos un poco más sobre cuán importante es para ti el diálogo como artista, a través del trabajo que realizas. Has hablado del amor. ¿Qué tipo de relación te gusta establecer con el público? Creo que he hecho demasiadas preguntas...

RT

Even though we love contemporary art, it's challenging. It's the most exciting form, but, it has roots, and the roots have to be good roots. This, so called, string is actually cordage. And that's why it was in the Whitechapel show which focused on textile, because cordage is one of the first forms of textile, where you're twisting fibers, and so, there's one aspect of this piece which is taking you, in a cultural sense, to probably the most original moment of this material. Which again, we take for granted as just string, but it changes when you see it like that.

JCV

Yes... I just quickly will interrupt you to say that, when I was doing the exercise you asked me to do, I felt an enormous consciousness. And I think that is also part of your achievement in art: a quest for consciousness in the viewer, in yourself as the artist. But strangely enough and interestingly enough for me, I realized that while following your instructions literally, although I was aware of my consciousness, I also felt like an instrument. So, I really made an effort to efface myself.

RT

I think we all weren't aware you were effaced, but I do feel part of this is to create dance and I think most people here would be staring. I mean they know you, and they know you well or something, but they have never seen Juan Carlos as a dancer.

JCV

I remember looking at your work for the first time –it was probably back in the nineties, in New York– and I was with Nan Goldin at that time, looking at your show, and we both loved it. Your work was so powerful and it had such a presence. Again, the materials were very simple: it was basically industrial wood painted, in mostly bright colors and cut in different shapes. Looking at those pieces I felt like...

[Tuttle projects the image of a work on the screen]

RT

Yeah, that one is it *[looking at the projected image]*.

JCV

Yes, like that one. So, by looking at these works suddenly questions started to arise in my head. The piece and I started to engage in a dialogue. I was asking questions to the piece, the piece was asking questions to me. I believe that the way your works engage the viewer is something that does not happen on a regular basis... So, maybe you want to tell us more about how important dialogue is for you as an artist, through the work that you do. You've talked about love. What kind of relationship do you want to build up with the public? Perhaps I made too many questions...

RT

No, no. Está bien, voy a regresar a tu primera pregunta, lo plano de la pared o del piso. El piso tiene cierta proximidad a la conciencia humana, y no creo que haya muchas cosas así, porque la conciencia es donde todo nos sucede. De hecho, la conciencia es la que registra la información, la almacena y la entrega cuando llega el momento. Y si bien la pared para mi generación es muy importante —es un plano que funciona como referencia para el espectador— la obra de arte da cuenta de lo visible y lo invisible. Y la conciencia es lo invisible, pero la pared es visible, en el sentido en que la conciencia no es visible... Una de las cuestiones más importantes es si podemos desarrollar la mente, porque la mente se percibe principalmente a través del tacto...

[Tuttle mira la imagen proyectada en la pantalla]

La obra que estamos viendo en la pantalla está muy relacionada con la tactilidad, y tiene mucha relación con la idea de mente... Como puedes ver, no soy un presentador de mi obra demasiado brillante, me interesan más las preguntas. Pero para mí, una pieza como esta es una oportunidad para desarrollar mente y conciencia en la civilización occidental. Los griegos se distanciaron de los egipcios porque pusieron el plano de la conciencia justo en el centro de la figura... Es fundamental para nuestra salud como civilización, de modo que todas las generaciones de artistas, desde entonces, han tratado de contribuir al entendimiento, lo que lleva a la salud, al desarrollo... Estoy buscando con gran interés una metodología, una forma de usar mi cerebro de una manera que yo creo que es la mejor para nosotros. Y quizás la gente se sorprenda con esto, pero creo que el arte contemporáneo está muy, pero muy relacionado con lo que el artista escoge para determinados temas, y en realidad, lo que me estás preguntando, es mi relación con mi tema.

Así, lo plano del piso me resulta asombroso porque estoy bastante seguro de que la pared no necesita preguntas importantes en este momento. Pero el piso sí, y también está cambiando... quiero decir, el artista funciona como un insecto con antenas...

[Tuttle empieza a explicar la obra que se observa en la pantalla]

Para hacer esto tuve que usar un crayón, un tipo de lápiz de cera para definir la figura. Si miras alrededor de la figura, puedes observar que es ligeramente más oscura que el color de adentro. Paradójicamente, esa oscuridad funciona como la sombra, cuando esta forma en V pasa por encima de este plano. Si esto resulta muy ambiguo, puedes lograr aclararte con divisiones tripartitas y luego con una división bipartita. Y entonces, ¿qué es lo que realmente dice la pieza? Podrías decir que la forma blanca está poniendo todo en duda. A veces digo que el mundo de hoy está en guerra entre lo bidimensional y lo tridimensional. El artista puede así trabajar probando una cosa o la otra. Pero yo soy un creyente de la tridimensionalidad. Me parece que nos permite distanciarnos y nos da la posibilidad de ver el mundo alejándonos de nosotros mismos. Y esa distancia nos permite inventar un montón de cosas. Pero debo admitir que los países y civilizaciones como Japón, por ejemplo, que prácticamente rechazaban lo tridimensional, están mucho mejor y son más rápidos. Y, en algunos casos, tienen una relación más cercana con la belleza... Tienen una comprensión innata de la psicología, por ejemplo. De modo que creo que el jurado todavía está indeciso sobre si escoger la segunda o la tercera dimensión como algo universal. Pero una pieza como esta está creando una imagen de todo ello... respaldando la visión del mundo que proviene de la bidimensionalidad y la visión del mundo que proviene de la tridimensionalidad. Me gusta eso porque estoy seguro de que existe algún filósofo en alguna universidad importante que está escribiendo algo brillante sobre lo que tú ya tienes en esta imagen.

RT

No, no. Right, I'm going to go back to your first question about the flatness, the flatness of the wall or the flatness of the floor.

The floor stands in some proximity to human consciousness, and I don't think we have many things that do, because, consciousness is where everything happens to us. In fact, consciousness is what records information, stores it and gives it back when it's time. And although the wall for my generation is very important —it's a plane that functions as reference for the viewer— the artwork accounts for the visible and the invisible. And consciousness is the invisible, but the wall is visible, in the sense that consciousness is not visible... One of the major issues is if we can develop mind, because mind is mostly known through touch...

[Tuttle looks at the image of the work projected on the screen]

The work we are seeing on the screen right now is very involved with tactility, and it's very much involved with the idea of mind... As you can tell, I'm not a very sleek presenter of my work, I'm more involved with questions. But a piece like this for me is a chance to develop mind and consciousness in Western civilization. The Greeks separated themselves from the Egyptians, because they put the plane of consciousness right at the center of the figure... It's critical to our health as a civilization, so every generation of artists, since then, has tried to contribute to understanding, which leads to health, which leads to a development... I am very much looking for a methodology, a way of using my brain in a way that I think is better for us. And maybe people are surprised by that, but I think contemporary art is very, very, much about what the artist chooses for certain subjects, and really what you are asking me is about my relation to my subject.

So, the plane of the floor is astonishing to me because I feel quite secure that the wall doesn't need important questions right now. But the floor does need important questions, and it is also changing... I mean, the artist functions like an insect with antennae...

[Tuttle starts explaining the work on the screen]

To make this I had to use a crayon, a kind of wax crayon to define the shape. If you look around that shape you can see it's slightly darker than the color inside. Paradoxically, that darkness functions as the shadow, when this V shape goes over this plane. Whether it is very ambiguous, you get this clarity of three-part divisions, and then you get a two-part division. And so, what is the piece really saying? You could say that the white shape is putting everything into question. Sometimes I say that the world today is at war between the two-dimensional and the three-dimensional. The artist can thus work towards proving one or the other. But I'm a believer in three-dimensionality. I think it gives us distance and the ability to look at the world with detachment from ourselves. And that distance gives us the ability to invent a lot of things. But I must admit that countries, or civilizations, like Japan for example, that pretty much rejected the three-dimensional, are much better and faster. And in some cases they have closer relations to beauty... They have an innate understanding of psychology, for example. So I think the jury's still undecided whether the second or the third dimension should be the chosen one for a kind of universal. But a piece like this is making a picture out of that... sustaining the worldview that comes out of two-dimensionality, and the worldview that comes out of three-dimensionality. I like that because I'm sure today there's some philosopher in some major university who's writing brilliantly about what you already have in this picture.

JCV
También es algo muy arcaico.

RT
Las piezas se titulan *New York, New Mexico*, y tratan de expandir todo a partir de un mundo urbano hacia un mundo natural totalmente opuesto. Eso también es algo que el artista contemporáneo, que está libre de escoger un tema, puede decir... Ok. Entonces, no quiero parecer como si supiera muchas cosas sobre mi trabajo, porque no sé absolutamente nada [risas].

JCV
Por cierto, estoy en total desacuerdo. No sé si dijiste esto por humildad o por qué pero, por ejemplo, yo jamás habría llegado a la clarísima conclusión sobre por qué el blanco estaba ahí en esta imagen. Así que no estoy de acuerdo con el hecho de que tú no sepas nada sobre tu trabajo.

RT
Bueno, tú sabes, a veces es como si estuvieras en una clase de historia del arte, y por primera vez te muestran una pintura de Rembrandt y el profesor te enseña cómo ver esa pintura. Yo puedo hacer lo mismo con esto, y parece que ayuda a las personas... Por ejemplo, otra parte de esta pintura es el pequeño triángulo blanco en la parte inferior y su relación con el rojo, y cómo crea una zona...
Lo que quiero decir es que eso es realmente lo que me fascina, porque como creador sé si está bien o mal. Otras personas han dicho que no existe nada en el mundo sobre lo que puedes estar seguro, si existe una forma correcta o la mejor forma de hacer algo –ni siquiera de lavarte los dientes o cocinar huevos–, pero con la obra de arte es tan evidente, y eso debe venir de algún conocimiento de uno mismo que, por un momento, te es permitido compartir. Sientes como que tú sabes eso, porque tú lo has hecho, pero cuando ese momento concluye regresa a la pieza, y eso es lo que descubrimos aquí...
Creo que lo extraño en mi trabajo es que todo está basado en una línea. Es una línea muy especial y todo el conjunto de mis obras recrea esa línea de una manera nunca antes vista. Creo que no existe nada en el mundo que sea tan específico. Cuando lo ves aquí no puedes imaginarte que pudiera estar en algún otro lugar.

JCV
Es como el río que nunca vuelve a ser el mismo río...

RT
Una de mis preguntas es si estamos creando un modelo o si estamos usando modelos. Mientras más rápido y más modelos puedas desplazar de un lado a otro recibes mayores recompensas. Pero esta pieza ya se está anunciando a sí misma. "No estoy desplazando modelos, estoy tratando de crear un modelo". También está diciendo que "básicamente es mejor para mí esperar el fracaso que el éxito", porque cuántas posibilidades hay de crear un modelo que realmente funcione.

JCV
It's also very archaic.

RT
The pieces are entitled *New York, New Mexico*, and they do try to expand everything from an urban world to a completely opposite natural world. Also that's something that the contemporary artist, who's free to choose a subject matter, can say... Ok. So, I don't want to appear as if I know many things about my work, because I know absolutely nothing about my work [laughing].

JCV
I totally disagree, by the way. I don't know whether you say this out of humbleness or out of what, but, for example I would have never arrived to the very clear conclusion that you came about why the white was there in this picture. So, I disagree with the fact that you know nothing about your own work.

RT
Well, you know, sometimes it's like you're in art history class, and for the first time they show you a Rembrandt painting and the teacher shows you how to see that painting. I can do the same thing with this, and it seems to help people... For example another part of this picture is the little white triangle at the bottom and it's relation to the red, and how it creates a zone... I mean, that's actually what fascinates me, because as the maker of this I know whether it's right or wrong. Other people have said that there's nothing in the world you can be sure about, if there is a right way or best way to do something –not even brushing your teeth or making eggs–, but with the artwork it's so clear, and that must come from some knowledge of itself that, for a moment, you're allowed to share. You feel like you know that, because you've done that, but when it's over it goes back into the piece, and that's what we discovered here... I find what's strange in my work is that it's all based on a line. It's a very special line and every body of work I do recreates that line in a way that you have never seen before. I find that there's nothing in the world that is so specific. When you see it here you can't imagine it could be someplace else.

JCV
It's like the river that's never the same river again...

RT
One of my distinctions is whether we are making a model or whether we are using models, playing models. The more and fast you can shift more models around you get big rewards. But this piece is already announcing itself "I'm not shifting models, I'm trying to make a model". It's also saying "basically it's better for me to expect to fail than to succeed" because what's the chance of making a model that actually works.

JCV

Regresemos un momento al título de estas dos exposiciones, porque es un título para dos exposiciones. ¿Qué hay en el cielo de Lima que llamó tu atención? Mientras digo esto también pienso en las diez millones de personas de esta ciudad, y puedo asegurarte que no más de diez de las diez millones observan el cielo, le prestan atención, pero tú sí [risas]. ¿Por qué?

RT

Solo lo supe. Salí del taxi en el aeropuerto y algo me hizo girar, y mi cabeza se fue hacia arriba. Jamás olvidaré ese momento, pero no estoy seguro de tener las palabras para comunicar y describir de la mejor manera lo que vi y sentí. Pero sé que me enamoré, y que cuando me enamoré supe que podía hacer una exposición aquí... El artista, la práctica de un artista es algo... uno no sabe mucho sobre el involucramiento, el tipo de fluidos necesarios para que el artista haga su trabajo. No es algo que puedas encender y apagar, no es una máquina. Y fui al aeropuerto pensando, lo intenté, realmente examiné muchas, muchas posibilidades, claro que lo deseaba, pero no estaba encendido. Mi adorada esposa me dijo: "Oh, Richard, no puedes hacer eso, mostrar solo trabajos antiguos, o algo así". Y le respondí "No puedo, no puedo hacerlo", y entonces sucedió esto. Existe un patrón cuando tocas fondo: la persona que fue al aeropuerto fue alguien que había tocado fondo, que no podía hacer esto, que tenía dudas. En mi caso, soy un ser humano, pero también soy un artista, de modo que el ser humano debía ser eliminado o erradicado para que el artista pudiera... así que incluso cuando digo que me enamoré, es el artista el que se enamoró, y eso es extraño y muy apasionante, y para mí significó también "oh Dios mío, ¿cómo se verá esto?" Y quiero aprovechar la oportunidad para decir que estoy muy orgulloso de haber hecho una exposición en combinación con dos instituciones tremendamente interesantes, y que mi trabajo sea lo suficientemente admirado como para formar parte de esta primera colaboración entre Proyecto AMIL y el MALI.

JCV

Más allá de tus generosas palabras, me encanta el hecho de que hayas dicho "la primera colaboración". Richard Tuttle, muchas, muchas gracias.

JCV

Let's go back for a moment to the title of these two shows, because it's a title for two shows. What is there in the Lima sky that captured your attention? While I say this I also think that, there are ten million people in this city, and I can tell you, not more than ten in this ten million people sees it, pays attention to the sky, but you do [laughing]. Why?

RT

I just know it, I got out of the taxi at the airport and something made me turn, and my head went up there. I'll never forget that moment, but I'm not sure I have the words, to communicate and best describe it. But I know that I fell in love and when I fell in love I knew I could make an exhibition here... The artist, the practice of an artist is something... one doesn't know too much about the engagement, the kind of fluids that are necessary for an artist to do her work. It's not something you can turn off and turn on, it's not a machine. And I went to the airport thinking, I've tried, I really examined many, many, many possibilities, I certainly want it to, but it wasn't turned on. My beloved wife said "Oh, Richard, you can't do that, just show old work, or something like that". I said "I just can't, can't do it" and then this happened. There's a pattern, when you hit bottom: the person who went to the airport was a person who reached the bottom, someone who couldn't do this, who had doubts. In my case, I am a human being, but I am also an artist, and so the human being has to be eliminated or eradicated, so that the artist can... so, even when I say I fell in love, it was the artist who fell in love, and that is rare, and that is very exciting and for me it also meant "oh my gosh, what is this going to look like?". And, I do want to take the opportunity to say that I am so proud to have done an exhibition that is under the combination of two extremely interesting institutions, and that my work is admired enough to be the subject for this first collaboration between Proyecto AMIL and MALI.

JCV

Aside from your generous words, I love the fact that you said "first collaboration". Richard Tuttle, thank you very, very, very much.

Richard Tuttle
(n. 1941, Rahway, New Jersey)

Tuttle es uno de los artistas norteamericanos más significativos en la actualidad. Desde mediados de la década del sesenta ha creado un cuerpo de trabajo extraordinario que evade cualquier tipo de categorización estilística e histórica. La obra de Tuttle existe en un espacio intermedio entre la pintura, la escultura, la poesía, el ensamblaje y el dibujo. Él extrae la belleza de materiales modestos, reflexionando sobre la fragilidad del mundo en sus obras poéticas. Sin un punto de referencia específico, sus indagaciones en la línea, el volumen, el color, la textura, la silueta y la forma están impregnadas de un sentido de espiritualidad e informadas por una profunda curiosidad intelectual. El lenguaje, las relaciones espaciales y la escala son también algunas de las preocupaciones centrales del artista, quien mantiene un aguda conciencia respecto a la experiencia estética del observador. Tuttle fue el artista en residencia en el Getty Research Institute entre setiembre de 2012 y junio de 2013. El artista vive y trabaja en Mount Desert, Maine; Abiquiu, Nuevo México y la ciudad de Nueva York.

Para más información sobre la biografía del artista ir a:

www.pacegallery.com

Richard Tuttle
(b. 1941, Rahway, New Jersey)

Tuttle is one of the most significant artists working today. Since the mid-sixties, he has created an extraordinarily varied body of work that eludes historical or stylistic categorization. Tuttle's work exists in the space between painting, sculpture, poetry, assemblage, and drawing. He draws beauty out of humble materials, reflecting the fragility of the world in his poetic works. Without a specific reference point, his investigations of line, volume, color, texture, shape, and form are imbued with a sense of spirituality and informed by a deep intellectual curiosity. Language, spatial relationship, and scale are also central concerns for the artist, who maintains an acute awareness for the viewer's aesthetic experience. Tuttle was the Artist in Residence at the Getty Research Institute from September 2012–June 2013. The artist lives and works in Mount Desert, Maine; Abiquiu, New Mexico and New York City.

For complete information on the artist's bio go to:

www.pacegallery.com



Texts by the artist / Textos del artista

Berssenbrugge, Mei-mei and Richard Tuttle. *Hello, The Roses* (exhibition catalogue). Texts by Richard Tuttle, Steven Holl and Barbara Rose. Rhinebeck, New York: 'T' Space, 2015.

Richard Tuttle: Systems, I–XII (exhibition catalogue). Text by the artist. New York: The Pace Gallery, 2012.

Seeing Intimacy: Richard Tuttle on Paper (exhibition catalogue). Interview with Jennifer Gross. New York: Craig F. Starr Gallery, 2010.

Richard Tuttle: Manifesto, Drawing Papers 49. New York: Drawing Center, 2004.

Tuttle, Richard. "Richard Tuttle, February 19, 1998." In *Inside the Studio: Two Decades of Talks with Artists in New York*, edited by Judith Olch Richards, 100–193. New York: Independent Curators International, 2004.

Tuttle, Richard. "Thesis, Antithesis, Sythesis." In *Design ≠ Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread* (exhibition catalogue). New York: Cooper-Hewitt, National Design Museum / Merrell, 2004.

Deedman, Heather, Richard Tuttle and Zoe Irvine. *Cowboy Story*. Newcastle and Gateshead, United Kingdom: Morning Star / BALTIC—The Centre for Contemporary Art, 2002.
Field of Stars: A Book on the Books / Richard Tuttle. Santiago de Compostela, Spain: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2002.

Berssenbrugge, Mei-mei and Richard Tuttle. *Four Year Old Girl*. Berkeley, California: Kelsey St. Press, 1998.

Tuttle, Richard. "Work is Justification for the Excuse." In *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, California Studies in the History of Art 35. Edited by Kristine Stiles. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

Tuttle, Richard. "Working the Land: Artists' Relationships to Their Place." In *Voices in New Mexico Art*. Edited by David Turner and Susan Benforado Bakewell. Santa Fe: Museum of Fine Arts, Museum of New Mexico, 1996.

Tuttle, Richard. "Kunst kann man so oder so nicht sehen—One Can See Art in This Way or Not in That." In *Moskau Wien, New York: Kunst zur Zeit: Eine Ausstellung der Wiener Festwochen*. Edited by Hubert Winter. Vienna: Wiener Festwochen, 1989.

Tuttle, Richard. "A Love Letter to Fontana." In *Lucio Fontana* (exhibition catalogue). Amsterdam and London: Stedelijk Museum; Whitechapel Art Gallery, 1988.

Tuttle, Richard and Mei-mei Berssenbrugge. "Epilogue." In *Literary Vision*. New York: Jack Tilton Gallery, 1988.

Cutts, Simon and Richard Tuttle. *Loophole*. London: Victoria Miro Gallery / Coracle Press, 1987.

Tuttle, Richard. "Work is Justification for the Excuse." In *Documenta 5*, section 17, 77. Kassel, Germany: Museum Fridericianum, 1972.



Edición / Edition
Ralph Bauer
Verónica Majluf

Asistencia editorial / Editorial assistance
Sharon Lerner
Sairah Espinoza

Diseño / Design
Ralph Bauer
Verónica Majluf
vm& estudio gráfico

Traducción / Translation
Poemas / Poems
Max Hernández

Textos / Texts
Sharon Lerner
Florencia Portocarrero
Servidiomas

Transcripción / Transcription
Alejandra Osorio

Impresión / Print
Gráfica Biblos S.A.
Jirón Morococha 152,
Surquillo, Lima
Agosto 2017

© 2017 de la edición
Asociación Ishma
Proyecto AMIL
Libertadores 155 of 402,
San Isidro, Lima

Proyecto AMIL
Comercial Camino Real Lima, Perú
Esquina Víctor Andrés Belaúnde
con Avenida Camino Real, Subsuelo

www.proyectoamil.org

© 2017 de la edición
Museo de Arte de Lima – MALI
Paseo Colón 125, Parque de la Exposición,
Lima

www.mali.pe

© De los textos
Los autores

© De las fotografías
Juan Pablo Murrugarra

Primera edición
1000 ejemplares

ISBN 978-612-47129-1-3
Hecho el depósito legal en la Biblioteca
Nacional del Perú
N° 2017-04055

La presente edición de *al Cielo de Noche de Lima / to The Night Sky of Lima* se terminó de imprimir en julio de 2017 en los talleres de Gráfica Biblos, Jr. Morococha 152, Surquillo, Lima, Perú.

Richard Tuttle quisiera agradecer a
Susan Dunne por el apoyo en su texto
y a Juan Carlos Verme por su apoyo.

Richard Tuttle would like to thank
Susan Dunne for support of his text
and Juan Carlos Verme for his support.



Mei-meï Berssenbrugge

de SERES ASTRALES

Al caer la tarde, no se ven las estrellas

Todo llega enérgicamente, al principio.

Espero a ver lo que he de reconocer, mientras el cielo difuso se torna en puntos de luz y brillo.

Cuando Venus aparece, los objetos apenas son visibles, las siluetas parecen más grandes, más cercanas, las voces son audibles a lo lejos, aunque las palabras no tengan pleno sentido.

Mirando a la derecha de Antares en azul medio, intuyo una atracción cósmica.

Las estrellas llegan de manera no-visual, al principio.

Practico ver la luz en este proceso de evanescencia, como un aroma.

El campo del cielo, que opera fuera del espacio y del tiempo, está formado por actos de otras entidades, otras estrellas y por gente que se levanta en la oscuridad para buscarlas y situarlas.

Cuando la mente se extiende hacia el cielo, puede tomar la forma de una estrella percibida, porque el respeto es un portal.

Publicado por primera vez en el catálogo
"Drawing Then", Dominique Levy Gallery,
Nueva York y Londres, 2016.

Mei-meï Berssenbrugge

from STAR BEINGS

In late afternoon, stars are not visible

Everything arrives energetically, at first.

I wait to see what I'll recognize, as diffuse sky resolves into points of light and glitter.

When Venus appears, objects are just visible, silhouettes seem larger, nearer, voices are audible at a distance, though words don't make precise sense.

Glancing to the right of Antares in medium blue, I intuit cosmic allurement.

Stars arrive non-visually, first.

I practice to see light in this process of evanescence, like an aroma.

The field of heaven, which operates outside space and time, is formed by acts of other entities, other stars and by people who rise in the dark to look for them and place them.

When mind extends toward sky, it may take the form of a perceived star, because respect is a portal.

First published in the catalogue
"Drawing Then", Dominique Levy Gallery,
New York and London, 2016.





Callicore cynosura



Panacea procilla



Callicore aegina



Panacea prola



Callicore aegina



Panacea prola



Corades enyo



Panacea prola



Danaus erippus



Papilio thoas



Diaethria clymena



Phoebis philea



Haetera piera



Rethus dysonii



Lyropteryx apollonia



Siderone galanthis



Marpesia corinna



Siproeta stelenes



Morpho peleides

