

ON WORKING
AND THEN NOT WORKING

CRAC Alsace

TRAVAILLER ET ALORS
NE PAS TRAVAILLER

ARMANDO ANDRADE TUDELA

AUTOECLIPSE

CA2M

AUTOECLIPSE

















































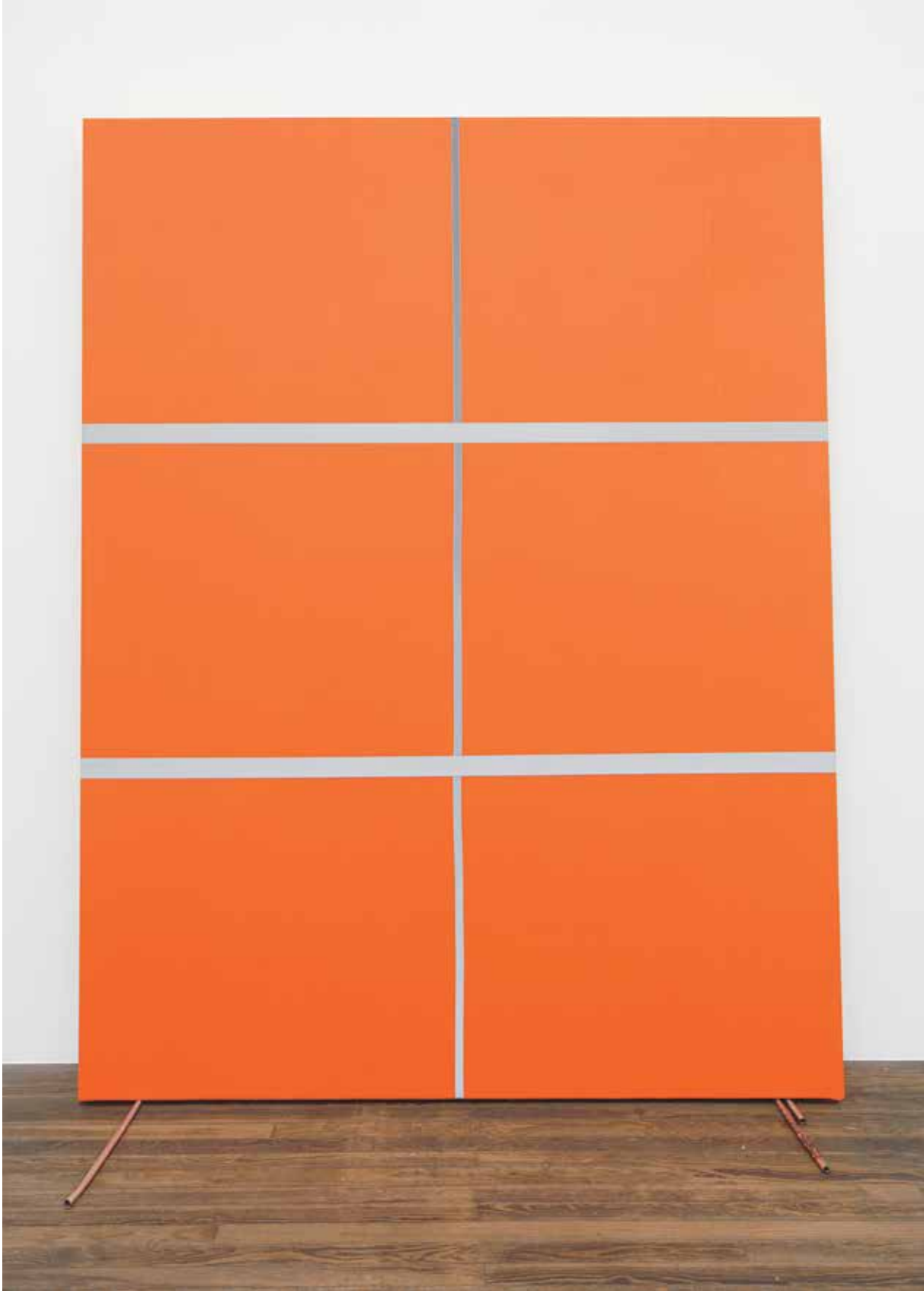






















































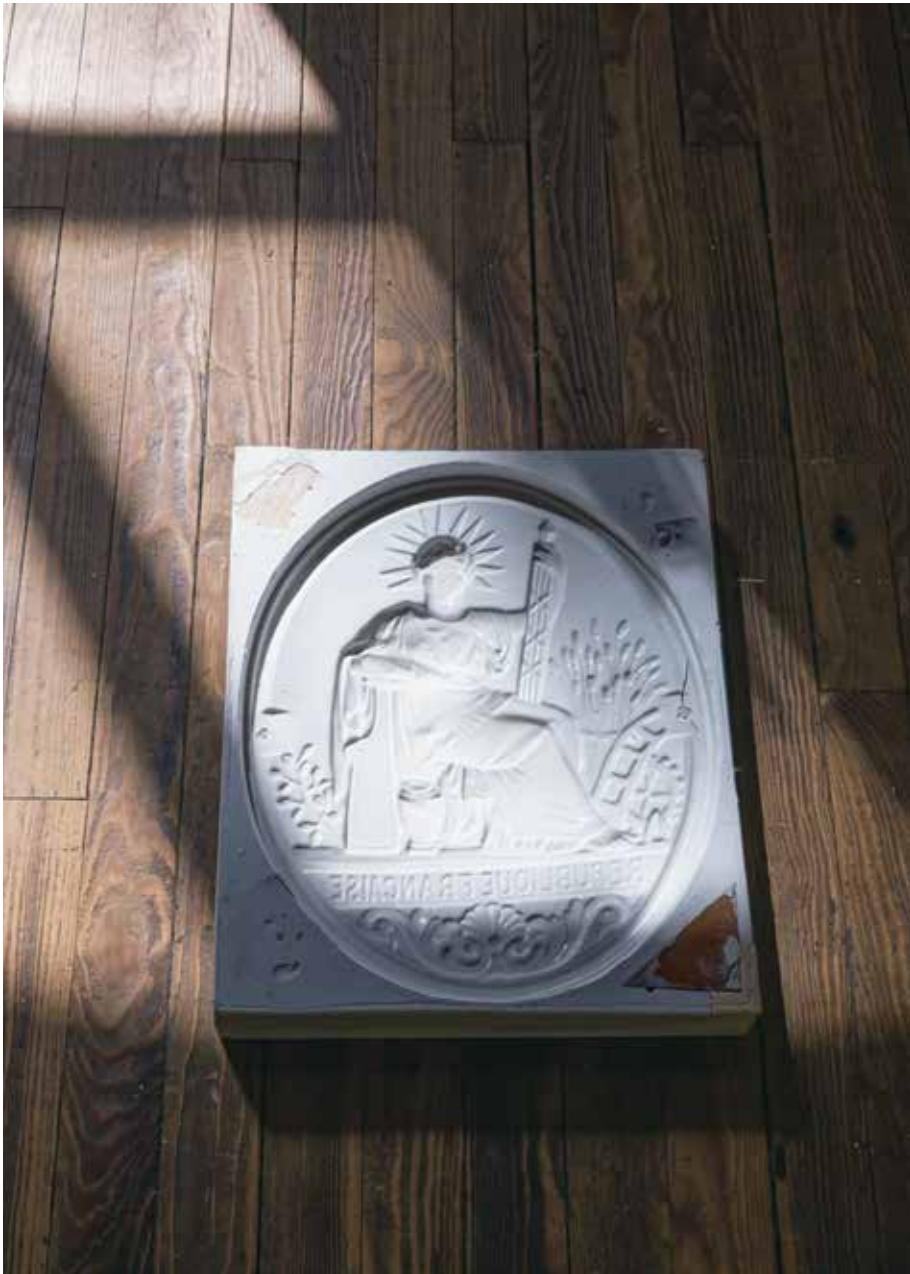




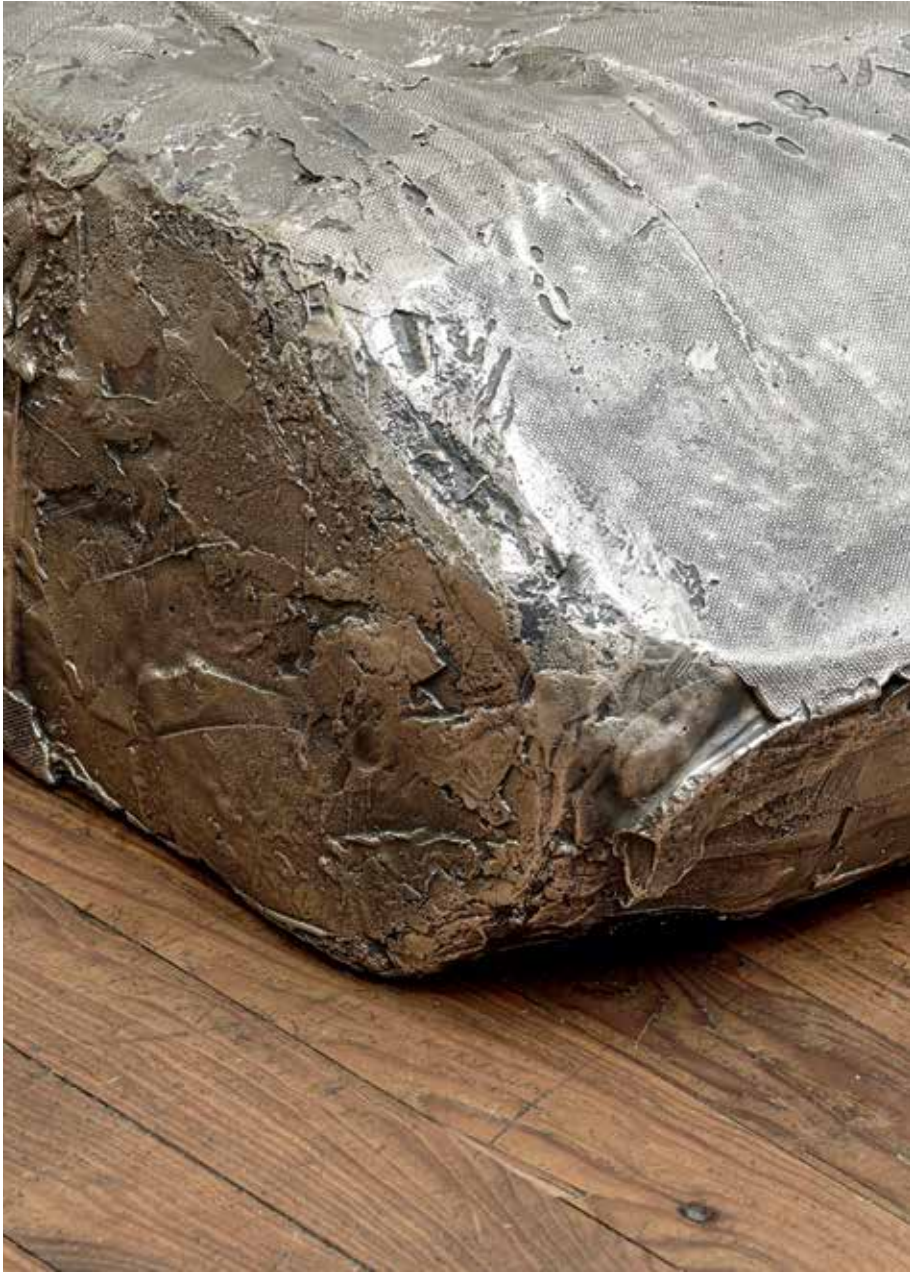














ON WORKING
AND THEN NOT WORKING

CRAC Alsace

TRAVAILLER ET ALORS
NE PAS TRAVAILLER

ARMANDO ANDRADE TUDELA

ARMANDO ANDRADE TUDELA



BOM
DIA
BOA
TARDE
BOA
NOITE

A key element of the mission of the Regional Government of Madrid's CA2M Centro de Arte Dos de Mayo is to present contemporary artists to the Madrid public who have a significant international career and whose work inspires critical and open interpretation receptive to the current artistic debate. The CA2M thus enthusiastically welcomes this project on the Peruvian artist Armando Andrade Tudela, an evolution of the exhibition produced by CRAC Alsace, Centre rhénan d'art contemporain, in France.

While partnerships stimulate the creation of close networks of artistic collaboration with international institutions, the participation in this project of the exhibition's curator at CA2M, Catalan artist Daniel Steegmann Mangrané, represents an extra addition. The sculptural works that in CRAC appeared as a work in movement, transforming the exhibition into a replication of the artist's studio, have halted their transformation at CA2M to become a monumental installation, revealing the artist's will to conceive an ambitious exhibition as artwork. The space of the CA2M's atrium is thus once again converted into a unique site in the Madrid region for site-specific installations, imparting the institution with a special quality.

Armando Andrade Tudela's œuvre is constructed on the processes of the history of sculpture, beginning with the Western tradition and the rupture of this Modernist tradition in its reception in Latin America. This is a production that deepens the museum's strategy of investigating Latin American art, following upon previous exhibitions on Teresa Margolles, Wilfredo Prieto, Carlos Garaicoa, and Rometti/Costales.

This project takes place within the participation of Peru as guest country at ARCOMadrid. This close collaboration was initiated in 2012 with the exhibition of Aernout Mik and continued in 2014 with the incorporation of the Colección Fundación ARCO into the CA2M as well as the exhibition of Latin American art in the collections of the CA2M, shown this spring 2019 at Alcalá 31 in Madrid.

The Regional Government of Madrid would like to express its profound gratitude to CRAC Alsace, Institut Français, the artist, the curators, the lenders of the works, and the authors of this catalogue, which will undoubtedly disseminate knowledge about and increase the public presence of the work of Armando Andrade Tudela.

Regional Government of Madrid

Como parte del cometido del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid de dar a conocer al público madrileño artistas actuales con una importante trayectoria internacional y cuyo trabajo plantea una interpretación crítica, abierta y permeable al debate artístico actual, el CA2M acoge con entusiasmo este proyecto que supone una evolución de la exposición producida en Francia en el CRAC Alsace, Centre rhénan d'art contemporain, sobre el artista peruano Armando Andrade Tudela.

Si esta asociación supone una vez más la creación de estrechas redes de colaboración artística con instituciones internacionales, la implicación en este proyecto del comisario de la exposición, el artista catalán Daniel Steegmann Mangrané, ha supuesto un extra fundamental para la exposición: las piezas escultóricas que en Alsacia se habían entendido como un trabajo en movimiento, transformando la exposición en un trasunto del estudio del artista, en el CA2M detienen su transformación en un montaje monumental que revela la voluntad del artista de concebir una obra ambiciosa. El espacio del atrio del CA2M se convierte así, de nuevo, en un lugar singular en la región de Madrid para instalaciones realizadas específicamente, que dota a la institución de un carácter especial.

La producción de Armando Andrade Tudela se construye sobre los procesos de la historia de la escultura partiendo de la tradición occidental y de la ruptura con esta tradición de la modernidad en su recepción en Latinoamérica. Se trata de un trabajo que insiste en la línea de investigación del museo acerca del arte latinoamericano, que se suma entonces a las exposiciones anteriores de Teresa Margolles, Wilfredo Prieto, Carlos Garaicoa o Rometti/Costales.

Este proyecto se enmarca dentro de la presencia de Perú como país invitado a ARCOMadrid, una estrecha colaboración iniciada en 2012 con la exposición de Aernout Mik, que continuó con la incorporación de la Colección Fundación ARCO al CA2M en 2014 y con la muestra de arte latinoamericano de las colecciones del CA2M que ha podido verse también esta primavera 2019 en Alcalá 31.

La Comunidad de Madrid quiere expresar su profundo agradecimiento al CRAC Alsace, al Instituto Francés, al artista, a los comisarios, a los prestadores de piezas y a los autores de esta monografía que sin duda permitirá ampliar el conocimiento y la presencia pública del trabajo de Armando Andrade Tudela.

Comunidad de Madrid

Dans le cadre des missions du CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Communauté de Madrid qui consiste à faire connaître auprès du public madrilène des artistes contemporains internationaux dont le travail invite à un regard critique, ouvert et nourri par les débats artistiques actuels, le CA2M accueille avec enthousiasme ce projet initié en France par le CRAC Alsace, Centre rhénan d'art contemporain, consacré à l'artiste péruvien Armando Andrade Tudela.

Si ce partenariat implique une fois de plus des liens étroits de collaboration artistique entre institutions internationales, l'implication dans ce projet du commissaire de l'exposition au CA2M, l'artiste catalan Daniel Steegmann Mangrané, a constitué un apport fondamental : les sculptures qui, en Alsace, apparaissent comme une œuvre en mouvement, faisant de l'exposition le reflet de l'atelier de l'artiste, donnent lieu au CA2M à une installation monumentale à la juste mesure de l'ambition de l'artiste de concevoir une exposition qui fait œuvre. L'espace de l'atrium se transforme ainsi, une fois encore, en un lieu singulier pour la réalisation d'installations in situ à Madrid, faisant toute l'originalité de notre institution.

Le travail d'Armando Andrade Tudela porte sur les processus de l'histoire de la sculpture, et prend pour point de départ la tradition de la modernité occidentale, et la rupture avec cette tradition que constitue le moment de sa réception en Amérique latine. Son travail conforte l'une des lignes de recherche engagées par le musée sur l'art latino-américain, succédant ainsi aux expositions consacrées à Teresa Margolles, Wilfredo Prieto, Carlos Garaicoa ou Rometti/Costales.

Ce projet s'inscrit dans le cadre de la présence du Pérou en tant que pays invité à ARCOMadrid, une collaboration initiée en 2012 avec l'exposition Aernout Mik, qui s'est poursuivie en 2014 avec le transfert de la Colección Fundación ARCO au CA2M, ainsi qu'avec l'exposition sur l'art latino-américain des collections du CA2M qui a eu lieu au printemps 2019 à Alcalá 31.

La Communauté de Madrid tient à exprimer sa profonde reconnaissance au CRAC Alsace, à l'Institut Français, à l'artiste, aux commissaires, aux prêteurs des œuvres ainsi qu'aux auteurs de cette monographie, laquelle contribuera sans aucun doute à approfondir et à faire connaître le travail d'Armando Andrade Tudela.

Communauté de Madrid

ON WORKING AND THEN TRAVAILLER ET ALORS
NOT WORKING NE PAS TRAVAILLER

1-64

Elfi Turpin

*ON WORKING AND THEN
NOT WORKING*

73

*FROM TREPANATION
TO THE EXPERIENCE OF
MATTER OVER MATTER
OVER SPIRIT*

79

*ON WORKING AND THEN
NOT WORKING*

75

*DE LA TREPANACIÓN
A LA EXPERIENCIA DE LA
MATERIA SOBRE MATERIA
Y SOBRE EL ESPÍRITU*

85

*TRAVAILLER ET ALORS
NE PAS TRAVAILLER*

77

*DE LA TRÉPANATION
À L'EXPÉRIENCE DE LA
MATIÈRE SUR LA MATIÈRE
SUR L'ESPRIT*

123

INDEX
OF WORKS

ÍNDICE
DE OBRAS

INDEX
DES ŒUVRES

89 – 122

Daniel Steegmann Mangrané

*CUTS ACROSS AND IS
CRYSTALIZED IN THE BODY*

129

*ATRAVIESA Y SE CRISTALIZA
DENTRO DEL CUERPO*

133

*TRAVERSE ET SE CRISTALLISE
À L'INTÉRIEUR DU CORPS*

137

ON WORKING AND THEN NOT WORKING

Putting together an exhibition with Armando Andrade Tudela is like undertaking a trepanation. It's making a hole in the artist's head and inserting our fingers. Opening up his work to take the pressure off. Cutting a doorway into an artist's system and sending him off down new roads to adventure. A delicate, archaic, ironic business. Trepanation is also a way of escaping a kind of exhibition bureaucracy bent on petrifying works we'd like to keep in a critical state until they tip over into the categories – sculpture, painting, photography, film, tool, furniture – that dichotomize studio practice and conceptual practice, North and South, hand and head. Trepanation's a ruse. There are others.

Putting together an exhibition with Armando Andrade Tudela is working and then not working. It's experiencing a transition – the moment when

“the sun refused to set or, no, the Earth refused to move so that the sun could set, yes.”[★] It's conceiving a space-time in which, in order to preserve them from that fixed mode of existence, the works are maintained in a kind of ambiguity, a process of transformation or of adaptation to paradoxical desires. Whether speaking to Peruvian modernity, European empathy, the pressure of things on the body or the traumatising effects of the academic, the work endlessly eludes any univocal approach, offering itself, instead, to oblique scrutiny from both sides of the Ocean.

E. T., May 2018.

[★] Alan Dugan, *Poems Seven: New Poems and Complete Poetry* (New York: Seven Stories Press, 2001).

A word to the visitor

For working and then not working on this exhibition without really administering it, we developed a methodology of explosion that would leave room for surprising combinations, adaptations and, even, turns of events. With this in mind Armando Andrade Tudela came up with the index of collages you have in your hands, collages that were our starting point for the conception of the exhibition. Each presents a combination of ideas, existing pieces or acts that shape a situation, ambience, movement or potential work. The index itself evolved in line with ongoing experimentation, our conversations and, more recently, shifts within the art centre's spaces. Some of the collages have culminated in the production of works that take on a "physicality" here, while others have enabled the structuring of associations of ideas or potential acts that also find their resolution. Still others do not. So not all the works in the exhibition figure among the collages. Just as not all the works in the collage figure in the exhibition. Just as not all the elements of a given collage necessarily produce a work as such, but rather a migratory idea. Just as not everything in the exhibition spaces is necessarily a work in itself, but maybe a connection between two things or even a trace left by the preceding exhibition. Just as some of the works produced have culminated in the conception of new collages and filled out the index. To this must be added the fact that each work or situation is accompanied by an "emotional dubbing" in the form of a sequence of images here and there (taken during a storm ending as quickly as it began, or a mushrooming expedition) and that disruptions might still take place in the course of the exhibition.

ON WORKING AND THEN NOT WORKING

Hacer una exposición con Armando Andrade Tudela es como llevar a cabo una operación de trepanación. Es hacerse un agujero en la cabeza y meter los dedos dentro. Es abrir el trabajo para hacer salir la presión. Es cortar una puerta para abrir el sistema de un artista y hacerle tomar caminos inéditos. Es delicado, arcaico e irónico. Ésta trepanación es también una manera de escapar a una forma de burocracia de la exposición que fijaría las obras que nos gustaría en cambio mantener en un estado crítico, cuando ellas basculan entre categorías de escultura, de pintura, de fotografía, de cine, de útil, de mueble, que enfrentan al mismo tiempo la práctica del taller y la conceptual, el norte y el sur, la mano y la cabeza. Una trepanación es una artimaña. Pero hay otras.

Hacer una exposición con Armando Andrade Tudela es trabajar y a la vez no hacerlo. Es experimentar una transición, ese momento en el que “el sol rehúsa

ponerse o, no, la tierra rehúsa rotar para que el sol se pueda al fin poner, sí.”* Es concebir un espacio-tiempo donde para que las obras no tengan un modo de existencia único se mantienen en un estado de ambigüedad, un proceso de transformación o de adaptación a deseos paradójicos. Ya se dirija a la modernidad peruana, o a la comprensión europea, a la presión de las cosas sobre el cuerpo o a los traumas del academicismo, el trabajo se libra de una lectura unívoca, ofreciéndose en cambio a una mirada oblicua desde ambos lados del Océano.

E. T., mayo 2018.

* Alan Dugan, *Poems Seven: New Poems and Complete Poetry* (New York: Seven Stories Press, 2001).

Nota de uso para lxs visitantes

Para trabajar y no trabajar en esta exposición, y no administrarla realmente, hemos elaborado una metodología de explosión que dejará la puerta abierta a combinaciones, a orientaciones e, incluso, a giros inesperados. Con este fin, Armando Andrade Tudela ha concebido el índice de collages que ahora tienes en tus manos, collages a partir de los que se pensó la exposición. Cada collage presenta una combinación de ideas, de piezas existentes o de gestos que organizan una situación, un ambiente, un movimiento o una obra en potencia. El propio índice se fue transformando con el transcurso de las experimentaciones, de nuestras conversaciones y, más recientemente, de los movimientos en los espacios del centro de arte. Algunos collages han culminado en la producción de obras que encuentran aquí una “fisicalidad”, mientras que otros han permitido formular asociaciones de ideas o de gestos potenciales que también encuentran una resolución. Otros, no. De este modo, no todas las obras de la exposición aparecen entre los collages. Del mismo modo, no todas las obras presentes en los collages aparecen en la exposición. Al igual que no todos los elementos de un determinado collage producen necesariamente una obra como tal, sino más bien una idea migratoria. Al igual que no todo lo que hay en los espacios de exposición es necesariamente un trabajo en sí, sino tal vez una conexión entre dos cosas o incluso un rastro que dejó la exposición anterior. Al igual que algunas de las obras producidas han desembocado en la concepción de nuevos collages para completar el índice. A esto hay que añadir que cada obra o situación va acompañada de un “doblaje emocional” que se materializa en una secuencia de imágenes aquí y allá (tomadas durante una tormenta que termina tan rápido como empezó, o durante una excursión para buscar setas) y que todavía podrían producirse perturbaciones durante el transcurso de la exposición.

TRAVAILLER ET ALORS NE PAS TRAVAILLER

Elfi Turpin

Faire une exposition avec Armando Andrade Tudela, c'est comme se livrer à une opération de trépanation. C'est faire un trou dans la tête et mettre les doigts dedans. C'est ouvrir le travail pour en faire sortir la pression. C'est découper une porte pour ouvrir le système d'un artiste et lui faire emprunter des chemins aventureux. C'est délicat, archaïque, ironique. Se livrer à la trépanation, c'est aussi une façon d'échapper à une forme de bureaucratie de l'exposition qui fixerait des œuvres qu'on voudrait au contraire maintenir dans un état critique, avant qu'elles ne basculent dans leurs catégories de sculpture, de peinture, de photographie, de film, d'outil, de meuble, qui mettraient dos à dos, pratique d'atelier et pratique conceptuelle, Nord et Sud, main et tête. La trépanation est une ruse. Il y en a d'autres.

Faire une exposition avec Armando Andrade Tudela, c'est travailler et puis ne pas travailler. C'est faire l'expérience de la transition – de ce moment où

« le soleil refuse de se coucher, où, non, la terre refuse de tourner afin que le soleil puisse se coucher, oui »^{*}. C'est concevoir un espace-temps où les œuvres, pour échapper à la fixité de leur mode d'existence, sont maintenues dans une forme d'ambiguïté, dans un processus de transformation ou d'adaptation à des désirs paradoxaux. Qu'il adresse la modernité péruvienne, l'empathie européenne, la pression des choses sur le corps ou les traumas de l'académisme, le travail ne cesse alors de se dérober à une lecture univoque, en se soumettant aux regards obliques venant de part et d'autre de l'Océan.

E. T., mai 2018.

^{*} Alan Dugan, *Poems Seven : New Poems and Complete Poetry*, Seven Stories Press, NYC, 2001.

Note à l'usage des visiteurs*euses.

Pour travailler et ne pas travailler sur cette exposition, et ne pas véritablement l'administrer, nous avons élaboré une méthodologie de l'explosion qui laisserait la porte ouverte à des combinaisons, à des orientations voire à des tournures inattendues. A cette fin Armando Andrade Tudela a conçu l'index de collages que vous tenez dans vos mains, et à partir desquels nous avons pensé l'exposition. Chaque collage présente une combinaison d'idées, de pièces existantes ou de gestes qui agencent une situation, une ambiance, un mouvement ou une œuvre potentielle. L'index s'est lui-même transformé à mesure des expérimentations, de nos conversations et plus dernièrement des mouvements dans les espaces du centre d'art. Certains collages ont abouti à la production d'œuvres qui trouvent ici une 'physicalité', d'autres ont permis d'échafauder des associations d'idées ou de gestes potentiels qui trouvent aussi une résolution. D'autres, non. Ainsi toutes les œuvres présentes dans l'exposition n'apparaissent pas dans les collages. Tout comme toutes les œuvres présentes dans les collages n'apparaissent pas dans l'exposition. Tout comme tous les éléments qui composent un même collage ne produisent pas forcément une œuvre en soi, mais plutôt une idée en migration. Tout comme tout ce qui est présent dans les espaces n'est pas forcément un travail en soi, mais plutôt une articulation entre deux choses, voire une trace laissée par l'exposition précédente. Tout comme certaines œuvres produites ont abouti à la conception de nouveaux collages et sont venus compléter cet index. A cela, faudrait-il ajouter que chaque œuvre ou chaque situation implique un 'doublet émotionnel' qui se matérialise en une séquence d'images présentes ça et là (prises lors d'une tempête partie aussi vite qu'arrivée ou d'une chasse aux champignons), et que des perturbations pourraient encore avoir lieu pendant la durée de l'exposition.

FROM TREPANATION
TO THE EXPERIENCE OF
MATTER OVER MATTER
OVER SPIRIT

On Working and Then Not Working and *Autoeclipse* are two iterations of a solo exhibition by Armando Andrade Tudela. The first, which I myself curated, was held at CRAC Alsace in the summer of 2018; the second, curated by Daniel Steegmann Mangrané at the invitation of Manuel Segade, followed a few months later at CA2M. This book brings together the documentation used for each one of these two versions, as well as the introductory essays that accompanied them. The principle behind the collaboration was this: to produce a new family of works in Altkirch, which would then be re-used in Móstoles. The rules of the game immediately called for a comparison between the exhibition's two versions. And a quick glance is enough to make this initial observation: *they're like night and day*.

So, at CRAC Alsace, day. I will make the most of this opportunity to return to it. As Daniel points out in his essay, there is a point of gravity in this story, *Heterología limeña*, a work that set this whole project in motion. First and foremost, because it is precisely this work that intensified the collaboration with Armando, leading me to invite him to develop a solo exhibition at CRAC Alsace. I first encountered *Heterología limeña* during an exhibition at Salón¹ in Madrid. On opening night, the place was packed. Very packed. It was difficult to make my way towards any particular work, or to take part in any conversation. The decibel level was high. So was the atmosphere. I eventually managed to approach a large table, around which bodies were gathered. It could have been the buffet, but was merely an available surface in the midst of a tide of human beings, friends, and artists. Outstretched arms were handling and leafing through three thick folders in which photocopied images were presented in plastic sleeves, while other hands were holding heavy little stainless steel sculptures, like paperweights. The sculptures and folders glided over the surface, passing from hand to hand. Those folders contained an archive of images spanning from the 1940s to today and recording the various activities of the fine arts college at the Pontifical Catholic University of Peru, in Lima, where Armando studied before continuing his training in Europe. In these images, you could see a succession of the same unchanging scenes, in the strict academic tradition: the director's speech, mosaic and modeling workshops, life painting classes, modernist hangings or humiliating hazing rituals. Works and situations were repeated, frozen somewhere between abstraction and figuration. Only the students and a

1 *Heterología limeña*, a solo exhibition by Armando Andrade Tudela, curated by Tiago de Abreu Pinto and Francesco Giaveri, in February 2017 at Salón, an artist-run space located in the apartment of the artists Ángela Cuadra and Daisuke Kato.

few details—cellphones, clothes—changed, indicating a specific period in time. Upon closer inspection, the photocopies themselves were damaged. *They had received*—spatters of plaster and other materials from works in progress, alterations, footsteps, holes, and so on. Because after discovering this archive online, Armando Andrade Tudela printed it out and left it sitting in his studio, to study both the images and the way that this academic education had affected generations of Peruvian artists, an education whose pathological conservatism had inherited a Catholic model of modernity, one devoid of critical, social and political thinking. Armando Andrade Tudela, who was himself featured in those images or off-camera and who, once in Europe, set aside this type of studio practice in favour of conceptual research connected to a critique of modernity and its violent assimilation in South America, today looks at how the influence of his education in Lima “re-surfaces” through ambivalent relations: as much on the surface of *somatising* images (the photocopies have plaster and other things thrown at them) as through violent gestures (they are mishandled, altered, scratched) or gestures of mending (once “experimented,” the images and their narratives are protected in sleeves—in a word, filed). After somatising and breaking, one repairs. But this Lima education is still digested with irony, as manifested by the four small sculptures rubbing shoulders with the folders on the same table. If these inoffensive objects—blocks of clay cast and produced in stainless steel—refer to the hand and to studio experimentation, to the subordination of malleable material to solid form, they could just as well have been turned into projectiles for smashing a nearby storefront.

This is the boomerang effect of heterological discourse—talking from one side and then from the other—: it will invariably come back and hit you on the head. By pushing the analysis a bit further, we might say that Armando Andrade Tudela indulges in a practice of heterology, as defined by Georges Bataille, to which *Heterología limeña*'s title refers. In other words, a practice which sheds light on the excluded, vacuous part of modern, rational and homogeneous thinking; a practice which sheds light on the unproductive expenses rejected by the social body, that which cannot be used in the economy of labour and conscience, which cannot be retrieved by the order of the Law: the useless, the unthinkable, the indigestible, the impure. “The reality of heterogeneous elements is not of the same order as that of homogeneous elements. Homogeneous reality is presented with the abstract and neutral appearance of objects that are strictly defined and identified (it is, basically, a specific reality of solid objects). Heterogeneous reality is that of the force of impact.”² So what might a heterological art practice be, if excluded from thought? An inside-out dynamic, a mediation by hammering, a form of epistemology which neither conceptualizes nor produces knowledge but makes it possible to enter into communication with the chaotic forces of the impure, the sterile, the unproductive. In a word, a practice of sacrifice. And if by “sacrifice” we mean any form of loss or alteration undergone by the subject or its representation, I then clearly grasped, that night at Salón in Madrid, that Armando had sacrificed images, and that the sculptures accompanying them might very well be part of that movement; I perceived the sacrificial aspect of his work, a critical stance situated on the reverse side of South American modernity's exaggerations and the frenzies of rationality that gave rise to political and social organisation in Peru. In this dynamic, I understood how the work was open to every possible disturbing, political, affective, emotional and humoral gust, in order to cut through or escape from all the envelopes, outlines, and other academic and bureaucratic fixations created by a delirium of rationality. In a nutshell, I saw a critical moment for embarking on a solo exhibition.

Manuel Segade having invited Daniel Steegmann Mangrané to curate an exhibition with Armando Andrade Tudela at CA2M, we decided to join forces by way of a collaboration that would enable us to open up the work to chaos even further by multiplying the movements. Regarding everything else, the exhibition dates were more or less the only thing we established. Because Armando's work immediately raises paradoxical curatorial problems. What would a heterological curatorial approach be? How would we give shape to an exhibition without organizing it, without it becoming solidified by the institution I run? How to not administer it? How would we create a situation that could keep the work in a form of instability and fluidity?

2 Georges Bataille, *Œuvres complètes I* (Paris: Gallimard, 1970), p. 347.

How would we arrange an open space, crossed by flows, intensities and unexpected impulses, a space affected in every sense, which would not fix the artist's work? How would we work and not work with him? What would a sacrificial curatorial methodology be? Intuitively, I opted for a methodology of trepanation, for everything that would help to open and pierce through the work, to relieve pressure on the head and undo its domination over the rest of the body. We worked without floor plans, emails, or timetables. It was bliss. We spoke out loud, from the studio or the art centre, using collages as potential spaces, imaginable combinations, indications of atmosphere, ambience and intensity. Some collages gave rise to works, others didn't. After several months of exploration, conversation and experimentation, and without defining what dealt with the work and what didn't, the contents of his studio were loaded onto a truck and poured into the art centre, where the previous exhibition, *IL PLEUT, TULIPE*, had just been de-installed. What is left of an exhibition when everything has been taken down? Materials, technical alterations of the space, leftovers, phantoms which will not be erased. We retrieved one or two existing works which already bore the marks of sacrifice, and set aside four weeks to install the show, four weeks of working with the team at CRAC, artist friends, and technicians, who would all take part in opening up the work from every angle, four weeks during which we tested every possible combination and movement between the works, the materials and the large body of the art centre, to unearth unknown co-existences. It was physical. It was ontological.

In an upstairs room, *Heterología limeña* ended up rubbing shoulders with a very large black and white print of the photograph of a shop window taken with a cellphone by the artist: a liquid view of a chrome-plated head being diluted in the glass reflections of trees' foliage on the street. This elusive image, first printed on A4 paper, later re-photographed in medium format, scanned, then printed on photographic paper, was hung upside down. It was held at the top, by a bracket that happened to be there, and protected by a transparent sheet of plastic. The same operations were at work: many transfers and alterations of the representation, followed by its protection. This image faced a series of "paintings" consisting of four sets of fluorescent orange fabric on stretchers. The fabric in question was used in Peru to produce the clothing of public works employees, with the toughness of the fabric protecting their bodies, and the extremely bright colour, complete with reflective strips, ensuring their visibility. The reflective strips were sewn onto the canvas, revealing the right-angled specter of the stretchers, which were themselves leftovers from an Irene Kopelman³ exhibition at CRAC. Those four orange paintings were stored there, unproductive. Leaning one against the other on the wall and resting on stainless steel tubes (flutes) that were twisted, drilled, welded, and un-welded, they cast an ironic eye at the Hard Edge of abstract painting, with regard to the hardness of the conditions of the social body they referred to. Lastly, on a window-sill, there sat one of the many decapitated heads circulating in the building—those of modern man, the bureaucrat, the master, the patriarch, the dictator, the director, the teacher, the artist? If these elements were recombinable at will, maintained in a dynamic of uncertainty, this was because they were living in tension, in communication with other versions of themselves, elsewhere.

And so, in a ground-floor room, we come upon orange workwear whose reflective strips have been partly un-sewn, left hanging and stuffed into a rectangular stainless steel column, standing vertically. Is this the archetype of the minimal sculpture which has absorbed the worker's body? Of the capitalist machine that eats bodies? Or the deserter who has thrown away his clothes and stashed them in the void of the minimal sculpture? In the same room, two wooden frames, whose form has been created using shards of broken mirrors, introduce a rotation on the wall, while a small black and white photograph documents a moment of mushroom picking, a family activity carried out in the forest. Here the artist's private sphere bursts forth with this image which, beyond erasing the division between work and leisure, public and private, opens up the exhibition to the emotional flows produced by an affective community. In this way a series of black and white photographs, recording the sudden arrival of a storm during a picnic in a Berlin park with his

3 *On Glaciers And Avalanches*, a solo exhibition by Irene Kopelman, curated by Juan Canela, from 15 October 2017 to 14 January 2018 at CRAC Alsace.

daughter, some friends, and their children, is shown in the art centre's hallways. These images of various people fleeing the storm act as captions to the works. While these photographs contributed to a dynamic of chaos during the show's installation, they accompany the public in a storm-like movement, leading us by accident into a room filled with steps and plunged in darkness. At the bottom of the steps, a plaster head on a fiberboard plinth and a steel structure, *half straight, half drunk*, disturbs an arrangement designed by the architect Carlo Scarpa, sandwiched between a *stand that is dirty, but not mildewed*, and a light box. The sound of music emanates from the darkness at the other end of the room, above the steps, drawing attention to a 19th century Sardinian tapestry, in front of which a loudspeaker, at head height, faintly diffuses music with harmonies from John Fahey's *Red Cross, Disciple of Christ Today*, composed by Thibaut de Raymond for the rug in question, a rug first spotted by the artist in a dark room at the back of Massimo Minini gallery, in Brescia. In the opposite wing of the building, still on the ground-floor, a similar loudspeaker on a stand at head height (another head) diffuses just as faintly a piece of music, also composed by Thibaut de Raymond but this time for a closed file cabinet. This administrative cabinet, with anthracite grey horizontal shutters, stands, in a corner of the room, closed. Transmitting music in a continuous flow of overlaid analogical sounds, the speaker talks to the silent cabinet in a foreign language. Communication is impossible. In the same room, a bent plate of brass surmounted by a dreamcatcher is suspended. The sculpture, whose vocabulary is that of a concrete gesture—turning a plane into a volume—is disturbed by the sight of this souvenir-object which seems to hail from a kind of mass tourism that capitalises on spiritual journeys, only to end up attached on the rear-view mirror of a car, bothering the driver with its motion. Here, the dreamcatcher, faded from long stays in the studio, acts like a foreign object to the eye. With this ocular annoyance, we proceed to the next room, in which what looks like the model of a small theatre in blue ceramic is set on a table covered with yellow pigment. The form, an assemblage of screens shaped as an accordion, is a reminiscence of an educational trauma experienced by the artist in 1986 in Lima; the memory of a device used at school to isolate him from his schoolmates, to force him to focus. It is both an instrument of control through which he cuts a door in the middle so that the eye can see, and—as installed on a fine layer of very yellow, very fragile, very volatile, and very attractive pigment—a painter's confession possibly alluding to a remote discussion with the paintings of Hélio Oiticica.

Along with hammering, melting, burning and dissolving, cutting is one the many sacrificial practices with which Armando Andrade Tudela regularly experiments. We have witnessed or taken part in the sacrifice or destruction of many sculptures, paintings and objects for this exhibition. The sacrifice, for example, of *El hueso tallado*⁴ (The Carved Bone), a bronze reproduction of a modern sculpture⁵ installed in the garden of the Modern Art Museum in Chapultepec, Mexico City, which Armando sawed in half after breaking off the base, getting rid of a kind of lyrical modernism whose calcified forms (here, a pair of penitents), fail to topple over into abstraction. A modernism in which the body can only be abstracted up to a certain point: sculptures with match-shaped heads, precisely where one does not want to lose the subject. With Armando, not only is the subject altered but it is the cut itself that becomes the subject. In a room dubbed *Les âmes mortes* (Dead Souls), the two severed bodies rest heavily on the floor, in a sculptural or archaeological field, littered with black silicon moulds of hooded sweatshirts⁶ which appear beside a small sculpture made from metal reinforcement rods, plaster and thin chains: a dysfunctional hybrid somewhere between a display case for neo-hippie beach jewelry and, when it is paired with a wax head looking into it, a pipe intended for collective use. Suspended upside down from the ceiling is a black sculpture resulting from the fusion of three ikebanas⁷ that were poorly-scanned, then 3D-modelled and later moulded in bronze. On the wall, the combination of large denim canvases burnt with chlorine, *subtraction similar to a trepanation craneana or*

4 The title of this piece refers to an introductory book about art written by Sebastián Salazar Bondy, *Del hueso tallado al arte abstracto* (Lima: Ediciones Peruanas Simiente, 1960).

5 Conceived by the sculptor Herbert Hofmann-Isenbourg (1907–1973).

6 Silicon prints with black pigment of plaster casts of sweatshirts.

7 Designed in collaboration with Octave Rimbart-Rivière.

an acid test, opens up large holes in the space. Floor, wall, ceiling—space, at times sculptural, other times archaeological, marked, or pierced, conjures up the trauma of a politics of extraction inherited from colonial days. At Móstoles, the sweatshirts disappear.

Now at CA2M, night. No, rather than night, a shadowy exhibition, a place for the dissolution of objects. The major operation of *Autoeclipse*, the show's second iteration, will consist in conceiving a space as a mental diagram, so as to disorganize the forty-or-so artworks experimented with at CRAC Alsace, and to arrange new conjugations, relations, extensions, and experiences in all their complexity. A space that is completely other, duplicating the floor and the walls by denying the building. A black and shiny space in which you float. A space conceived as a slippery surface. Floors and walls made of chipboard where the shininess of the black sometimes reflects, sometimes absorbs the bodies and works that co-exist there. Another plan of reality. A space of total liquidation. A negative space located on the reverse side of the exaggerated rationality of the *trepanded*. A space where bodies and objects sink. A space where one finally has the experience of matter over matter over spirit⁸.

8 The title of the final work produced by Armando at CA2M

DE LA TREPANACIÓN A LA EXPERIENCIA DE LA MATERIA SOBRE MATERIA Y SOBRE EL ESPÍRITU

On Working And Then Not Working y *Autoeclipse* son dos iteraciones de una exposición individual de Armando Andrade Tudela. La primera, comisariada por mí, tuvo lugar en el CRAC Alsace en el verano de 2018. La segunda, de la mano del comisario Daniel Steegmann Mangrané por invitación de Manuel Segade, se realizó unos meses más tarde en el CA2M. Este libro reúne la documentación de cada una de las dos versiones, así como los textos de presentación que las acompañaron. El principio de colaboración fue el siguiente, producir una nueva familia de obras en Altkirch que se volvería a poner en movimiento en Móstoles. La regla del juego exige inmediatamente una comparación entre las dos iteraciones. Y basta con una rápida mirada para llegar a esta conclusión: *son como el día y la noche*.

En el CRAC Alsace fue el día. Y aprovecho esta oportunidad para volver a ello. Como Daniel señala en su texto, en esta historia existe un punto de gravedad, *Heterología limeña*, una obra que puso en marcha este proyecto. En primer lugar, porque es precisamente esta obra la que ha intensificado la colaboración con Armando, la que me que ha incitado a invitarle a desarrollar una exposición individual en el CRAC Alsace. Me encontré por primera vez con *Heterología limeña* en una exposición en Salón¹, Madrid. La tarde de la inauguración el lugar estaba lleno de gente. Abarrotado. Era difícil abrirse camino hacia cualquier punto o conversación. El nivel de ruido era elevado. El ambiente, exaltado. Finalmente, me acerqué a una mesa grande, alrededor de la cual se agolpaban los cuerpos. Podría haber sido el buffet. Pero no, era una superficie disponible en medio de una marea de seres humanos, de amigos y amigas, de artistas. Brazos extendidos con manos que manipulaban tres gruesas carpetas en las que se ordenaban imágenes fotocopiadas dentro de unas fundas de plástico. Otras manos sopesaban pequeñas y pesadas esculturas de acero inoxidable, parecidas a pisapapeles. Las esculturas y las carpetas se deslizaban sobre esta superficie, pasando de mano en mano. Estas carpetas contenían un archivo de imágenes que documentaban las actividades realizadas desde la década de 1940 hasta la actualidad en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en Lima, donde Armando estudió antes de continuar su formación en Europa. Las mismas escenas se sucedían inmutablemente en la estricta tradición académica: el discurso del director, los talleres de mosaico,

1 *Heterología limeña*, exposición individual de Armando Andrade Tudela, comisariada por Tiago de Abreu Pinto y Francesco Giaveri en febrero de 2017 en Salón, un espacio independiente situado en el apartamento de los artistas Ángela Cuadra y Daisuke Kato.

los talleres de modelado, la pintura con modelos, las exposiciones modernistas o incluso, los humillantes rituales de las novatadas. Las obras y las situaciones se repetían de esta manera, congeladas en algún lugar entre la abstracción y la figuración. Solo los estudiantes y las estudiantes y algunos detalles – teléfonos móviles, ropa – cambiaban y marcaban una época. Al examinarlas más de cerca, hasta las fotocopias estaban deterioradas. *Habían recibido* salpicaduras de yeso y otros materiales de los trabajos en curso, tachones, huellas de pisadas, agujeros, etc. Porque después de descubrir este archivo en Internet, Armando Andrade Tudela decidió imprimirlo y dejarlo deambular por su estudio durante el tiempo necesario para estudiar las fotos y analizar cómo esta enseñanza académica había podido afectar a varias generaciones de artistas peruanas y peruanos, una enseñanza cuyo conservadurismo patológico fue heredado de un modelo católico-modernista donde todo pensamiento crítico, social y político había sido evacuado. Armando Andrade Tudela, que aparece en estas imágenes, al menos fuera de cuadro, y que dejará de lado, una vez en Europa, este tipo de práctica de taller en favor de una investigación conceptual vinculada a la crítica de la modernidad y la violencia de su asimilación en América del Sur, contempla en la actualidad cómo la influencia de su formación limeña resurge (o reaparece) en su obra de maneras ambivalentes: tanto en la superficie de las imágenes que somatizan (las fotocopias reciben proyecciones de yeso y otros materiales), como a través de los gestos de violencia (son maltratadas, estropeadas, garabateadas) y los actos de reparación (una vez “experimentadas”, las imágenes y sus narraciones se protegen dentro de fundas, en definitiva, son clasificadas). Después de somatizar y romper, lo arreglamos. Sin embargo, la enseñanza limeña permanece irónicamente digerida, como atestiguan las cuatro pequeñas esculturas que acompañan a las carpetas sobre la misma mesa. Aunque estos objetos inofensivos – modelados en tierra y fabricados en acero inoxidable – remiten a la mano y a la experimentación en el taller, al sometimiento de la materia maleable a una forma sólida, también habrían podido transformarse en proyectiles con los que romper la ventana de al lado.

Es el efecto bumerán del discurso heterológico – de hablar de un lado, luego del otro –, y que siempre vuelve a golpear la cabeza. Porque si llevamos el análisis un poco más lejos, se podría decir que Armando Andrade Tudela se entrega a una práctica de la heterología, tal como la define Georges Bataille, a la que hace referencia el título de esta obra. A saber, a una práctica que revela la parte excluida, aquí evacuada, del mundo del pensamiento moderno, racional y homogéneo; a una práctica que arroja luz sobre el gasto improductivo de la vida que el gran cuerpo social habría rechazado. Es decir, eso que no puede servir en la economía del trabajo o de la conciencia, eso que el orden de la Ley no puede recuperar: lo inútil, lo impensable, lo inasimilable, lo impuro. “La realidad de los elementos heterogéneos no es del mismo orden que la de los elementos homogéneos. La realidad homogénea se presenta con el aspecto abstracto y neutro de los objetos estrictamente definidos e identificados (es, básicamente, la realidad específica de los objetos sólidos). La realidad heterogénea es la de la fuerza del choque”². Entonces, ¿qué podría ser una práctica artística heterológica si se excluye del pensamiento? Una dinámica del reverso, una mediación a martillazos, una forma de conocimiento que ni conceptualiza ni produce conocimiento, pero que permite entrar en comunicación con las fuerzas caóticas de lo impuro, de lo estéril, de lo improductivo... en definitiva, una práctica del sacrificio. Y si por “sacrificio” entendemos cualquier forma de pérdida o alteración sufrida por el sujeto o su representación, comprendí claramente esa tarde en Salón que Armando había sacrificado las imágenes y que las esculturas que las acompañaban podían efectivamente participar en este movimiento; percibí la dimensión sacrificial de su obra, una posición crítica que se sitúa en el reverso de las exageraciones de la modernidad latinoamericana y de los delirios de racionalidad que han generado la organización política y social en Perú. Comprendí entonces cómo la obra se abría, de este modo, a todos los vientos perturbadores, políticos, afectivos, emocionales, temperamentales posibles con el fin de perforar los envoltorios, los contornos, las fijaciones académicas y burocráticas generadas por los delirios de la racionalidad o incluso de escapar de ellos. En resumen, vi un momento crítico oportuno para emprender una exposición individual.

2 Georges Bataille, *Œuvres complètes I*, París, Gallimard, 1970, p. 347.

Manuel Segade, por su parte, había invitado a Daniel Steegmann Mangrané a comisariar una exposición de Armando Andrade Tudela en el CA2M, y decidimos aunar fuerzas a través de una colaboración que permitiera abrir aún más la obra al caos, multiplicando los posibles movimientos. Por lo demás, las fechas de las exposiciones fueron prácticamente las únicas cosas que fijamos ya que la obra de Armando plantea inmediatamente problemas curatoriales paradójicos. ¿Cuál sería un enfoque curatorial heterológico? ¿Cómo dar cuerpo a una exposición sin organizarla, sin que la solidifique la institución que dirijo? ¿Cómo no gestionarla? ¿Cómo crear una situación que mantenga la obra en una forma de inestabilidad o de fluidez? ¿Cómo organizar un espacio abierto, atravesado por flujos, por intensidades y por impulsos inesperados, un espacio afectado en todos los sentidos que no fijara la obra del artista? ¿Cómo trabajar y no trabajar con él? ¿Cuál sería un método sacrificial de comisariar? Opto intuitivamente por el método de la trepanación, por todo lo que ayude a abrir y perforar la obra, a liberar la presión del cráneo, a deshacer la dominación de la cabeza sobre el resto del cuerpo. Trabajamos sin un plan, sin correo electrónico, sin planificación. Es la alegría. Hablamos en persona, en el estudio o en el CRAC, utilizando los collages producidos por Armando como espacios potenciales, combinaciones posibles, indicadores de atmósfera, de ambiente y de intensidad. Algunos collages generaban nuevas piezas, otros no. Después de varios meses de exploración, de conversación y de experimentación, el contenido del estudio, sin haber determinado realmente qué es del orden de trabajo y qué no lo es, se cargaba en un camión y se descargaba en el CRAC mientras terminábamos de desmontar la exhibición anterior, *IL PLEUT, TULIPE*. ¿Qué queda de una exposición cuando se ha desmontado todo? Materiales, alteraciones técnicas del espacio, desechos, espectros que no se borrarán. Repatriamos además algunas obras existentes que ya portaban las marcas del sacrificio y emprendimos cuatro semanas de montaje, cuatro semanas de colaboración con el equipo del CRAC, con amigos y amigas artistas, con técnicos que contribuyeron a abrir la obra en todas direcciones, cuatro semanas durante las que experimentamos todos los movimientos imaginables entre las piezas, los materiales y ese gran cuerpo que es el centro de arte para hacer aparecer coexistencias desconocidas. Fue físico. Fue ontológico.

Heterología limeña finalmente encontró su lugar en una sala del primer piso junto a una gran impresión fotográfica en blanco y negro de una vitrina que el artista tomó con su teléfono móvil: una visión líquida de una cabeza cromada detrás del cristal que se diluye en los reflejos del follaje de los árboles de la calle. Esta imagen elusiva, primero impresa en A4, re-fotografiada en formato medio, escaneada y después impresa en papel fotográfico, se cuelga al revés. Está colgada de un listón que rondaba por allí y está protegida por un hule de plástico transparente. Las mismas operaciones reaparecen en esta obra: múltiples traducciones y alteraciones de la representación acompañadas por un sistema de protección. Esta imagen está frente a una serie de “pinturas” que consisten en cuatro lienzos de color naranja fluorescente montados sobre bastidores. El lienzo en cuestión es la tela que se utiliza en Perú para confeccionar la ropa de los trabajadores urbanos, la solidez del tejido que protege los cuerpos y la hipervivacidad del color está complementada por tiras reflectantes que aseguran su visibilidad. Las bandas reflectantes están cosidas al lienzo y revelan el espectro ortogonal de los bastidores, que a su vez son restos de una exposición anterior de Irene Kopelman³ en el CRAC. Estas cuatro pinturas naranjas están allí almacenadas, improductivas. Apoyadas unas sobre otras contra la pared y descansando sobre tubos de acero inoxidable torcidos, perforados, soldados y desoldados (flautas). Ellas ironizan respecto al lenguaje *Hard Edge* de la pintura abstracta mientras se refieren a la dureza de las condiciones del cuerpo social. Finalmente, en el alféizar de la ventana descansa una de las muchas cabezas decapitadas que circulan en el espacio – ¿las del hombre moderno, del burócrata, del maestro, del patriarca, del dictador, del director, del profesor, del artista? Si estos elementos pueden recombinarse a voluntad, si se mantienen en la dinámica de la incertidumbre, es porque viven en tensión, en comunicación con otras versiones de sí mismos, en otro lugar.

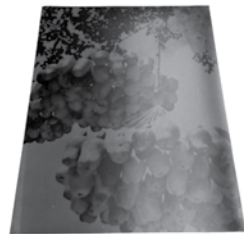
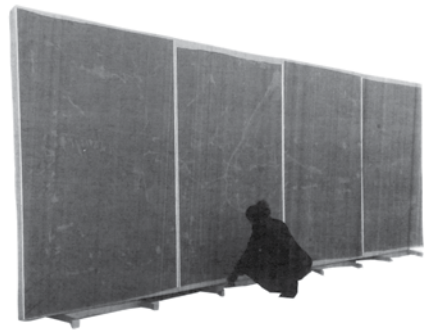
3 *On Glaciers And Avalanches*, exposición individual de Irene Kopelman, comisariada por Juan Canela, del 15 de octubre de 2017 al 14 de enero de 2018 en el CRAC Alsace.

También: en una sala de la planta baja hay una ropa de trabajo del mismo color naranja, esta vez con las tiras reflectantes parcialmente descosidas y, por lo tanto, colgando, embutidas dentro de una columna rectangular de acero inoxidable erigida verticalmente. ¿Es el arquetipo de la escultura minimalista que ha absorbido el cuerpo del trabajador? ¿Es el de la máquina capitalista que devora los cuerpos? ¿O el del desertor que ha tirado la ropa y la ha escondido en los vacíos de la escultura minimalista? En la misma sala, dos tableros de madera, cuya forma se ha generado a partir de trozos de espejos rotos, inician una rotación en la pared mientras que una pequeña fotografía en blanco y negro documenta un paseo micológico, una actividad familiar realizada en el bosque. La esfera privada del artista irrumpe aquí con esta imagen que, más allá de borrar los límites entre lo que es el orden del trabajo y del ocio, de lo público y lo privado, abre la exposición a los flujos emocionales producidos por una comunidad afectiva. De este modo, en los pasillos del centro de arte se presenta una serie de fotografías en blanco y negro que documentan la llegada repentina de una tormenta durante un picnic en un parque berlinés con su hija, con sus amigos y amigas y con los hijos de estos y estas. Las imágenes de unos y otras huyendo en la tormenta actúan como leyendas. Estas fotografías acompañan al público en un movimiento tormentoso y caótico. Pueden llevarnos accidentalmente a una sala con gradas, sumergida en la oscuridad. A los pies de las gradas, una cabeza de escayola sobre un soporte de MDF y una estructura de acero que apodamos *half straight, half drunk*, perturbación de un dispositivo museográfico diseñado por el arquitecto Carlo Scarpa, se encuentran a modo sándwich entre *un zócalo sucio pero no enmudecido*, y una caja de luz. El rumor de una música, procedente de la penumbra, al fondo de la sala, encima de las gradas, atrae la mirada hacia un tapiz sardo del siglo XIX ante el que un altavoz de pie, a la altura de una persona, reproduce débilmente una música que presenta vestigios de los acordes de *Red Cross, Disciple of Christ Today* de John Fahey, compuesta por Thibaut de Raymond para ese tapiz, que el artista vio por primera vez a la sombra en la galería Massimo Minini en Brescia. En el ala diametralmente opuesta del edificio, aún en la planta baja, un altavoz idéntico de pie, a la altura de una persona (otra cabeza) emite con la misma suavidad una música también compuesta por Thibaut de Raymond, pero esta vez la reproduce para un armario cerrado. Un armario de oficina de color gris antracita, con una persiana horizontal colocado, cerrado, en un rincón de la sala. El altavoz, que emite música en un flujo continuo de sonidos analógicos superpuestos, habla en un idioma extranjero al armario silencioso. No hay comunicación posible. En la misma sala hay colgada una plancha de latón doblada y coronada con un atrapasueños. La escultura, cuyo vocabulario es el de un gesto concreto – convertir un plano en un volumen –, se ve perturbada por la visión de este objeto-recuerdo, producto masivo del turismo espiritual y que por lo general termina balanceándose en el espejo retrovisor de un coche dificultando la visión del conductor. Aquí, el atrapasueños, que está deteriorado por las largas estancias en el estudio, actúa como un cuerpo extraño en el ojo. Y con esta molestia ocular pasamos a la siguiente sala en la que encontramos algo que parece la maqueta de un pequeño teatro de cerámica azul colocado sobre una mesa cubierta de pigmento amarillo. La forma, un modulo hecho con biombos en acordeón, es una reminiscencia a posteriori de un trauma educativo que el artista padeció en Lima: el recuerdo de un dispositivo utilizado en la escuela para aislarlo de sus compañeros de clase y obligarlo a concentrarse. El artista evoca este instrumento de control pero recorta una puerta en el centro para dejar pasar la mirada y la instala sobre una fina capa de pigmento muy amarillo, muy frágil, muy volátil, muy atractivo; una confesión de pintor que tal vez se refiere a una lejana discusión con la obra de Hélio Oiticica.

El recorte es, junto con el martillazo, la fusión, la quema y la disolución, una de las prácticas de sacrificio que regularmente experimenta Armando Andrade Tudela. Hemos estado presentes o participado en el sacrificio o en la liquidación de muchas esculturas, pinturas y objetos en esta exposición. Por ejemplo, la de *El hueso tallado*⁴, una reproducción en bronce de una escultura moderna⁵ instalada en el jardín del Museo de Arte Moderno de Chapultepec en la Ciudad de México, que Armando serró en dos después de romper la base, liquidando referencias al modernismo abstracto lírico cuyas formas calcificadas, en este caso un par

4 El título de esta pieza hace referencia al libro de introducción al arte escrito por Sebastián Salazar Bondy, *Del hueso tallado al arte abstracto*, Ediciones Peruanas Simiente, Lima, 1960.

5 Diseñada por el escultor Herbert Hofmann-Isenbourg (1907–1973).



2012 – 2019		220 x 28 x 13 cm		2012 – 2018	250 x 13 x 13 cm	
	TALA FANTASMA			TRABAJADOR VS SISTEMA		
Stainless steel, plaster, iron bars	Acero inoxidable, escayola, varillas de fierro	Acier inoxydable, plâtre, barres en fer		Stainless steel, workers' uniform, wood	Acero inoxidable, uniforme de trabajador, madera	Acier inoxydable, uniforme de travailleurs, bois
	CA2M 170, 171			CRAC 12	CA2M 151, 152	
2018	each cada una	chaque 240 x 172 cm		2018	37 x 46 x 5,5 cm	
	CONJUNTO POSEÍDO #1 – #4			MOOD TRANSCRIPT SOLICITOR		
Denim, bleach, stainless steel structure	Tela vaquera, cloro, estructura de acero inoxidable	Jean, eau de javel, structure en acier inoxydable		Silicon mould of notary sign, wood, plaster	Molde en silicona de placa notarial, madera, escayola	Moule en silicone de panneau de notaire, bois, plâtre
	CRAC 57	CA2M 189–191		CRAC 57, 58, 61		
2007		30 x 40 cm		2012 – 2018	250 x 13 x 13 cm	
	DÁTILES			CERBATANA		
Solarized analog photographs	Fotografías analógicas solarizadas	Photographies argentiques solarisées		Copper, textiles produced by Tiodoro Paco	Cobre, textiles producidos por Tiodoro Paco	Cuivre, tissus produits par Tiodoro Paco
	CRAC 1			CRAC 54	CA2M 179, 182, 188	

2017–2019	30 × 23 × 21cm / 174 × 35 × 31cm		2018	247 × 189 × 50 cm	
	UNTITLED			4 JOURS DE TRAVAIL, 3 JOURS DE REPOS	
Wax, pigment, brass / Wax, pigment, marble	Cera, pigmento, latón / Cera, pigmento, mármol	Cire, pigment, laiton / Cire, pigment, marbre	Orange drill fabric, reflective strips, stainless steel bars	Tela drill naranja, tiras reflectantes, barras de acero inoxidable	Drill de coton orange, bandes réfléchissantes, barres en acier inoxydable
CRAC 47	CA2M 191, 193		CRAC 32, 33	CA2M 178–181	
2017	30 × 25 × 25 cm		2018	Dimensions variable	
	BILBAO (PIEDRA) #1			CUADRILLAS #17– #20	
Stainless steel	Acero inoxidable	Acier inoxydable	Silicone, iron bars	Silicona, varillas de fierro	Silicone, barres en fer
CRAC 36	CA2M 187		CRAC 50, 51		
2018	270 × 25 × 5 cm		2013	each cada una chaque 21 × 29 cm	
	CANON XXL			TORMENTA EN TEMPELHOF	
Stainless steel	Acero inoxidable	Acier inoxydable	Series of 12 analog photographs	Serie de 12 fotografías analógicas	Série de 12 photographies argentiques
CRAC 28	CA2M 181–184		CRAC 3, 27		





	<p>2017</p> <p>24 × 55 × 32 cm</p> <p>BILBAO (PIEDRA) #5</p> <p>Stainless steel Acero inoxidable Acier inoxydable</p> <p>CRAC 59, 63 CA2M 151, 153</p>	<p>2007</p> <p>each cada una chaque 30 × 40 cm</p> <p>AUTOECLIPSE</p> <p>14 solarised photograms 14 fotogramas solarizados 14 photogrammes solarisés</p> <p>CA2M 164–167</p>
	<p>2017 – 2019</p> <p>Preparatory collages for the exhibitions</p> <p>Xerox on paper</p>	<p>42 × 59 cm</p> <p>Collages preparativos para las exhibiciones</p> <p>Fotocopia sobre papel</p>
	<p>2019</p> <p>52 × 45 × 30 cm</p> <p>MESA OREJA CABALLO</p> <p>Plaster, wood, fabric Escayola, madera, tejido Plâtre, bois, tissu</p> <p>CA2M 186</p>	<p>2018</p> <p>280 × 30 × 30 cm</p> <p>COLGADO XXL</p> <p>Wood Madera Bois</p> <p>CA2M 146</p>

2017

277 × 172 cm

DISPERZION #1

Denim fabric,
bleach

Tela vaquera,
cloro

Toile de jean,
eau de javel

CRAC 55 CA2M 188

2018

144 × 35 × 31 cm

UNTITLED

Concrete,
iron bars

Hormigón,
varillas de fierro

Béton,
barres en fer

CRAC 59, 62 CA2M 203

2017 – 2019

42 × 59 cm

Preparatory collages
for the exhibitions

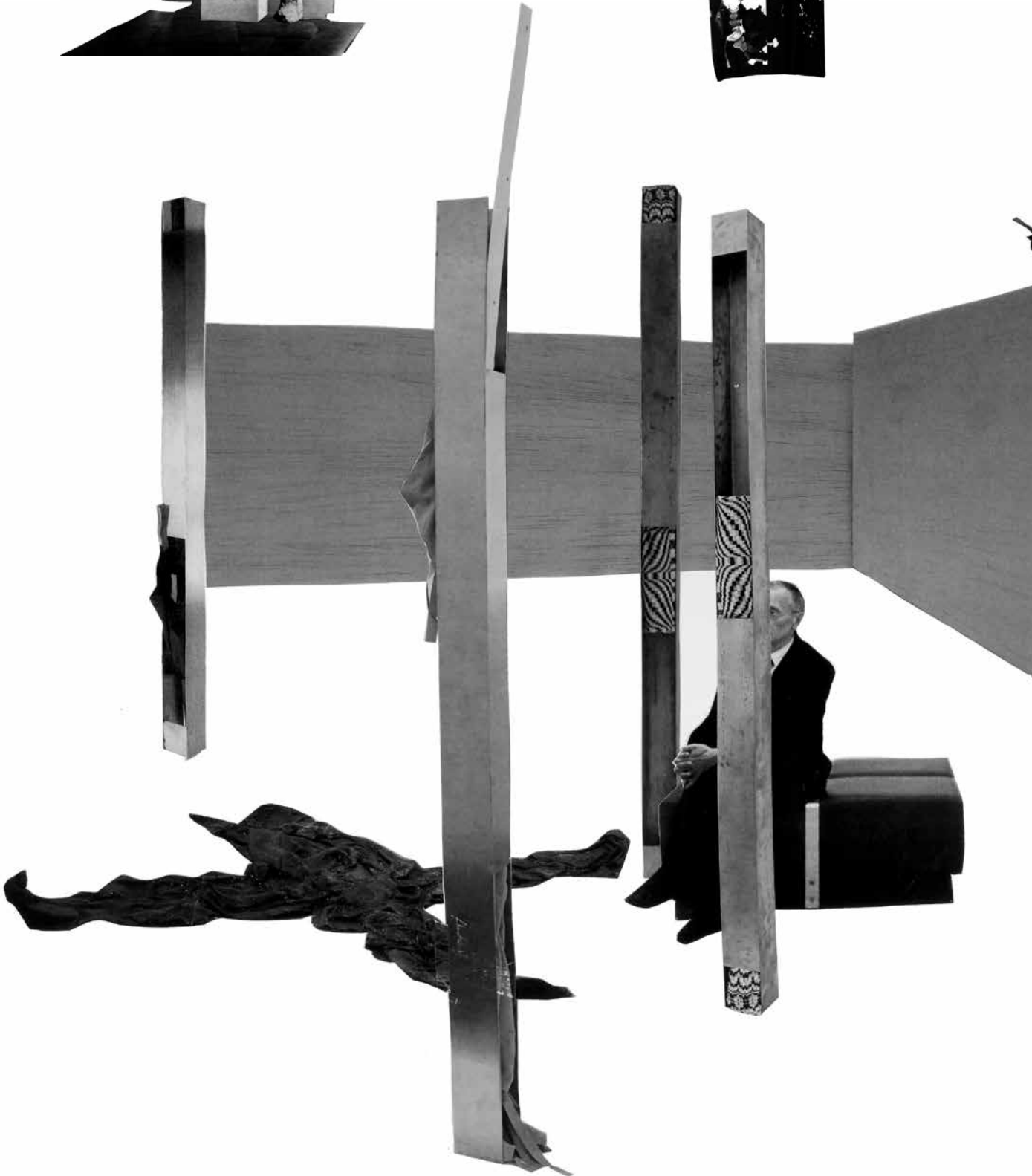
Collages preparativos
para las exhibiciones

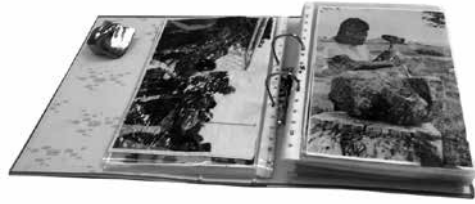
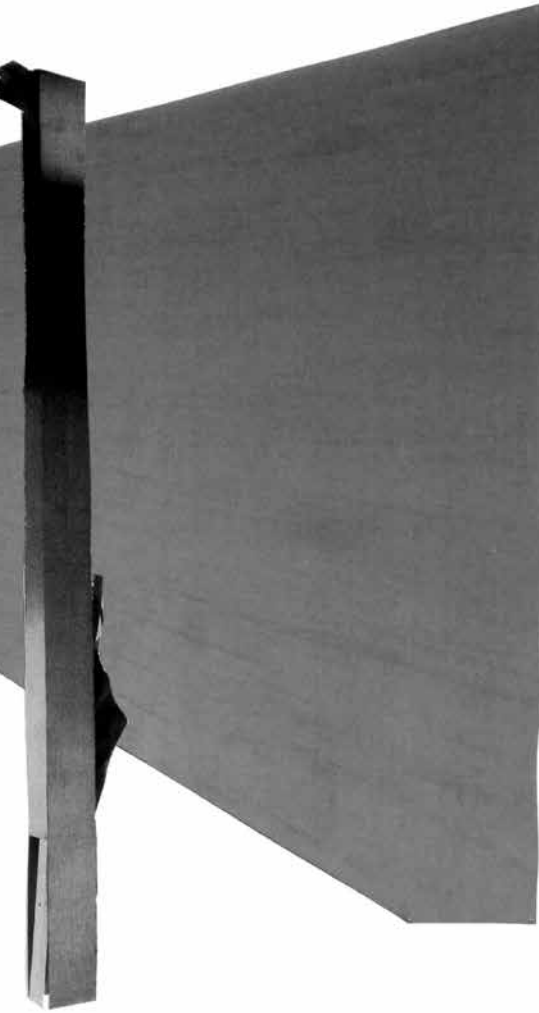
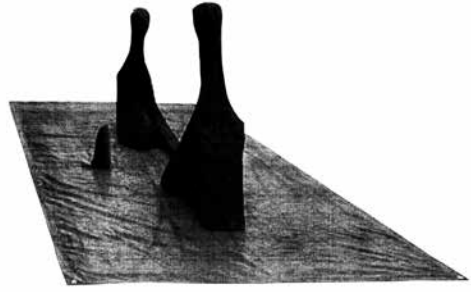
Collages préparatoires
pour les expositions

Xerox on paper

Fotocopia sobre papel

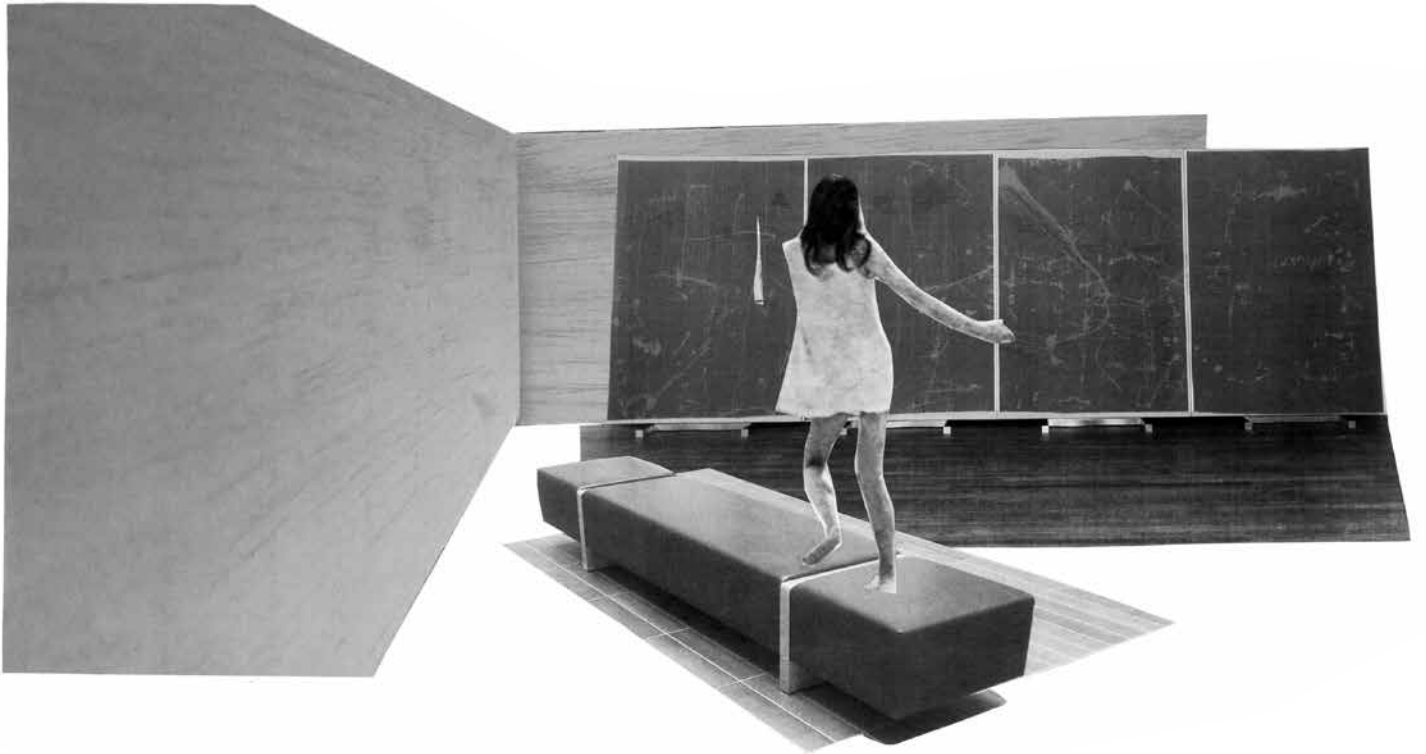
Photocopie sur papier

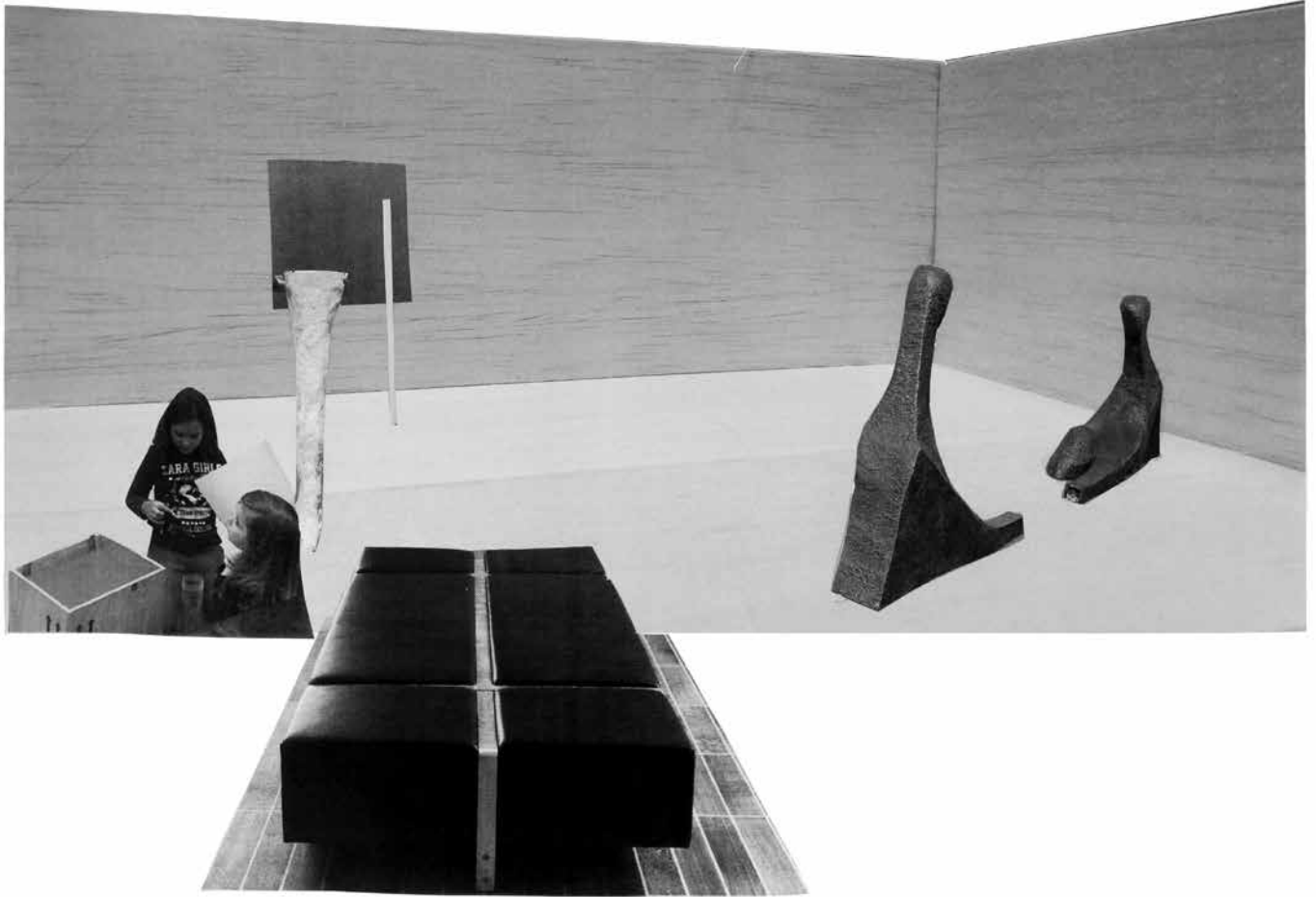




	<p>2017</p> <p style="text-align: right;">Dimensions variable</p> <p style="text-align: center;">EL HUESO TALLADO</p> <p>Bronze, bronze dust Bronce, polvo de bronce Bronze, poussière de bronze</p> <p style="text-align: center;">CRAC 44, 53 CA2M 178, 189-192</p>	<p>2017</p> <p style="text-align: right;">300 × 120 × 40 cm</p> <p style="text-align: center;">CIL</p> <p>Awning, dreamcatcher Toldo, atrapasueños Store, attrape-rêves</p> <p style="text-align: center;">CA2M 183, 185</p>
	<p>2017</p> <p style="text-align: right;">Dimensions variable</p> <p style="text-align: center;">HETEROLOGÍA LIMEÑA</p> <p>Documents, binders, stainless steel, tabletop and table legs Documentos, archivadores, acero inoxidable, bandeja y patas de mesa Documents, classeurs, acier inoxydable, plateau et pieds de tables</p> <p style="text-align: center;">CRAC 30, 31, 34, 35 CA2M 166-169</p>	
	<p>2018</p> <p style="text-align: right;">194 × 60 × 4 cm</p> <p style="text-align: center;">EL ÁRBOL SE ELEVA HASTA EL EXTREMO</p> <p>Wicker, chains Mimbre, cadenas Osier, chaînes</p> <p style="text-align: center;">CRAC 42, 43</p>	
	<p>2018</p> <p style="text-align: right;">Dimensions variable</p> <p style="text-align: center;">MUSIQUE POUR UN TAPIS DANS L'OMBRE (collaboration avec Thibaut de Raymond)</p> <p>Music, speaker, 19th century Italian rug Música, altavoz, alfombra italiana del siglo XIX Musique, enceinte, tapis italien du 19ème siècle</p> <p style="text-align: center;">CRAC 24, 25 CA2M 157</p>	

	<p>2018</p> <p>277 x 120 x 120 cm / 180 x 70 x 35 cm</p> <p>UNTITLED</p> <p>Stainless steel, plaster head, plinth / Acero inoxidable, escayola, aglomerado de madera</p> <p>Acero inoxidable, cabeza de escayola, plinto / Acero inoxidable, escayola, aglomerado de madera</p> <p>Acier inoxydable, tête en plâtre, plinthe / acier inoxydable, plâtre, MDF</p> <p>CRAC 20-23 CA2M 198</p>	<p>2018</p> <p>224 x 240 cm</p> <p>UNTITLED</p> <p>Photographic print, plastic, wood</p> <p>Impresión fotográfica, plástico, madera</p> <p>Impression photographique, plastique, bois</p> <p>CRAC 37 CA2M 188</p>
		<p>2018</p> <p>each cada una chaque 207 x 189 x 2.3 cm</p> <p>LEGNO TAGLIATO CON LA FORMA DI UN SPECCHIO ROTTO</p> <p>Wood, mirror</p> <p>Madera, espejo</p> <p>Bois, miroir</p> <p>CRAC 13, 14</p>
	<p>2017 - 2019</p> <p>Preparatory collages for the exhibitions</p> <p>Collages préparatifs pour les expositions</p> <p>Xerox on paper</p>	<p>42 x 59 cm</p> <p>Collages préparatifs pour les expositions</p> <p>Photocopie sur papier</p>





2017 – 2019		42 × 59 cm	
Preparatory collages for the exhibitions	Collages preparativos para las exhibiciones	Collages préparatoires pour les expositions	
Xerox on paper	Fotocopia sobre papel	Photocopie sur papier	
2014	each cada una chaque 29 × 21 cm	2019	250 × 40 × 22 cm
ALAIN E ISADORA RECOGEN HONGOS		COLUMNNA M.J.	
Analog photograph Fotografía analógica Photographie argentique		Stainless steel, denim fabric, t-shirt	Acero inoxidable, tela vaquera, camiseta Acier inoxydable, toile de jean, tee shirt
CRAC 15, 16		CA2M 180, 181, 197	

2017 – 2019

42 x 59 cm

Preparatory collages
for the exhibitions

Collages preparativos
para las exhibiciones

Collages préparatoires
pour les expositions

Xerox on paper

Fotocopia sobre papel

Photocopie sur papier

2019

122,5 x 126,5 x 208 cm

MATERIA SOBRE MATERIA Y ESPÍRITU

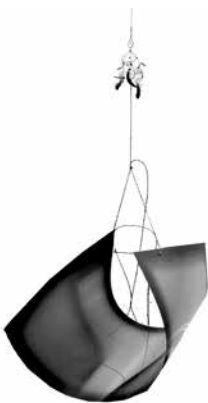
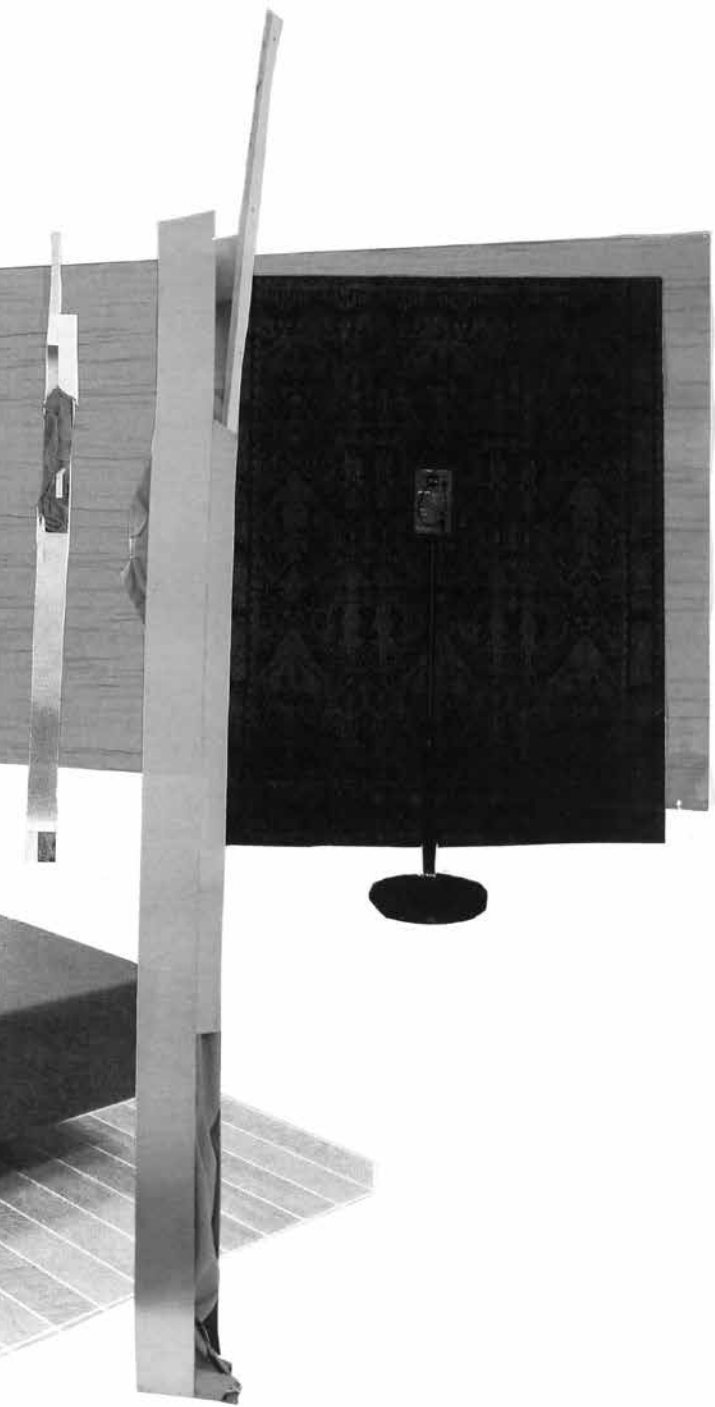
Formica, wood,
eiderdown

Formica, madera,
edredón

Formica, bois,
édredon

CA2M 155, 158, 159





2016

43 x 55 x 31 cm

PIPA

Pigment, plaster,
iron bars, chains

Pigmento, escayola,
varillas de hierro, cadenas

Pigment, plâtre,
barres en fer, chaînes

CRAC 45, 46

2018

Dimensions variable

UNTITLED

Foam,
parachute fabric

Espuma, tela
de paracaídas

Mousse, tissu
de parachute

CRAC 38, 42 CA2M 208

2018

Dimensions variable

MUSIQUE POUR UNE ARMOIRE FERMÉE
(collaboration avec Thibaut de Raymond)

Speaker,
cupboard, music

Altavoz,
armario, música

Enceinte,
armoire, musique

CRAC 9, 11 CA2M 201

2018

260 x 42 x 30 cm

HUESOS DE BAMBÚ

Iron structure,
pilates
suspension

Estructura de hierro,
bandas de suspensión
de pilates

Structure en fer,
suspensions de
pilates

CRAC 26

2018 / 2019

67 x 101 x 37 cm

AHORA SÍ #1

Brass sheet,
dreamcatcher,
cable / Brass sheet,
shofar, cables

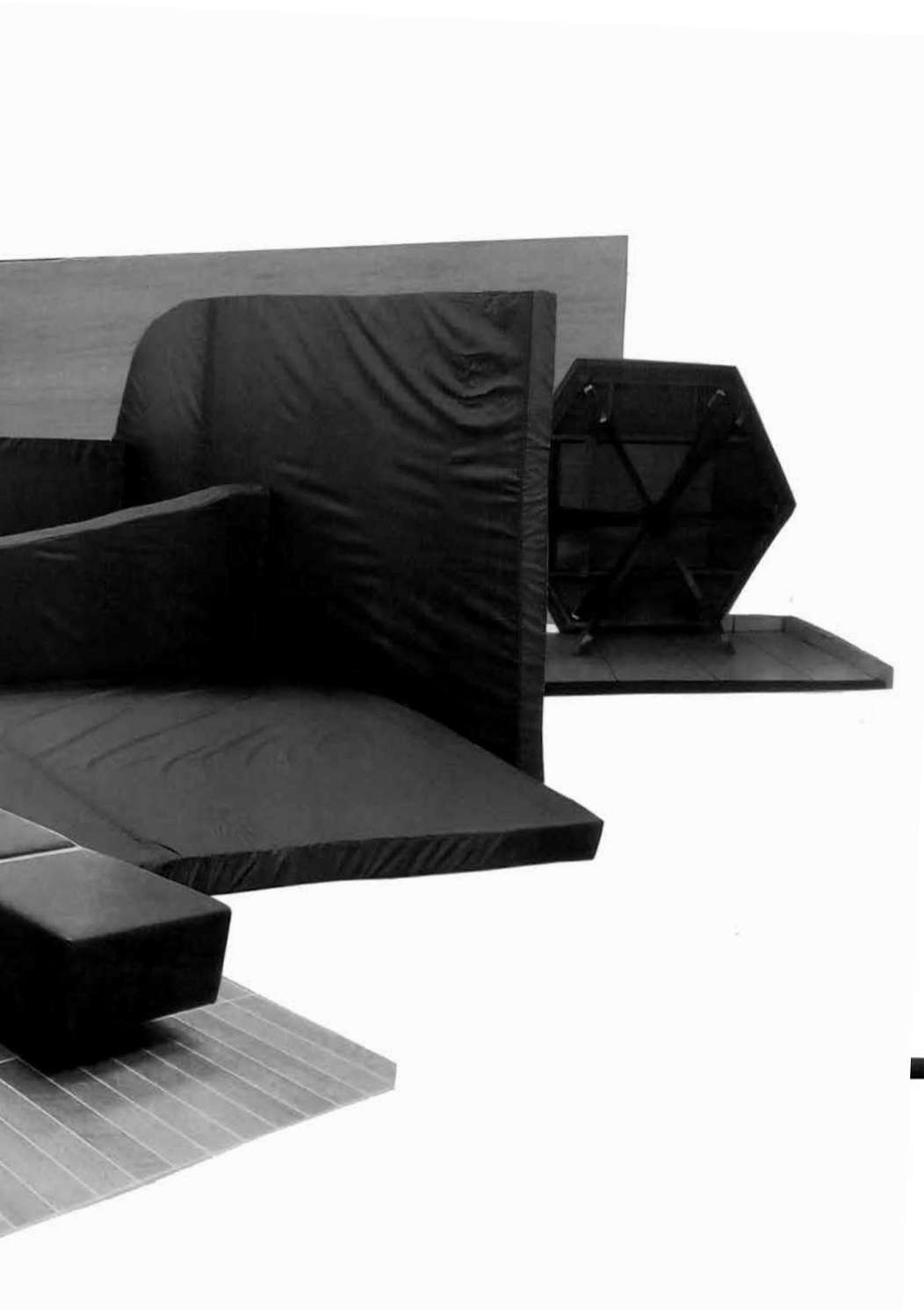
Lámina de latón,
atrapasueños, cable /
Lámina de latón,
shofar, cables

Feuille de laiton,
attrape-rêves,
câble / Feuille de
laiton, shofar, câbles

CRAC 6, 10 CA2M 171, 172

	<p>2018 73 x 58 x 40 cm</p> <p style="text-align: center;">TRES ARREGLOS (collaboration avec Octave Rimbert-Rivière)</p> <p>Bronze Bronze Bronze</p> <p style="text-align: center;">CRAC 45, 49, CA2M 160, 163</p>	
<p>2017 – 2019</p> <p>Preparatory collages for the exhibitions</p> <p>Xerox on paper</p>	<p style="text-align: right;">42 x 59 cm</p> <p>Collages preparativos para las exhibiciones</p> <p>Fotocopia sobre papel</p> <p>Collages préparatoires pour les expositions</p> <p>Photocopie sur papier</p>	





2017

312 x 168 cm / 243 x 170 cm

DISPERZION #2, #3

Denim, bleach

Tela vaquera, cloro

Toile de jean, eau de javel

CRAC 52 CA2M 188

2017 – 2019

42 x 59 cm

Preparatory collages
for the exhibitions

Collages preparativos
para las exhibiciones

Collages préparatoires
pour les expositions

Xerox on paper

Fotocopia sobre papel

Photocopie sur papier

2018

500 x 90 x 51 cm

INKA LIEBE

Balance beam,
bronze / Balance
beam, "Tulip"
table leg

Barra de equilibrio,
bronze / Barra de
equilibrio, base de
mesa "Tulipan"

Poutre de gymnastique,
bronze / Poutre de
gymnastique, pied
de table "tulipe"

CRAC 40, 41 CA2M 178–181, 190, 191

2018

Dimensions variable

LUZ DE CALLE, OSCURIDAD DE CASA

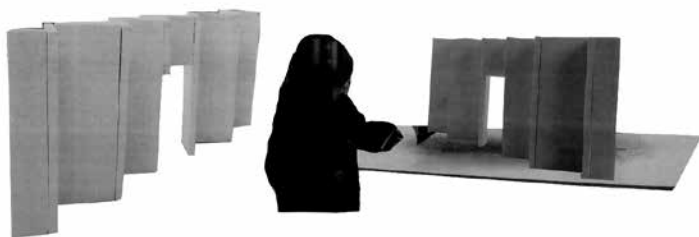
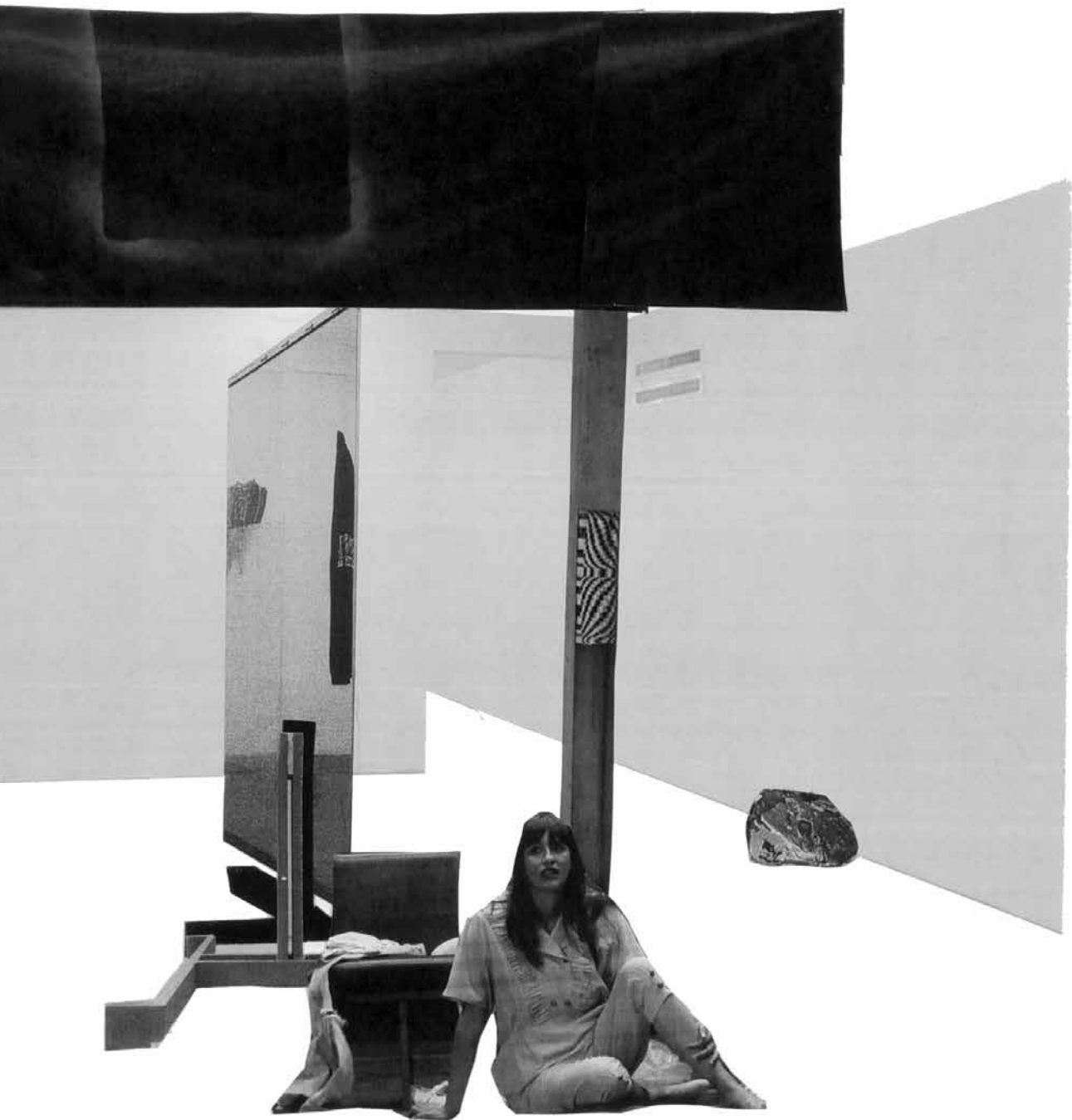
Flute, street
lamp, cable

Flauta, linterna
de farola, cable

Flûte, lanterne de
lampadaire, câble

CRAC 57, 58, 60





	<p>2017 – 2019</p> <p>Preparatory collages for the exhibitions</p> <p>Xerox on paper</p>	<p>42 x 59 cm</p> <p>Collages preparativos para las exhibiciones</p> <p>Fotocopia sobre papel</p> <p>Collages préparatoires pour les expositions</p> <p>Photocopie sur papier</p>
	<p>2018</p> <p>AHORA NO!</p> <p>Ceramic, pigment, table</p> <p>Cerámica, pigmento, table</p> <p>Céramique, pigment, table</p> <p>CRAC 4, 5 CA2M 180, 199</p>	<p>135 x 90 x 200 cm</p>

2016 – 2019

118 × 51 × 51 cm

PASO

Cast aluminum,
bronze table leg

Aluminio fundido, base
de mesa en bronce

Fonte d'aluminium,
pied de table en bronze

CA2M 195, 196

2017 – 2019

42 × 59 cm

Preparatory collages
for the exhibitions

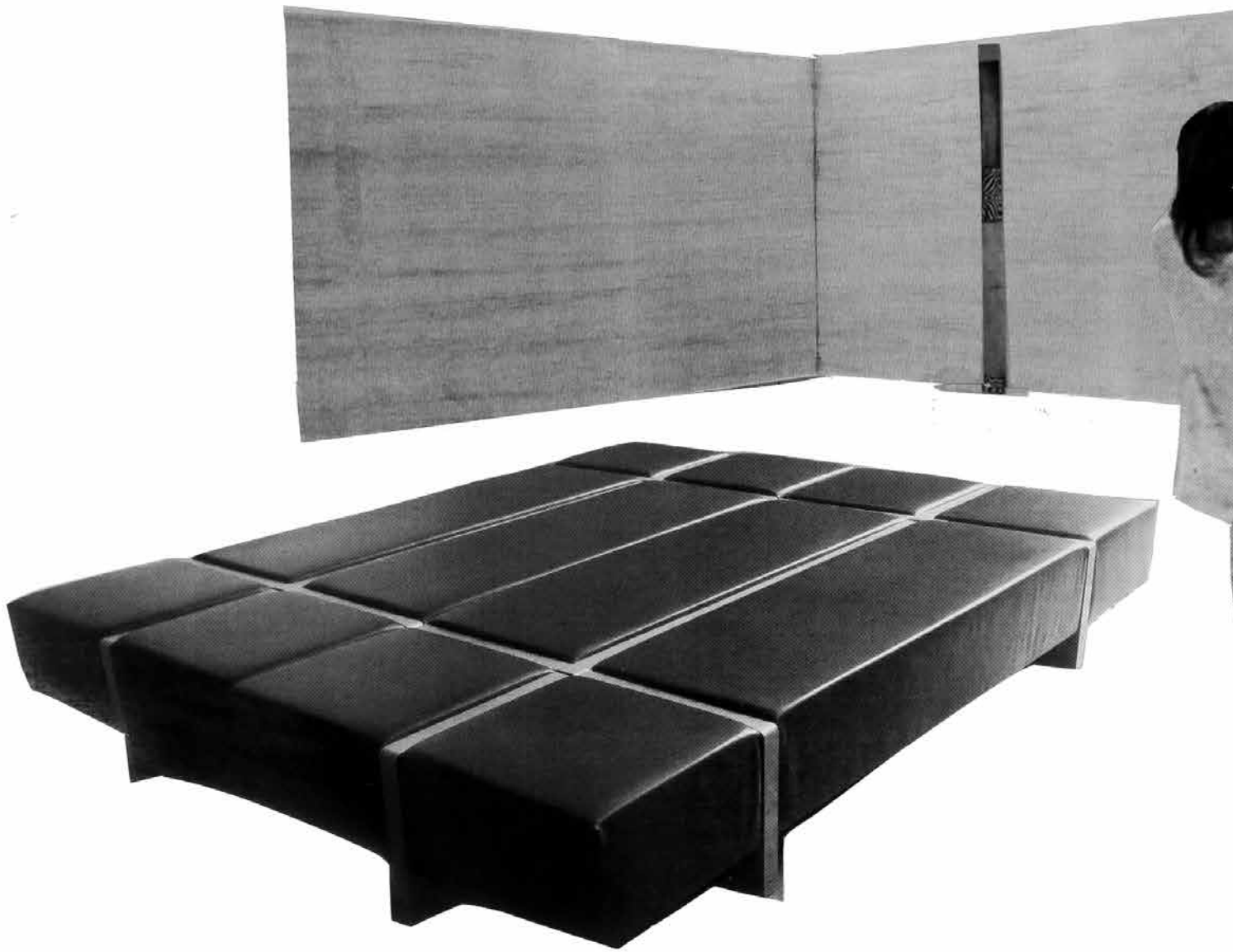
Collages preparativos
para las exhibiciones

Collages préparatoires
pour les expositions

Xerox on paper

Fotocopia sobre papel

Photocopie sur papier





2017 – 2019		42 x 59 cm
Preparatory collages for the exhibitions	Collages preparativos para las exhibiciones	Collages préparatoires pour les expositions
Xerox on paper	Fotocopia sobre papel	Photocopie sur papier

2017 – 2019

42 x 59 cm

Preparatory collages
for the exhibitions

Collages preparativos
para las exhibiciones

Collages préparatoires
pour les expositions

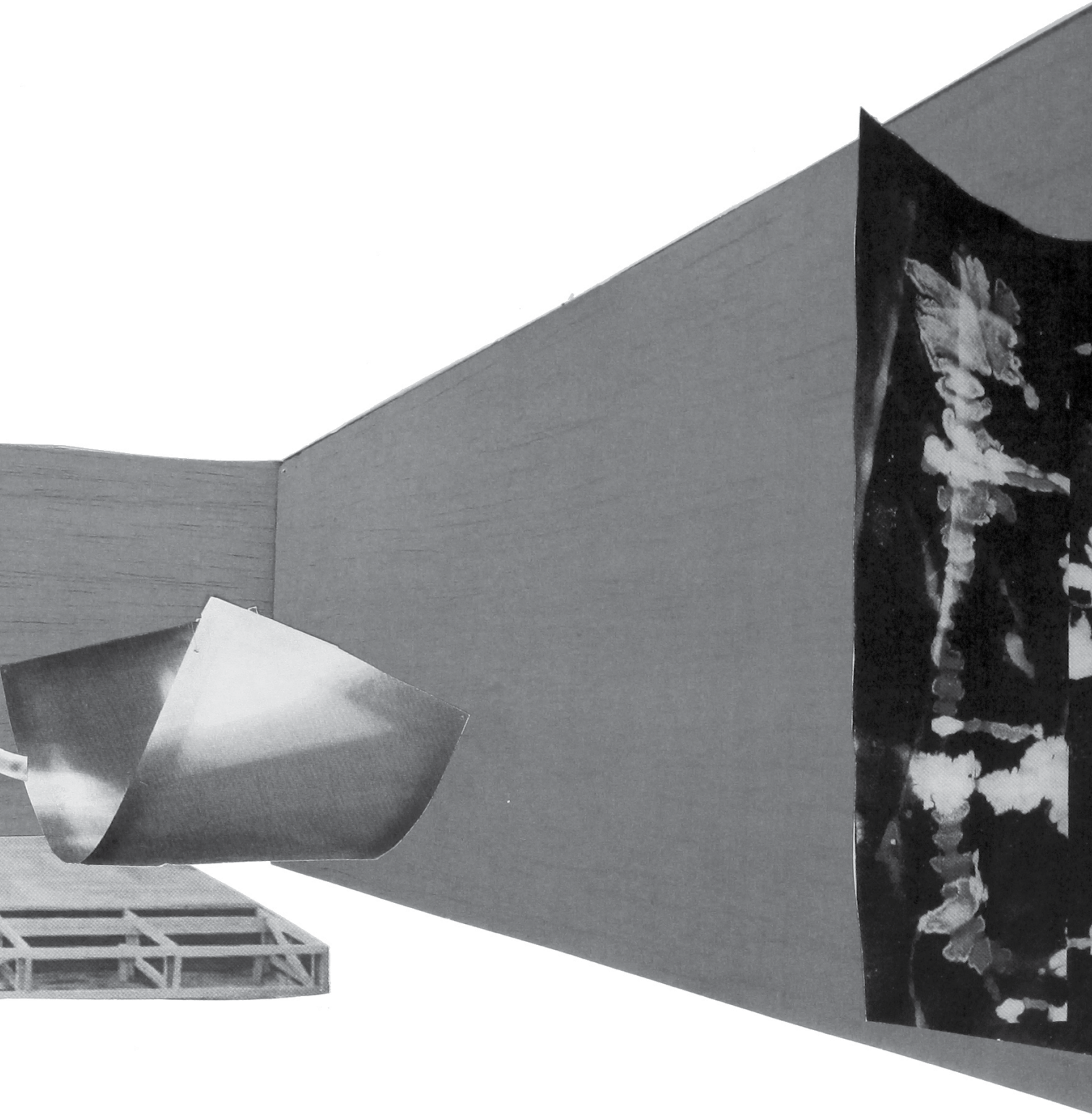
Xerox on paper

Fotocopia sobre papel

Photocopie sur papier



de penitentes, no logran caer en la abstracción absoluta; un modernismo donde el cuerpo se abstrae hasta un cierto límite: el de la cabeza en forma de cerilla y se detiene ahí donde no se quiere perder el sujeto.



DE LA TRÉPANATION À L'EXPÉRIENCE DE LA MATIÈRE SUR LA MATIÈRE SUR L'ESPRIT

On Working And Then Not Working et *Autoeclipse* sont deux itérations d'une exposition personnelle d'Armando Andrade Tudela. La première, commissariée par mes soins, a eu lieu au CRAC Alsace l'été 2018, la seconde commissariée par Daniel Steegmann Mangrané sur l'invitation de Manuel Segade, a suivi quelque mois plus tard au CA2M. Sont réunis dans ce livre, la documentation de chacune des deux versions, ainsi que les textes de présentation qui les ont accompagnées. Le principe de la collaboration était le suivant, produire une nouvelle famille d'œuvres à Altkirch qui seraient remises en jeu à Móstoles. La règle du jeu appelle immédiatement à une comparaison entre les deux itérations. Et un rapide coup d'œil suffit à faire ce premier constat : *c'est le jour et la nuit*.

Au CRAC Alsace, donc le jour. Et j'en profite pour y revenir. Comme le précise Daniel dans son texte, il existe un point de gravité dans cette histoire, *Heterología limeña*, une œuvre qui a mis en mouvement ce projet. Tout d'abord, parce que c'est précisément cette œuvre qui a intensifié la collaboration avec Armando pour m'amener à l'inviter à développer une exposition personnelle au CRAC Alsace. Je suis tombée sur *Heterología limeña* une première fois dans une exposition à Salón¹ à Madrid. Le soir du vernissage, le lieu était rempli de monde. Très rempli. Il était difficile de se frayer un chemin jusqu'à une quelconque œuvre, ni dans quelconque conversation. Le niveau sonore était élevé. L'ambiance aussi. Je me suis finalement approchée d'une large table, autour de laquelle étaient massés des corps. Cela aurait pu être le buffet. Mais non, c'était une surface disponible au milieu d'une marée d'humain·e·s, d'ami·e·s, d'artistes. Des bras prolongés de mains manipulaient et feuilletaient trois épais classeurs dans lesquels des images photocopiées étaient rangées dans des pochettes plastiques. D'autres mains soulevaient de lourdes petites sculptures en acier inoxydable, genre presse-papier. Les sculptures et les classeurs glissaient sur cette surface, passant de main en main. Ces classeurs réunissaient une archive d'images documentant des années 1940 à aujourd'hui les activités de la Faculté des arts de l'Université Pontificale Catholique du Pérou, à Lima, dans laquelle Armando a étudié avant de poursuivre sa formation en Europe. On y voyait invariablement les mêmes scènes se succéder dans la stricte tradition académique : discours du directeur, ateliers de mosaïque, de modelage, peinture d'après modèle, accrochages modernistes ou encore rituel humiliant de bizutage.

1 *Heterología limeña*, exposition personnelle d'Armando Andrade Tudela, sur commissariat de Tiago de Abreu Pinto et Francesco Giaveri, en février 2017, à Salón, *artist-run space* situé dans l'appartement des artistes Ángela Cuadra et Daisuke Kato.

Les travaux et les situations se répétaient ainsi, figées quelque part entre l'abstraction et la figuration. Seul·e·s les étudiant·e·s et quelques détails - téléphones portables, vêtements - changeaient et signalaient une époque. À y regarder de plus près, les photocopies elles-mêmes étaient dégradées. *Elles avaient reçu* - éclaboussures de plâtres et autres matériaux des travaux en cours, ratures, traces de pas, trous, etc. Car après avoir découvert cette archive en ligne, Armando Andrade Tudela l'a imprimée et laissée traîner dans son atelier le temps nécessaire pour se pencher sur elles et sur la façon dont cet enseignement académique avait pu affecter plusieurs générations d'artistes péruvien·ne·s, un enseignement dont le conservatisme pathologique était hérité d'un modèle catholique de la modernité où toute pensée critique, sociale et politique était évacuée. Armando Andrade Tudela, qui figure dans ces images, tout du moins dans leur hors-champ, et qui mettra de côté, une fois en Europe, cette pratique d'atelier au profit d'une recherche conceptuelle liée à la critique de la modernité et de la violence de son assimilation en Amérique du Sud, regarde aujourd'hui l'influence de sa formation liménienne "refaire surface" dans des rapports ambivalents : aussi bien à la surface des images qui somatisent (les photocopies reçoivent des projections de plâtre et autres), qu'au travers de gestes de violence (elles sont maltraitées, altérées, griffonnées), que de gestes de réparation (une fois "expérimentés" les images et leurs récits sont protégés dans des pochettes, en somme classés). Après avoir somatisé et cassé, on répare. Cependant l'enseignement liménien reste digéré avec ironie, en témoignent les quatre petites sculptures qui côtoyaient les classeurs sur la même table. Si ces inoffensifs objets - moulage et tirage en acier inoxydable de blocs de terre - renvoient à la main et à l'expérimentation dans l'atelier, à l'assujettissement de la matière malléable à une forme solide, elles auraient tout aussi bien pu se transformer en projectiles pour casser la vitrine d'à côté.

C'est l'effet boomerang du discours hétérologique - de parler d'un côté, depuis l'autre côté - on finit toujours par se le prendre dans la tête. Car en poussant l'analyse un peu plus loin, on pourrait dire qu'Armando Andrade Tudela s'adonne à une pratique de l'hétérologie, telle que définie par Georges Bataille, et à laquelle le titre de cette œuvre se réfère, c'est-à-dire à une pratique qui met en lumière la part exclue, ici évacuée, du monde de la pensée moderne, rationnelle et homogène ; à une pratique qui éclaire la dépense improductive de la vie que le grand corps social aurait rejeté, c'est-à-dire ce qui ne peut servir dans l'économie du travail ou de la conscience, ce qui ne peut être récupéré par l'ordre de la Loi : l'inutile, l'impensable, l'inas-similable, l'impur. « La réalité des éléments hétérogènes n'est pas du même ordre que celle des éléments homogènes. La réalité homogène se présente avec l'aspect abstrait et neutre des objets strictement définis et identifiés (elle est, à la base, réalité spécifique des objets solides). La réalité hétérogène est celle de la force du choc. »² Alors que pourrait être une pratique artistique hétérologique si elle est exclue de la pensée ? Une dynamique de l'envers, une médiation à coup de marteau, une forme de connaissance qui, ni ne conceptualise, ni ne produit du savoir, mais qui permet de rentrer en communication avec les forces chaotiques de l'impur, du stérile, de l'improductif, en somme une pratique du sacrifice. Et si par « sacrifice » on entend toute forme de perte ou d'altération subie par le sujet ou sa représentation, je saisisais alors clairement ce soir à Salón qu'Armando avait sacrifié des images et que les sculptures qui les accompagnaient pouvaient bien participer de ce mouvement ; je percevais la dimension sacrificielle de son travail, une position critique qui se situe dans le revers des exagérations de la modernité latino-américaine et des délires de la rationalité ayant généré l'organisation politique et sociale au Pérou. Je comprenais alors comment le travail, dans cette dynamique, s'ouvrait à tous les vents perturbateurs, politiques, affectifs, émotionnels, humoraux, possibles afin de trouver voire d'échapper aux enveloppes, contours, fixations académiques et bureaucratiques générés par ces délires de la rationalité. Bref, j'y voyais un moment critique opportun pour entreprendre une exposition personnelle.

Manuel Segade ayant de son côté invité Daniel Steegmann Mangrané à commissarier une exposition d'Armando Andrade Tudela au CA2M, nous décidons de joindre les forces à travers une collaboration qui permettrait d'ouvrir encore davantage le travail au chaos, en multipliant les mouvements. Pour le reste,

2 Georges Bataille, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 347.

les dates d'exposition sont à peu près les seules choses que nous fixons. Car le travail d'Armando pose d'emblée des problèmes curatoriaux paradoxaux. Quelle serait une approche curatoriale hétérologique ? Comment donner corps à une exposition sans l'organiser, sans qu'elle soit solidifiée par l'institution que je dirige ? Comment ne pas l'administrer ? Comment créer une situation qui maintienne le travail dans une forme d'instabilité ou de fluidité ? Comment agencer un espace ouvert, traversé de flux, d'intensités et d'impulsions inattendues, un espace affecté en tout sens qui ne fixerait pas le travail de l'artiste ? Comment travailler et ne pas travailler avec lui ? Quelle serait une méthode curatoriale sacrificielle ? J'opte intuitivement pour la méthode de la trépanation, pour tout ce qui contribuerait à ouvrir et à percer le travail, à faire sortir la pression de la tête ou à défaire la domination de la tête sur le reste du corps. Nous travaillons sans plan, sans e-mail, sans planning. C'est la joie. Nous discutons de vive voix depuis l'atelier ou le centre d'art, à partir de collages qui sont des espaces potentiels, des combinaisons envisageables, des indications d'atmosphère, d'ambiance et d'intensité. Certains collages génèrent des pièces, d'autres non. Après plusieurs mois d'exploration, de conversation et d'expérimentation, le contenu de l'atelier, sans que soit vraiment déterminé ce qui est de l'ordre du travail et ce qui ne l'est pas, est chargé dans un camion et déversé dans le centre d'art dont on vient de démonter l'exposition précédente *IL PLEUT, TULIPE*. Que reste-il d'une exposition quand tout est démonté ? Des matériaux, des altérations techniques de l'espace, des rebuts, des spectres qu'on n'effacera pas. Nous rapatrions en outre quelques œuvres existantes qui portent déjà les marques du sacrifice et mettons en place quatre semaines de montage, quatre semaines de collaboration avec l'équipe du CRAC, les ami·e·s artistes, les technicien·ne·s qui participeront à ouvrir le travail à tous les vents, quatre semaines donc durant lesquelles nous expérimentons toutes les combinaisons et les mouvements possibles entre les pièces, les matériaux et le grand corps du centre d'art pour faire apparaître des coexistences inconnues. C'est physique. C'est ontologique.

Heterología limeña se met finalement à côtoyer dans une salle à l'étage un très grand tirage noir et blanc de la photographie d'une vitrine prise au téléphone portable par l'artiste : une vision liquide d'une tête chromée se diluant dans les reflets du feuillage des arbres de la rue sur la vitre. Cette image insaisissable, d'abord imprimée en A4, re-photographiée au moyen format, scannée puis imprimée sur papier photographique, est accrochée à l'envers. Elle est maintenue par le haut, par un tasseau qui traînait encore là, et est protégée par une nappe en plastique transparent. Les mêmes opérations sont à l'œuvre : multiples traductions et altérations de la représentation suivies de sa protection. Cette image fait face à une série de « peintures » consistant en quatre toiles orange fluorescent montées sur châssis. La toile en question est celle utilisée au Pérou pour confectionner les vêtements d'ouvriers des ponts et chaussées, la solidité du tissu protégeant les corps, et l'hyper vivacité de la couleur, complétée par des bandes réfléchissantes, assurant leur visibilité. Les bandes réfléchissantes sont cousues sur la toile et révèlent le spectre orthogonal des châssis, qui eux-mêmes sont des restes d'une exposition d'Irene Kopelman³ au CRAC. Ces quatre peintures orange sont stockées là, improductives. S'appuyant l'une sur l'autre contre le mur et reposant sur des tubes Inox tordus, troués, soudés, dessoudés (des flûtes), elles ironisent le *Hard Edge* de la peinture abstraite au regard de la dureté des conditions du corps social auquel elles renvoient. Enfin, sur le rebord de la fenêtre repose une des nombreuses têtes décapitées qui circulent dans l'espace - celles de l'homme moderne, du bureaucrate, du maître, du patriarche, du dictateur, du directeur, du professeur, de l'artiste ? Si ces éléments sont re-combinables à merci, si ils sont maintenus dans la dynamique de l'incertitude, c'est qu'ils vivent en tension, en communication, avec d'autres versions d'eux-mêmes, ailleurs.

Aussi, retrouve-t-on dans une salle au rez-de-chaussée, un vêtement de travail orange, dont on a partiellement décousu les bandes réfléchissantes alors pendantes, fourré dans une colonne rectangulaire en acier inoxydable dressée à la verticale. Est-ce l'archétype de la sculpture minimale qui a absorbé le corps du travailleur ? De la machine capitaliste qui mange les corps ? Ou le déserteur qui a jeté l'habit et l'a planqué

3 *On Glaciers And Avalanches*, exposition personnelle d'Irene Kopelman, sur un commissariat de Juan Canela, du 15 octobre 2017 au 14 janvier 2018 au CRAC Alsace.

dans les vides de la sculpture minimale ? Dans la même salle, deux tableaux en bois, dont la forme a été générée par des bris de miroirs cassés, amorcent au mur une rotation tandis qu'une petite photographie noir et blanc documente une chasse aux champignons, activité familiale menée en forêt. La sphère privée de l'artiste fait ici irruption avec cette image qui, au-delà d'effacer les limites de ce qui est de l'ordre du travail et du loisir, du public et du privé, ouvre l'exposition aux flux émotionnels produits par une communauté affective. Ainsi une série de photographies noir et blanc, documentant l'arrivée soudaine d'un orage lors d'un pique-nique dans un parc berlinois avec sa fille, des ami·e·s et leurs enfants, est présenté dans les couloirs du centre d'art. Les images des un·e·s et des autres fuyant dans la tempête font office de cartels. Si ces photographies ont contribué à une dynamique du chaos durant le montage, elles accompagnent le public dans un mouvement orageux. Elles peuvent nous conduire par accident dans une salle en estrades, plongée dans le noir. En bas des estrades, une tête en plâtre sur un socle en MDF et une structure en acier *half straight, half drunk*, perturbation d'un dispositif muséographique conçu par l'architecte Carlo Scarpa, sont prises en sandwich entre *un socle sale, mais pas moisi*, et un caisson lumineux. La rumeur d'une musique, venant de la pénombre, au fond de la salle, en haut des estrades, attire l'œil sur une tapisserie sarde du 19^e siècle devant laquelle un haut-parleur sur pied, à hauteur d'homme, diffuse faiblement une musique présentant des traces d'accords de *Red Cross, Disciple of Christ Today* de John Fahey, composée par Thibaut de Raymond pour le tapis en question, vu pour la première fois par l'artiste dans l'ombre, au fond de la galerie Massimo Minini, à Brescia. Dans l'aile diamétralement opposée du bâtiment, toujours au rez-de-chaussée, un même haut-parleur sur pied à hauteur d'homme (encore une tête) diffuse tout aussi faiblement une musique également composée par Thibaut de Raymond, mais cette fois-ci pour une armoire fermée. L'armoire de type administratif, à rideaux horizontaux, gris anthracite, est calée, close, dans un coin de la salle. Le haut-parleur qui émet une musique dans un flux continu de superpositions de sons analogiques, parle une langue étrangère à l'armoire mutique. Pas de communication possible. Dans la même salle, une tôle de laiton ployée, et surmontée d'un *dreamcatcher*, est suspendue. La sculpture dont le vocabulaire est celui d'un geste concret - faire d'un plan, un volume -, est perturbée par la vue de cet objet-souvenir, issu d'un tourisme de masse capitalisant sur le voyage spirituel, qui finit accroché au rétroviseur d'une voiture, et dont les ballottements gênent la vision du conducteur. Ici le *dreamcatcher*, qui plus est défraîchi par de longs séjours dans l'atelier, agit comme un corps étranger dans l'œil. Et c'est avec cette gêne oculaire que nous passons dans la salle d'à côté, dans laquelle ce qui ressemble à la maquette d'un petit théâtre en céramique bleue est posée sur une table recouverte de pigment jaune. La forme, un assemblage de paravents en accordéon, est une réminiscence a posteriori d'un trauma éducatif vécu par l'artiste en 1986 à Lima : le souvenir d'un dispositif utilisé à l'école pour l'isoler de ses camarades de classe et le forcer à se concentrer. C'est à la fois un instrument de contrôle qu'il découpe d'une porte en son centre pour laisser passer le regard, et, installé sur une fine couche de pigment très jaune, très fragile, très volatile, très attirant, un aveu de peintre renvoyant peut-être à une discussion lointaine avec la peinture d'Hélio Oiticica.

La découpe est, avec le coup de marteau, la fusion, la brûlure et la dissolution, une des pratiques sacrificielles régulièrement expérimentée par Armando Andrade Tudela. Nous avons assisté ou participé au sacrifice ou à la liquidation de nombreuses sculptures, peintures, objets dans cette exposition. À celle par exemple, d'*El bueso tallado*⁴ (*Los taillé*), reproduction en bronze d'une sculpture moderne⁵ installée dans le jardin du musée d'art moderne à Chapultepec à Mexico, qu'Armando a sciée en deux après en avoir cassé la base, liquidant un modernisme *abstracto-lyrique* dont les formes calcifiées, ici un couple de pénitents, ne parviennent à basculer dans l'abstraction ; un modernisme où le corps est abstrait jusqu'à une certaine limite : celle de la tête en forme d'allumettes, là où on ne veut pas perdre le sujet. Chez Armando, non seulement le sujet est altéré, mais c'est la découpe qui devient le sujet. Dans une salle qu'on surnomme *Les âmes mortes*, les deux corps sectionnés reposent alors lourdement au sol, sur un champ sculptural ou

4 Le titre de cette pièce se réfère au livre d'introduction à l'art écrit par Sebastián Salazar Bondy, *Del bueso tallado al arte abstracto*, Ediciones Peruanas Simiente, Lima, 1960.

5 Conçue par le sculpteur Herbert Hofmann-Isenbourg (1907–1973).

archéologique, jonché de tirages en silicone noir de sweat-shirts à capuches⁶ affleurant là, aux côtés d'une petite sculpture en fer à béton, plâtre et chaînette ; une hybridation dysfonctionnelle entre un présentoir à bijoux fabriqués par des néo-hippies de bord de plage, et une pipe à usage collectif quand elle est associée à la tête en cire qui la regarde. Une sculpture noire issues de la fusion de trois ikebanas⁷ mal scannés, modélisés en 3D puis tirés en bronze, est suspendue à l'envers au plafond. Au mur, la combinaison de grandes toiles de jean denim brûlées au chlore, *subtraction similar to a trepanation craneana or an acid test*, ouvrent de grands trous dans l'espace. Sol, murs, plafond - l'espace, tantôt sculptural, tantôt archéologique, tantôt marqué, tantôt troué, évoque les traumatismes d'une politique d'extraction héritée de la colonialité. À Móstoles, les sweat-shirts disparaîtront.

Au CA2M, donc la nuit. Non, plutôt que la nuit, l'exposition de l'ombre ou le lieu de la dissolution des objets. L'opération majeure d'*Autoeclipse*, deuxième itération de l'exposition, consistera à concevoir un espace qui devienne un diagramme mental permettant de désorganiser la quarantaine d'œuvres expérimentées au CRAC Alsace, d'agencer de nouvelles conjugaisons, relations, extensions, expériences dans toutes leurs complexités. Un espace complètement autre qui double le sol et les murs, en niant le bâtiment. Un espace noir et brillant dans lequel on flotte. Un espace conçu comme une surface glissante. Un sol et des murs en bois mélaminé dont la brillance du noir, tantôt reflète, tantôt absorbe les corps et les œuvres qui y coexistent. Un autre plan de réalité. Un espace de liquidation totale. Un espace négatif qui vit dans le revers des exagérations de la rationalité d'un trépané. Un espace où les corps et les objets s'enfoncent. Un espace où l'on fait enfin l'expérience de la matière sur la matière sur l'esprit⁸.

6 Tirages en silicone avec des pigments noirs de moulages en plâtre de sweat-shirts.

7 Conçue en collaboration avec Octave Rimbert-Rivière.

8 Cf. Titre de la dernière œuvre produite par Armando au CA2M.

CUTS ACROSS AND IS CRYSTALIZED IN THE BODY

Daniel Steegmann Mangrané

Armando Andrade Tudela (Lima, 1975) began the present decade with his first institutional exhibition in Spain at MACBA in Barcelona. On this occasion, the artist declared that he had only recently realised that his body of work was sufficiently broad and complex that, beyond the mere production of specific works, meaning could be woven between the individual works and times that composed this body. To produce a body of work, to explore or challenge its coherence is a very different exercise to making individual works: in a body of work, each new addition announces a new future and casts a new light on the previous ones in a process of constant updating. After all, this exhibition was titled *Yesterday, Tomorrow*.¹

Ten years later, CA2M presents *Autoeclipse*, an exhibition conceived as a kind of retrospective which, though solely based on recent work, enables us to cast a critical gaze over the artist's entire practice to date. The works on view operate through the tensions they create with their predecessors, with Armando's personal biography, and with the political and social evolution of the places where he has lived, reflecting on the public and social as-

pects of art-making as well as its intimate and private facets.

Andrade Tudela studied at the fine arts college at PUCP in Lima, later moving to Europe in 2001 to continue his studies at the Royal College in London and the Jan van Eyck Academie in Maastricht. Andrade Tudela's earliest works following the change of continents, such as the slide projection *Camión* or the series of photographs *Billboards*, were marked by an examination of Western representations of Peruvian culture and vice versa. Made when Armando would return home to Peru during his studies, both series of work looked at vernacular Peruvian aesthetics from the analytical and formal perspective of the Western modernist project, in which the abstract decorative patterns of trucks or recombined billboards emerged as a kind of "homeless abstraction."²

Camión enacted a three-fold process of rupture and affiliation, while also flirting with different processes of mutual exoticisation. On one hand, the work laid bare a modernist legacy which was never

1 Armando Andrade Tudela, "Yesterday, Tomorrow." MACBA, Barcelona, 10 March - 6 June 2010. Interview: <https://www.macba.cat/es/video-capella-andrade-tudela>

2 The artist employs Greenberg's expression "homeless abstraction" to refer to various abstract popular languages, of a curious genealogy, which are found outdoors, unsheltered by the institutions that study and strengthen it.

fully implemented in Latin America, leaping from proto-modernity to post-postmodernity in one fell swoop, without any real industrialisation. On the other, these photographs afforded glimpses of the Peruvian desert, home to thousand-year-old cultures that produced exceptional ceramics and textiles decorated with intricate abstract ornamentation. This mutual and double fascination is coupled with the artist's use of the slide projector, a common device from the avant-garde movements of the 1960s and 1970s through which he asserted his lineage within a specific kind of conceptual art practice.

The works from the following five years, transitioning from the late 2000s to the early 2010s, sought to move away from a categorisation of his work as 'Latin American art'—where 'Latin American' was often reduced to a cliché of poetic precariousness—in order to focus on a synthetic analysis of the processes through which the works exist in the world and come to be understood as artworks. During this period, the artist produced his most cryptic works, such as the *solarised photographs*³ or the panels *Sin título (Fotograma y panel de vidrio)*, in which the very process of making and the materials chosen obscure the images presented. Yet beneath this apparent opacity, the works continued to question processes of translation and transference, emphasising the apparent contradiction according to which accumulative processes necessarily lead to the dematerialisation of the objects and the systems involved.

Perhaps not surprisingly, the artist made his first films documenting places around that same time, such as *Marchausasi*, a film about the rock formations of the same name found on a plateau in the Peruvian Andes, where hippies have been flocking for decades to consume psychotropic drugs and spot extraterrestrials; or *Synanon*, about a centre for social reinsertion for drug addicts in Berlin, whose original location in Los Angeles closed after spiraling into a violent sect. Both places represent spaces of transition between the social and the dissociated, between collective experience and a drive towards rupture and uprooting, which the artist uses to analyse the recent history of dislocations, revolutions and institutions through a reflection on radicality, education

and the avant-garde, all fundamental aspects underpinning his recent work.

A good example in this regard is the film *UNSCH/Pikimachay*, in which he documents the modernist corridors and courtyards at Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (UNSCH), where the Sendero Luminoso terrorist group came into being. In the film, views of the university building are interspersed with shots of the Pikimachay caves, an archaeological site where the first traces of communal life in Peru were found, which was also used as a hiding place for both terrorists and the army during the armed conflict. The personal is bound to the public like the present to the past, in a back-and-forth between processes of affiliation and rupture that shape the continuities and splits within all social fabrics.

When showing these documentaries alongside hermetic abstract pieces, where meaning is literally obscured beneath the layers of opacity from which the work itself is made, both bodies are mutually enriched and cross-contaminated, revealing new layers of meaning, formal legacies and political references through this juxtaposition. Indeed, the main focal point of Armando Andrade Tudela's recent work seems to be an analysis of how the process of individuation that constructs the apparatus—the artwork, the sign, the exhibition—updates its operational regime—the system of semantic, personal, political and cultural relationships in which it is inscribed, of which it is a part, and which in turn shape it.

*Heterología limeña*⁴ is a core piece of this exhibition and the starting point of many of his recent works. The work's nucleus consists of an archive of images covering the entire history of the fine arts college at Universidad Católica, where the artist studied and where, after a decade of radical experimentation, the teachings took on an increasingly conservative slant in the early years of the Fujimori government. Abandoned in his studio for nearly six months, the images were later found covered with plaster, paint and other materials, making it partially or practically impossible to read them. Andrade Tudela was adding an affective layer to what could be under-

3 "Autoeclipse" p. 164–167

4 "Heterología limeña" p. 30–31, 34–35, 166–169

stood as an exegesis of his own formative years, not excluding an uncertain violence.

Autoeclipse can be viewed as a kind of somatic index. The works on display in the exhibition are the formal result of a figurative gymnastics, one in which objects, forms and their specific meanings and statuses have been recombined: the battered gym bar signals the elasticity and balance of gymnasts in the same way that the base of the *Saarinen* table on which it rests recalls the status of a fetishized European design, here reduced to a ruin.⁵

It could be pertinent to note that the ever-incomplete establishment of Western institutions in South America has produced a cultural hybridity that perpetuates a process of miscegenation without ever resolving it: it colonises minds but never customs and habits, imitates forms but ignores content. In Latin America, epistemology may be European, but its ontology is something other. The various objects used to create the works appear necessarily fragmented, separated from their original function, reduced to mere utility. Yet far from being solely formal, this fragmentation is also a social, intimate, economic and emotional one.

In this way, for instance, the worker's body suggested by the reflective orange fabric of workwear finds itself compressed inside a minimalist column in *Trabajador vs Sistema*⁶, or stretched over frames in *4 jours de travail, 3 jours de repos*⁷, underscoring the physical and formal qualities of this industrial material while maintaining an allusion to the oppression and exploitation of these bodies and their serial, disposable availability.

The quasi-playful conjugations that the works enact between the various objects and materials become increasingly dense, complex, and charged. Are they conjugations, or conjurations?

This back-and-forth—between traditional and modern, private and public, between formal art and its social features, between the innerness of a community and the outerness of the individuals who compose

it—permeates all the works and their formulation. While the exhibition reflects on the public nature of the work, its formalisation in the real world and its capacity to form a community, to carry political content and enact social commentary, it also explores a much more somatic and private side: one in which the form cuts across and is crystalized in the body, engendering and deploying ideas and anxieties.

5 "Inka Liebe" p. 40–41, 178–181, 190–191

6 "Trabajador vs Sistema" p. 12, 150–152

7 "4 jours de travail, 3 jours de repos" p. 32–33, 178–181

ATRAVIESA Y SE CRISTALIZA DENTRO DEL CUERPO

Daniel Steegmann Mangrané

Armando Andrade Tudela (Lima, 1975) abría esta década con su primera exposición institucional en este país, en el MACBA de Barcelona. En aquella ocasión el artista declaraba que solo recientemente había empezado a entender que ya tenía un cuerpo de trabajo lo suficientemente amplio y complejo como para, más allá de la mera realización de piezas concretas, poder empezar a tejer significados entre las diversas obras y tiempos que forman ese cuerpo. Producir un cuerpo de trabajo, explorando o atacando sus coherencias, es un ejercicio muy diferente a aquel de realizar obras individuales: en un cuerpo de trabajo cada nueva obra anuncia un nuevo futuro e ilumina bajo una nueva luz aquellas anteriores en un proceso de actualización constante. No en vano aquella exposición se tituló *Ayer, Mañana*.¹

Diez años después el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo presenta *Autoeclipse*, una muestra organizada como una suerte de retrospectiva hecha únicamente de trabajos recientes, pero que nos permiten echar una mirada crítica al trabajo realizado hasta ahora por el artista. Las obras presentadas funcionan a partir de las tensiones que crean con sus predecesoras,

con la biografía del propio Armando y con la evolución política y social de los lugares en los que el artista ha residido, reflexionando así sobre el quehacer artístico tanto en su faceta pública y social como en aquella más íntima y privada.

Formado en la Facultad de Artes de la PUCP de Lima, Armando Andrade Tudela se mudó a Europa en 2001 para completar su educación en el Royal College de Londres y en la Jan van Eyck Academie de Maastricht. Las primeras obras que Andrade Tudela realizó después de mudarse de continente, como la proyección de diapositivas *Camión* o las fotografías *Billboards*, se caracterizaban por una marcada reflexión sobre las representaciones occidentales de la cultura peruana y viceversa. Realizadas en Perú durante las pausas universitarias en las que Armando regresaba a su país natal, ambos trabajos examinan la estética vernacular peruana desde el punto de vista analítico y formal del proyecto modernista occidental, donde los motivos decorativos abstractos de los camiones de carga o los carteles de publicidad recombinados aparecían como una suerte de “abstracciones sin techo”.²

1 Armando Andrade Tudela, “Ayer, Mañana.” Museu de Art Contemporani de Barcelona, 10 marzo - 06 junio de 2010. Entrevista en: <https://www.macba.cat/es/video-capella-andrade-tudela>

2 El artista usa la expresión de Greenberg (“homeless abstraction”) para referirse a los diversos lenguajes populares abstractos, de curiosa genealogía, encontrado a la intempérie, y desabrigado de instituciones que la estudien y la fortalezcan.

Camión ejercía un triple proceso de ruptura y afiliación, al tiempo que flirteaba con diferentes procesos de exotización mutua: si, por un lado, el trabajo hacía visible una herencia modernista nunca completamente instaurada en Latinoamérica —donde se ha pasado de una protomodernidad a una post-modernidad de un plumazo y sin una real industrialización—, por el otro, las fotografías dejaban ver fragmentos del paisaje del desierto peruano, hogar de culturas milenarias autoras de excepcionales cerámicas y textiles, decorados también con intrincados ornamentos abstractos. A esta fascinación mutua y doble, le hemos de sumar el uso del carrusel de diapositivas, dispositivo tradicional de las vanguardias de los 60 y 70 con el cual el artista afirmaba su linaje a cierto tipo de prácticas artísticas conceptuales.

Las obras del siguiente lustro, en la transición de los últimos 2000 a los primeros 2010, buscaron alejarse de una categorización de su trabajo como «arte latinoamericano» —donde lo latinoamericano aparecía frecuentemente reducido a un cliché de precariedad poética— para centrarse en un análisis sintético de los propios procesos por los cuales los trabajos existen en el mundo y son entendidos como obras de arte. En esa época el artista realiza sus trabajos más crípticos, como los *fotogramas solarizados*³ o los paneles *Sin título (Fotograma y panel de vidrio)*, donde el propio proceso de realización y los materiales escogidos ocultan las imágenes presentadas. Pero bajo esta aparente opacidad los trabajos seguían cuestionándose sobre los procesos de traducción y transferencia, así como ponían énfasis sobre la aparente contradicción según la cual los procesos acumulativos conllevan forzosamente una desmaterialización de los objetos y de los sistemas envueltos.

No es de extrañar pues que en esta época el artista realizase sus primeras películas documentando lugares; como *Marchauasi*, film sobre el bosque de piedra de mismo nombre ubicado en la sierra central del Perú, donde comunidades *bippies* acuden desde hace décadas a consumir psicotrópicos y avistar extraterrestres; o *Synanon*, sobre el centro de reinserción social para drogodependientes en Berlín, cuya sede central original en Los Ángeles cerró después de convertirse en una violenta secta. Ambos espacios re-

presentan para el artista lugares de transición entre lo social y lo desasociado, entre experiencias colectivas e impulsos de desarraigo, y le sirven para analizar la historia reciente de dislocaciones, revoluciones e instituciones en una reflexión sobre la radicalidad, la formación y la vanguardia, todos ellos temas fundamentales en su trabajo reciente.

Ejemplar en este sentido es la película *UNSCH/ Pikimachay* donde documenta los corredores y patios modernistas de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (UNSCH), lugar donde nació el grupo terrorista Sendero Luminoso. En el film, vistas del edificio universitario se intercalan con tomas de las cuevas de Pikimachay, yacimiento arqueológico donde se encuentran los primeros rastros de vida comunal en el Perú y que fue utilizado durante los años de conflicto armado como escondite de terroristas y militares por igual. Lo personal se liga a lo público así como el presente al pasado en un vaivén entre procesos de afiliación y ruptura que configuran los continuos y los rotos de todo tejido social.

Al mostrar estos documentales al lado de herméticas piezas abstractas donde el significado aparece literalmente oscurecido tras las capas de opacidad que constituyen el propio trabajo, ambos cuerpos se contaminaban y enriquecían mutuamente, revelando nuevas capas de significados, legados formales y referencias políticas. Este análisis sobre cómo el proceso de individuación que forma al dispositivo —la obra de arte, el signo, la exposición— reactualiza su régimen de funcionamiento —el sistema de relaciones semánticas, personales, políticas y culturales en el que se inscribe, del que hace parte y que a su vez le constituye— parece haberse vuelto el principal foco de atención en las obras recientes de Armando Andrade Tudela.

Una obra central de esta exposición y punto de partida de muchas de sus obras recientes es *Heterología Limeña*.⁴ El núcleo de la pieza es un archivo de imágenes que recorren la historia de la Facultad de Artes de la Universidad Católica, lugar de formación del artista, y donde, después de una década extremadamente experimental, la enseñanza en los primeros años del gobierno Fujimori había tomado un cariz

3 “Autoeclipse” p. 164–167

4 “Heterología limeña” p. 30–31, 34–35, 166–169

conservador. Abandonadas durante cerca de seis meses en el estudio, las imágenes se encuentran cubiertas de escayola, pintura y otros materiales, volviendo parcial o prácticamente imposible la lectura de las mismas. Andrade Tudela les suma así una capa afectiva en lo que podría entenderse como una exégesis de su propia formación, no exenta de una incierta violencia.

Autoeclipse puede así entenderse como una suerte de índice somático. Las obras que componen esta exhibición son el resultado formal de una clara gimnasia figurativa donde diversos objetos y materiales, con sus significados y estatus precisos, han sido re combinados: la usada barra de gimnasia alude a la elasticidad y equilibrio de los gimnastas, del mismo modo que la base de mesa *Saarinen* en la que se apoya invoca el estatus de un *design* europeo fetichizado, pero reducido aquí a resto, a ruina.⁵

Tal vez sea importante notar aquí que la implantación siempre incompleta de las instituciones occidentales en Sudamérica ha resultado en un híbrido cultural que perpetúa el proceso de miscegenación sin nunca resolverlo: coloniza las mentes pero nunca las costumbres, imita las formas y obvia el contenido. En Latinoamérica la epistemología es una y la ontología otra. Los diferentes objetos usados en la creación de las obras aparecen pues forzosamente fragmentados, separados de su función original, reducidos a un uso de mera conveniencia: lejos de ser solamente formal, su fragmentación es también una de orden social e íntimo, económico y emocional.

Así, por ejemplo, el cuerpo de los trabajadores al que alude el tejido de uniforme de trabajo naranja fluorescente, se encuentra al tiempo comprimido en una columna minimalista en *Trabajador vs Sistema*⁶ o tensado sobre varios bastidores de pintura en *4 jours de travail, 3 jours de repos*⁷, resaltando las cualidades físicas y formales de este material industrial, pero sin dejar de aludir en ningún caso a la opresión y la explotación de los cuerpos, ni a su disponibilidad en serie, descartable.

Las conjugaciones cuasi lúdicas que los trabajos articulan entre los diversos objetos y materiales se revelan mucho más densas, complejas y cargadas... ¿conjugaciones o conjuraciones?

Ese movimiento de vaivén —entre lo tradicional y lo moderno, entre lo privado y lo público, entre un arte de carácter formal y otro social, entre el interior de una comunidad y el exterior de los individuos que la conforman...— permea todos los trabajos y su formulación. Si, por una parte, la exposición reflexiona sobre la naturaleza pública del trabajo, su formalización en el mundo y su capacidad de crear una comunidad, de enarbolar contenidos políticos y hacer comentarios sociales, por otra, explora un lado mucho más somático y privado: aquel en el cual la forma atraviesa y se cristaliza dentro del cuerpo, generando y gestionando ideas y ansiedades.

5 “Inka Liebe” p. 40–41, 178–181, 190–191

6 “Trabajador vs Sistema” p. 12, 150–152

7 “4 jours de travail, 3 jours de repos” p. 32–33, 178–181

TRAVERSE ET SE CRISTALLISE À L'INTÉRIEUR DU CORPS

Daniel Steegmann Mangrané

Armando Andrade Tudela (Lima, 1975) a amorcé cette décennie avec sa première exposition institutionnelle en Espagne, au MACBA à Barcelone. À cette occasion, l'artiste a déclaré qu'il venait tout juste de comprendre qu'il avait un corpus d'œuvres suffisamment ample et complexe pour pouvoir, au delà de la réalisation de pièces concrètes, commencer à tisser du sens entre les diverses œuvres et marquer les temps qui forment ce corpus. Produire un corpus d'œuvres tout en explorant et pensant ses cohérences est un exercice très différent de celui de réaliser des pièces isolées : dans un corpus, chaque nouvelle œuvre annonce un avenir et éclaire d'une lumière nouvelle les œuvres précédentes dans un processus d'actualisation permanente. Ce n'est pas par hasard si cette exposition s'appelait *Hier, demain*.¹

Dix ans plus tard, le CA2M Centro de Arte Dos de Mayo présente *Autoeclipse*, une exposition organisée comme une sorte de rétrospective composée uniquement de travaux récents mais qui nous permettent de jeter un regard critique sur tout le travail réalisé par l'artiste jusqu'à ce jour. Les œuvres présentées fonctionnent avec les tensions qu'elles

créent avec les précédentes, avec la biographie de l'auteur et l'évolution politique et sociale des lieux où l'artiste a résidé, reflétant tant la facette publique et sociale que celle plus intime et privée de son travail.

Formé à la Faculté des Arts de la PUCP de Lima, Armando Andrade Tudela est parti en Europe en 2001 afin de compléter sa formation au Royal College de Londres et à la Jan van Eyck Academie de Maastricht. Les premières œuvres réalisées par Andrade Tudela après son changement de continent, comme le diaporama *Camión* ou les photos *Billboards*, se caractérisaient par une importante réflexion sur les représentations occidentales de la culture péruvienne et vice-versa. Réalisées au Pérou, où Armando rentrait pendant les vacances universitaires, ces deux œuvres examinaient l'esthétique vernaculaire péruvienne du point de vue analytique et formel du projet moderniste occidental, au sein duquel les motifs décoratifs abstraits des camions ou les affiches publicitaires recomposées apparaissaient comme des "abstractions sans abris".²

1 Armando Andrade Tudela, "Yesterday, Tomorrow." MACBA, Barcelone, 10 mars – 6 juin 2010. Entretien en ligne: <https://www.macba.cat/es/video-capella-andrade-tudela>

2 L'artiste emploie l'expression de Greenberg, "abstraction sans abri", en référence à des langages populaires abstraits, d'une curieuse généalogie, que l'on trouve en dehors des institutions qui les étudient et les renforcent.

Camión exerçait un triple processus de rupture et de filiation tout en flirtant avec différentes opérations d'exotisation mutuelle. Si d'une part le travail rendait visible un héritage moderniste jamais complètement instauré en Amérique latine – où l'on est passé d'une proto-modernité à une postmodernité en un clin d'œil et sans réelle industrialisation – les photos laissaient voir d'autre part des fragments du paysage désertique du Pérou, berceau de cultures millénaires auteurs de céramiques exceptionnelles et de textiles décorés d'ornements complexes et abstraits. À cette fascination réciproque, il faut ajouter l'utilisation du carrousel de diapositives, dispositif traditionnel des avant-gardes des années 60 et 70 à travers lequel l'artiste affirmait sa filiation avec un certain type de pratiques artistiques conceptuelles.

Les œuvres des cinq années suivantes, dans la transition entre les années 2000 et les années 2010, cherchaient à s'éloigner de la catégorisation "art latino-américain" où ce qui est latino-américain était souvent réduit à un cliché de précarité poétique, pour se concentrer sur une analyse synthétique des processus grâce auxquels les travaux existent dans le monde et sont considérés comme œuvres.

C'est à cette époque que l'artiste réalise ses travaux les plus cryptiques, tels que les *photogrammes solarisés*³ ou les panneaux *Sin título (Fotograma y panel de vidrio)* où le processus de réalisation et les matériaux choisis dissimulent les images présentées. Mais, sous cette apparente opacité, ces travaux questionnaient les processus de traduction et de transfert, tout en insistant sur cette apparente contradiction selon laquelle les processus accumulatifs entraînent nécessairement vers une dématérialisation des objets et des systèmes impliqués.

Il n'est pas surprenant qu'à cette époque l'artiste ait réalisé ses premiers films documentant des lieux ; tel que *Marchauasi*, film sur la forêt de pierres du même nom située dans la montagne centrale du Pérou où des communautés hippies se rendent depuis des années pour consommer des substances psychotropes et observer des extraterrestres ; ou *Synanon*, film sur un centre de réinsertion sociale pour toxicomanes à Berlin, dont le siège originel à

Los Angeles a fermé après s'être transformé en secte violente. Ces deux espaces représentent pour l'artiste des lieux de transition entre le monde social et le monde dissocié, entre expériences collectives et élans de déracinement, et lui permettent d'analyser l'histoire récente des dislocations, des révolutions et des institutions dans une réflexion sur la radicalité, la formation et l'avant-garde, tous ces thèmes étant fondamentaux dans son travail récent.

Le film *UNSCH/Pikimachay* est exemplaire dans ce sens. En effet, il documente les couloirs et patios modernistes de l'Université nationale de San Cristóbal de Huamanga (UNSCH), lieu où est né le groupe terroriste Le Sentier Lumineux. Dans le film, des prises de vue du bâtiment universitaire alternent avec des vues des grottes de Pikimachay, site archéologique où se trouvent les premières traces de vie communautaire au Pérou qui servait de cachette aux terroristes et aux militaires pendant les années du conflit armé. Le personnel est lié au public, tout comme le présent est lié au passé dans un va-et-vient entre des processus d'adhésion et de rupture qui constituent les continuités et les déchirures du tissu social.

En montrant ces documentaires aux côtés de pièces abstraites plus hermétiques, où la signification semble littéralement masquée par les couches d'opacité qui constituent le travail en soi, les deux corps se contaminent et s'enrichissent mutuellement tout en révélant de nouvelles strates de signification, héritages formels et références politiques. Cette analyse de la façon dont le processus d'individualisation qui forme le dispositif (l'œuvre, le signe, l'exposition) réactualise son mode de fonctionnement (le système de relations sémantiques, personnelles, politiques et culturelles dans lequel il s'inscrit, dont il fait partie et qui à son tour le forme) semble être devenu l'axe principal des œuvres récentes d'Armando Andrade Tudela.

Heterología limeña est une œuvre centrale de cette exposition et le point de départ de nombreuses œuvres récentes.⁴ Le noyau de cette pièce est une archive d'images qui retrace l'histoire de la Faculté des Arts de l'Université catholique, lieu de formation de l'artiste où, après une décennie extrêmement expé-

3 "Autoeclipse" p. 164–167

4 "Heterología limeña" p. 30–31, 34–35, 166–169

rimentale, l'enseignement avait pris une tournure conservatrice pendant les premières années du gouvernement Fujimori. Abandonnées pendant près de six mois dans son atelier, les images sont recouvertes de plâtre, de peinture et autres matériaux, ce qui rend leur lecture partiellement ou pratiquement impossible. Andrade Tudela leur donne ainsi une couche affective que l'on pourrait comprendre comme une exégèse de sa propre formation non dépourvue d'une incertaine violence.

Autoeclipse peut être entendue comme une sorte d'indice somatique. Les œuvres qui composent cette exposition sont le résultat formel d'une gymnastique figurative où divers objets et matériaux, avec leur signification et leur statut bien spécifiques, ont été recombinaisonnés : la vieille barre de gymnastique fait allusion à l'élasticité et l'équilibre des gymnastes de la même manière que le pied de table *Saarinen* sur laquelle elle est posée invoque un *design* européen fétichisé mais ici réduit à un reste, une ruine.⁵

Peut-être est-il important de noter ici que l'implantation toujours incomplète des institutions occidentales en Amérique du Sud a révélé une hybridité culturelle qui perpétue les processus de métissage sans jamais les résoudre : elle colonise les esprits mais jamais les coutumes, imite les formes mais oublie leurs contenus. En Amérique latine, l'épistémologie est une chose et l'ontologie en est une autre. Les différents objets utilisés dans la réalisation des œuvres apparaissent donc forcément fragmentés, séparés de leur fonction originelle, réduits à un simple usage utilitaire : loin de n'être que formelle, leur fragmentation est également d'ordre social et intime, économique et émotionnel.

Ainsi, par exemple, le corps des travailleurs auquel fait allusion le tissu d'uniforme orange fluorescent se trouve à la fois comprimé à l'intérieur d'une colonne minimaliste dans *Trabajador vs Sistema*⁶ ou tendu sur plusieurs châssis de tableau dans *4 jours de travail, 3 jours de repos*,⁷ soulignant les qualités physiques et formelles de ce matériau industriel tout en faisant allusion à l'oppression et l'exploitation des corps et à leur disponibilité en série.

Les conjugaisons quasi ludiques articulées entre les différents objets et matériaux apparaissent beaucoup plus denses, complexes et chargées. Sont-elles des conjugaisons ou des conjurations ?

Ce mouvement de va-et-vient – entre la tradition et la modernité, entre les sphères privées et publiques, entre un art formel et social, entre l'intérieur d'une communauté et l'extérieur des individus qui la composent, ... – imprègne tous les travaux et leur formulation. Si d'une part, l'exposition pense la nature publique du travail, sa formalisation dans le monde, sa capacité à créer une communauté, à générer des contenus politiques et des commentaires sociaux, elle explore d'autre part un aspect beaucoup plus somatique et privé : celui à travers lequel la forme traverse et se cristallise à l'intérieur du corps, en engendrant et générant des idées et de l'anxiété.

5 "Inka Liebe" p. 40–41, 178–181, 190–191

6 "Trabajador vs Sistema" p. 12, 150–152

7 "4 jours de travail, 3 jours de repos" p. 32–33, 178–181

PUBLICACIÓN / PUBLICATION

On Working And Then Not Working / Autoeclipse

Editores / Editeurs: Elfi Turpin,
Armando Andrade Tudela

Autores / Auteurs: Elfi Turpin,
Daniel Steegmann Mangrané

Coordinación editorial / Coordination éditoriale:
Thomas Patier

Diseño gráfico / Graphisme: Santiago da Silva

Traducciones / Traductions: Simon Pleasance,
Thérèse Ravit, Laura Puy Rodríguez,
David Sánchez, John Tittensor, Annabela Tournon

Corrección de textos / Relectures: Ana Ballesteros
Sierra, Richard Neyroud, Thomas Patier

Impresión / Impression: BOCM, Madrid

Fotomecánica / Photogravure: Max Color, Berlín

Armando Andrade Tudela agradece /
Armando Andrade Tudela remercie:

Isadora Andrade Mujica, Elfi Turpin, Elli Humbert,
Thomas Patier y el equipo del / et l'équipe du
CRAC Alsace, Daniel Steegman Mangrané, Manuel
Segade, Ignacio Macua Roy, Ana Ballesteros Sierra
y todo el equipo del / et toute l'équipe du CA2M,
Andoni Tercet y todo el equipo del / et toute l'équipe
du CA2M, AlfaArte, Santiago da Silva, Alessandra
Minini, Galleria Francesca Minini y Massimo Minini,
Galería Fortes D'Aloia Gabriel, Galería Elba Benítez,
Galería CarrerasMugica, Octave Rimbart-Rivière,
Julie Kieffer, Vincent Guiomar, Margot Duvivier,
Valentine Gouget, Magali Wagner, Adriane Emerit,
Lou Lucas, Amandine Quillon, Antonio Góngora,
Janeth Espinoza, Emmanuel Tibloux & Gilles
Levasseur (ENSBA Lyon), Olivier Neden, Thibaut
de Raymond, John Mirabel, Colombe Marcasiano,
Manuela Moscoso, Francois Piron, Magalie Meunier,
Familia Andrade Tudela, Familia Mujica Dumas,
Michel Jolivet, Marta Ramos-Yzquierdo, Marco
Flo Meneguzzo, Aurélien Mole, Louidgi Beltrame.

Textos / Textes:

Todos los derechos reservados /
Tous droits réservés.

Imágenes / Images:

©Aurélien Mole, ©Patricia Nieto Madroñero

CRAC ALSACE, CENTRE RHÉNAN
D'ART CONTEMPORAIN

Dirección / Direction: Elfi Turpin

Administración / Administration: Camille Hadey

Exposiciones / Expositions: Thomas Patier

Actividades públicas y comunicación / Programme
public & Communication: Richard Neyroud

Mediación / Médiation: Antoine Aupetit

COMUNIDAD DE MADRID /
COMMUNAUTÉ DE MADRID

Presidenta / Présidente : Isabel Díaz Ayuso

Consejera de Cultura y Turismo /
Conseillère à la culture et au tourisme:
Marta Rivera de la Cruz

Viceconsejero de Cultura y Turismo /
Vice-conseiller à la culture et au tourisme:
Daniel Martínez Rodríguez

Director General de Promoción Cultural /
Directeur général de la promotion culturelle:
Gonzalo Cabrera Martín

Subdirector General de Bellas Artes /
Directeur général adjoint des beaux-arts:
Antonio J. Sánchez Luengo

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Dirección / Direction: Manuel Segade Lodeiro

Subdirección/ Direction adjointe: Tania Pardo Pérez

Gerencia / Management:
María Aránzazu Borraz de Pedro

Administración / Administration:
María Dolores Díaz Martínez,
Irene Garcimartín Rivilla

Colección / Collection:
Teresa Cavestany Velasco,
María Asunción Lizarazu de Mesa,
Paloma López Rubio

Exposiciones / Expositions: Ignacio Macua Roy,
Marta Martínez Barrera, Rosa Naharro Diestro

Comunicación / Communication: Mara Canela Fraile

Educación y actividades públicas /
Education et programme public:
Victoria Gil-Delgado Armada,
Carlos Granados del Valle

Biblioteca / Documentation: Sonia Seco Sauces

Colaboradores / Collaborateurs:
Pili Álvarez García, Ana Ballesteros Sierra,
Arancha Benito Moreno, Durga Blázquez Bermejo,
Eva Garrido del Sá, Maribel Martínez Martín, Marta
Orozco Villarrubia, Amalia Ruiz-Larrea Fernández

Amigos del CA2M / Friends of CA2M:
Manuel Angulo González

EXPOSICIÓN / EXPOSITION

Artista / Artiste: Armando Andrade Tudela

Comisarios / Commissaires: CRAC Alsace,
Elfi Turpin; CA2M, Daniel Steegmann Mangrané

Coordinación / Coordination: CRAC Alsace,
Elli Humbert; CA2M, Ana Ballesteros Sierra

Montaje / Montage: CRAC Alsace,
Colombe Marcasiano & John Mirabel;
CA2M, TDArte

Dirección de montaje / Direction technique:
CA2M, Ignacio Macua Roy

Gráfica / Graphisme: CRAC Alsace,
Santiago da Silva; CA2M, Taller de Serigrafía

Restauración / Restauration: CA2M,
Mónica Ruiz Trilleros, Virginia Uriarte Padró

Esta publicación ha sido editada por CRAC Alsace, Centre rhénan d'art contemporain (Altkirch) y CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid) con motivo de las exposiciones de Armando Andrade Tudela, « On Working And Then Not Working » (14 junio – 16 septiembre 2018) y « Autoeclipse » (24 febrero – 15 septiembre 2019), en ambas instituciones.

On Working And Then Not Working / Autoeclipse se terminó de imprimir y encuadernar en noviembre de 2019 en los talleres de BOCM. La tirada consta de 1000 ejemplares.

Cette publication est éditée par le CRAC Alsace, Centre rhénan d'art contemporain (Altkirch) et le CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid) à l'occasion des expositions personnelles successives d'Armando Andrade Tudela « On Working And Then Not Working » (14 juin – 16 septembre, 2018) et « Autoeclipse » (24 février – 15 septembre 2019) dans les deux institutions.

On Working And Then Not Working / Autoeclipse a été achevé d'imprimer en novembre 2019 dans les ateliers de BOCM et tiré à 1000 exemplaires.

La Deutsche Nationalbibliothek recoge esta publicación en la Deutsche Nationalbibliografie. Los datos bibliográficos están disponible en la dirección de Internet <http://dnb.dnb.de>.

La Deutsche Nationalbibliothek répertorie cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie. Les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur Internet à l'adresse <http://dnb.dnb.de>.

Dépósito legal / Dépôt légal: M-26720-2019

ISBN (BOM DIA): 978-3-96436-018-2
ISBN (CA2M): 978-84-451-3817-5

©2019, Armando Andrade Tudela, BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE, CRAC Alsace, Centre rhénan d'art contemporain, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación podrá reproducirse en forma alguna sin permiso previo de los editores.

Tous droits réservés. Toute reproduction, en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit, est interdite sans l'autorisation préalable des éditeurs.

Impreso en la Unión Europea/
Imprimé en Union Européenne.

PUBLICADO POR / PUBLIÉ PAR:



BOM
DIA
BOA
TARDE
BOA
NOITE

Rosa-Luxemburg-Str. 17
10178 Berlin
Germany
www.bomdiabooks.de

CA2M 

Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

Av. Constitución, 23
28931 Móstoles, Madrid
España
Tel.: +34 91 276 02 13
www.ca2m.org

@RA@ Alsace,
Centre rhénan
d'art contemporain

18 rue du Château,
68130 Altkirch
France
Tel.: +33 3 89 08 82 59
www.cracalsace.com

Amigas
CA2M

INSTITUT
FRANÇAIS



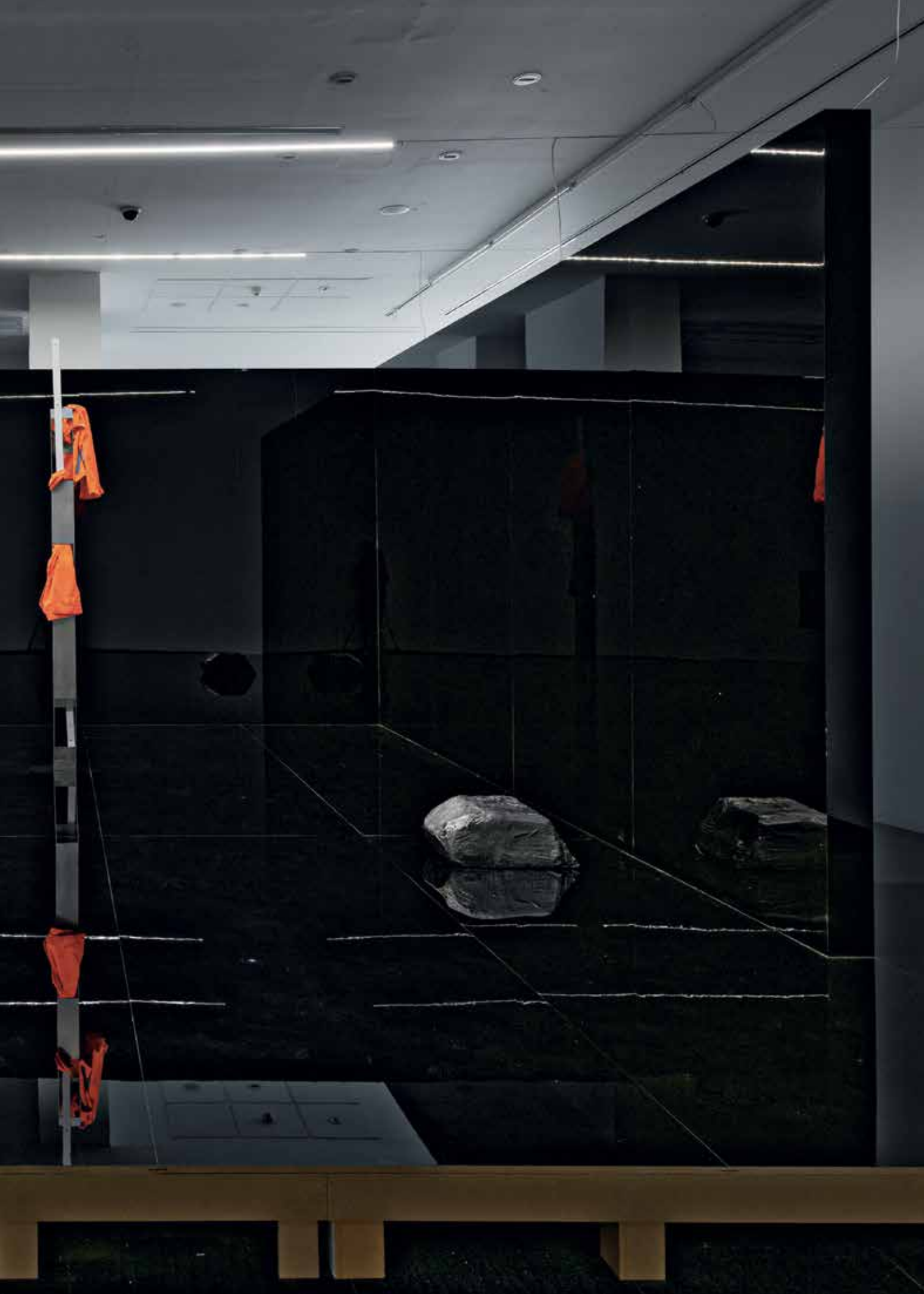


































































































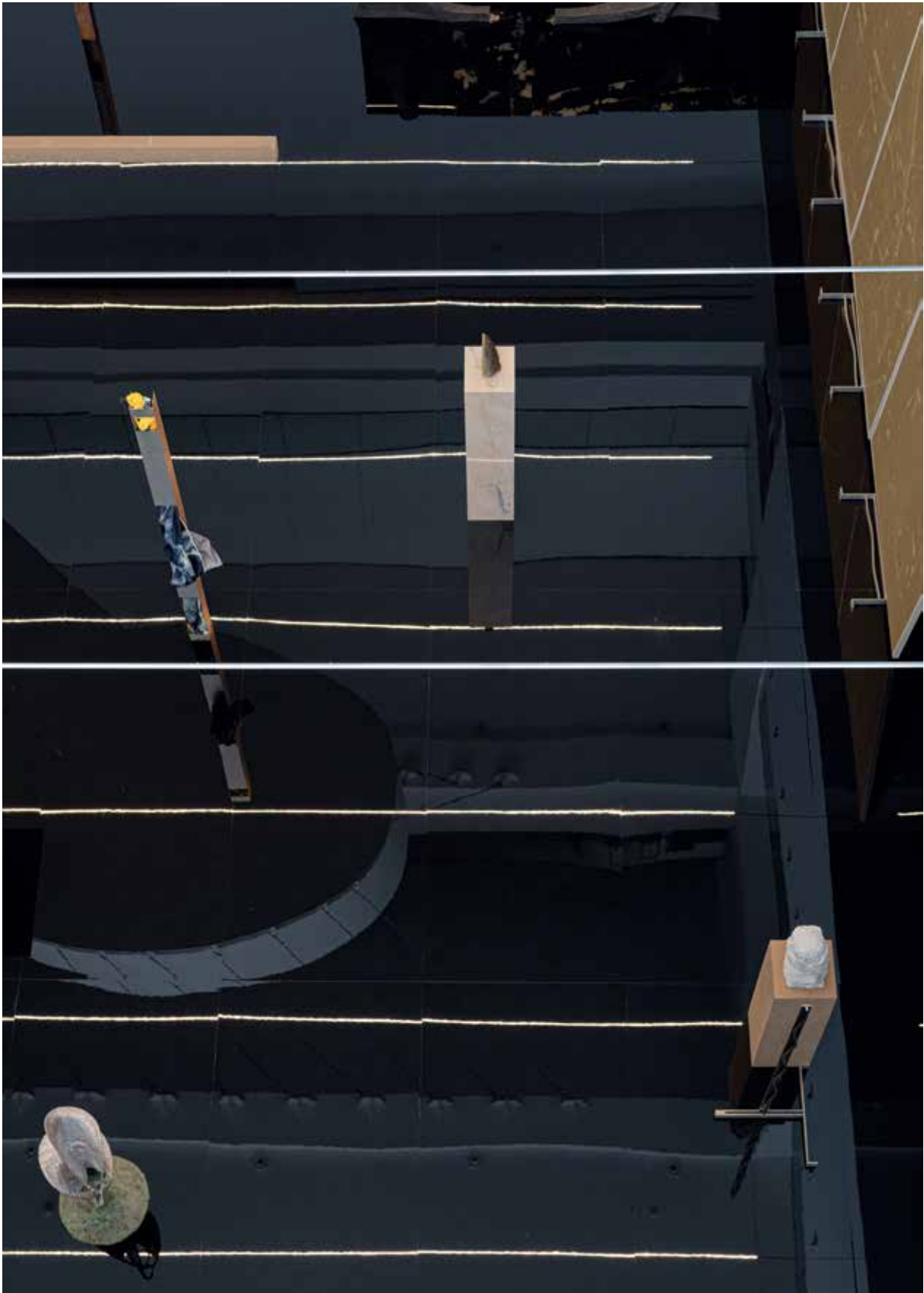


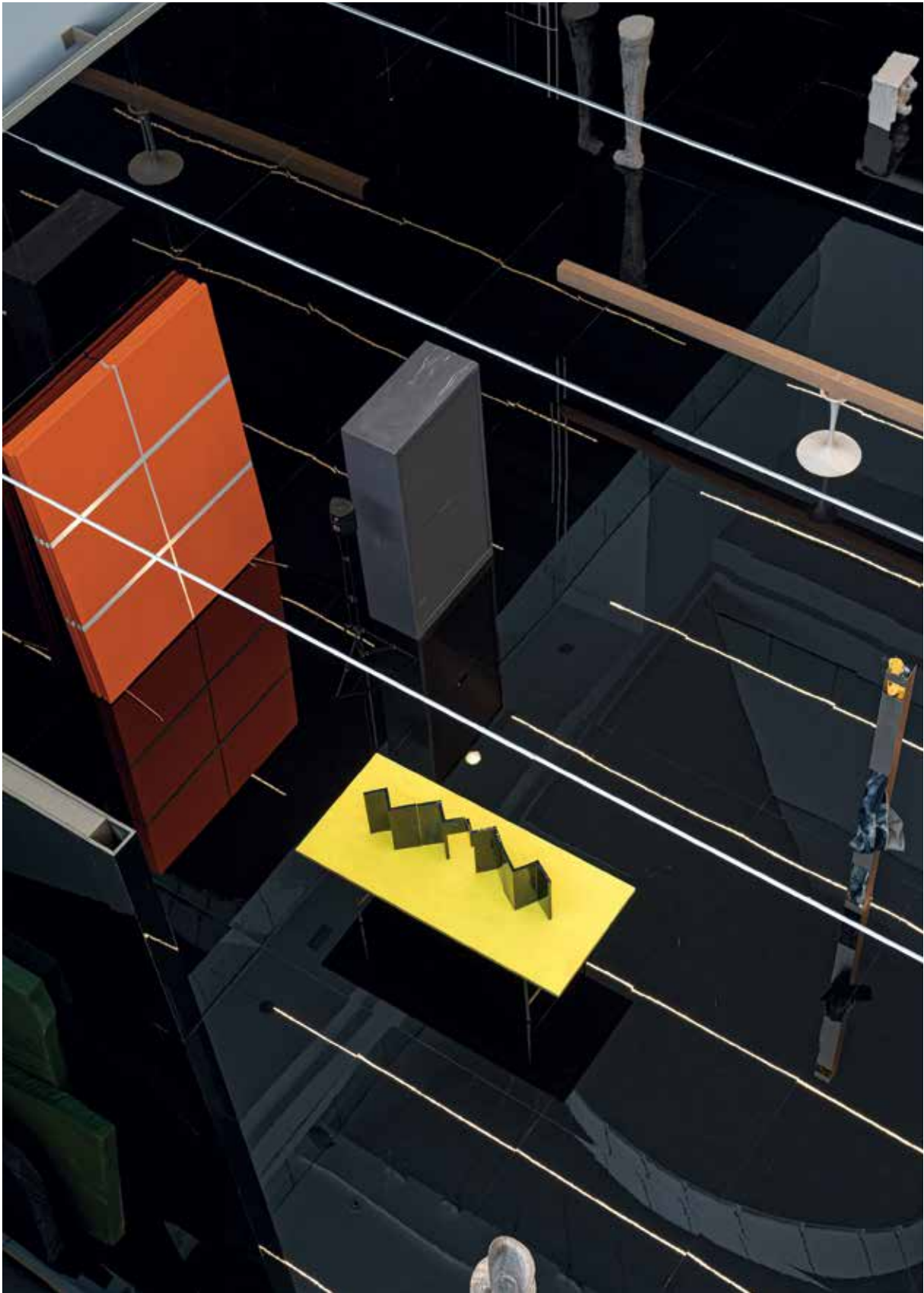
















CRAC Alsace

CA2M



BOM
DIA
BOA
TARDE
BOA
NOITE

ISBN 978-84-451-3817-5

