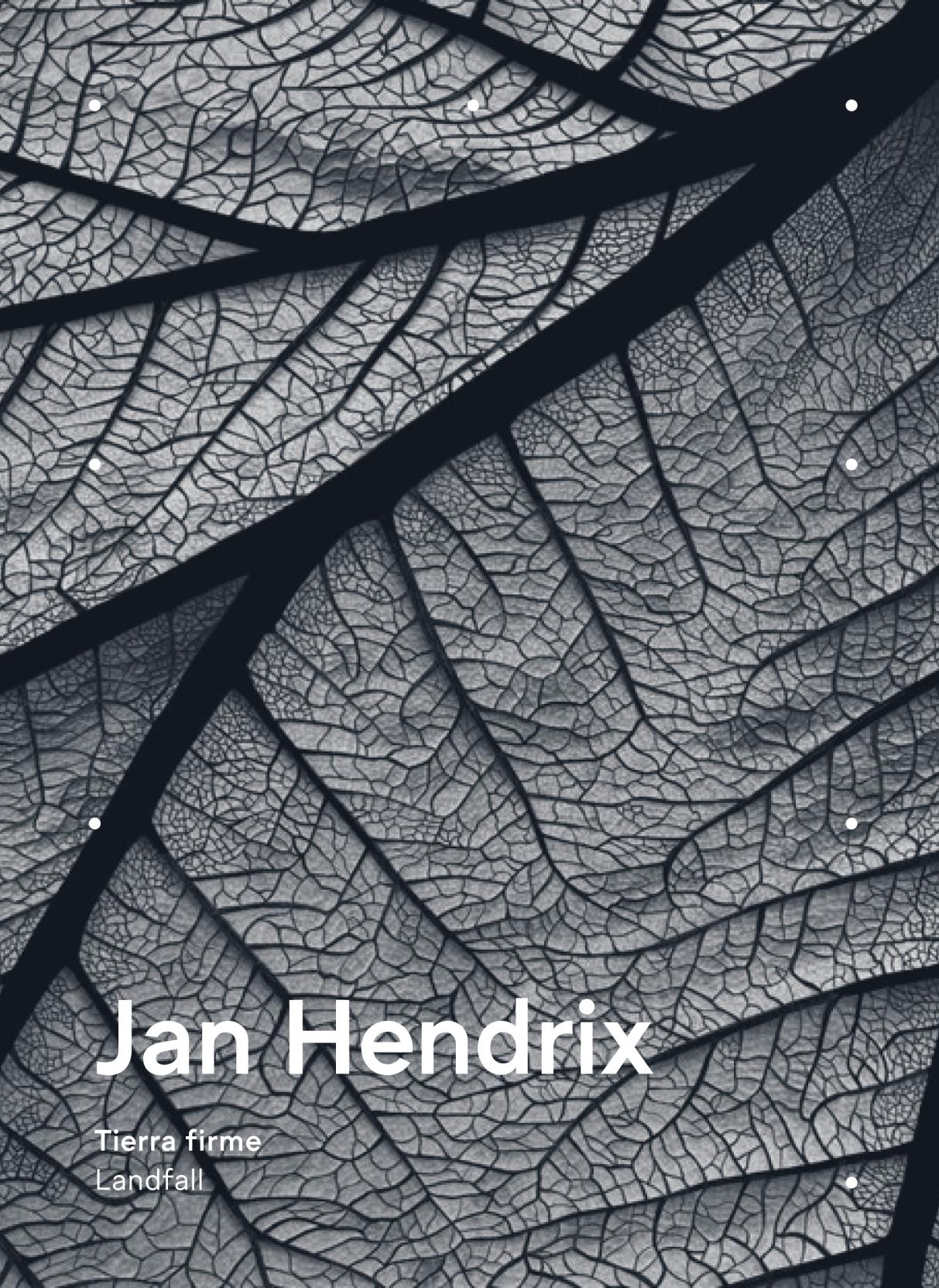




# Jan Hendrix

Tierra firme  
Landfall

The background of the poster features a complex, organic pattern of light gray veins and lines, resembling the intricate network of veins found in large leaves like those of a maple or sycamore. Overlaid on this pattern are several thick, solid black diagonal stripes that intersect at various angles, creating a sense of depth and movement. Small white dots are scattered across the dark areas, adding to the abstract, textured feel.

# Jan Hendrix

Tierra firme  
Landfall



MUAC 075



Jan Hendrix en su taller de—in his studio in Mixcoac, Ciudad de México—Mexico City, ca. 1987. Foto—Photo: Gerardo Suter



El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, UNAM, agradece el generoso apoyo de—The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC,UNAM, thanks the generous support of:



Reino de los Países Bajos



Publicado con motivo de la exposición *Jan Hendrix. Tierra firme* (4 de mayo al 22 de septiembre de 2019)

MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México; (24 de noviembre de 2019 al 26 de abril de 2020) Bonnefanten Museum, Maastricht; (5 de diciembre de 2019 al 3 de mayo de 2020) Museo Espacio, Aguascalientes.

---

Published on occasion of the exhibition *Jan Hendrix. Landfall* (May 4 to September 22, 2019) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City; (November 24, 2019 to April 26, 2020) Bonnefanten Museum, Maastricht; (December 5, 2019 to May 3, 2020) Museo Espacio, Aguascalientes.

**Textos—Texts**

Miquel Adrià

Jerry Brotton

Seamus Heaney

Jan Hendrix

Pura López Colomé

Adam Lowe

Cuahtémoc Medina

**Traducción—Translation**

Christopher Fraga

Pura López Colomé

Robin Myers

Joshua Neuhouser

Daniel Saldaña París

**Dirección editorial—Editorial Direction**

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

**Coordinación editorial—Editorial Coordination**

Vanessa López García · MUAC, Ana Xanic López · MUAC

**Corrección—Proofreading**

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC, Ana Xanic López · MUAC, Vanessa López García · MUAC

Joshua Neuhouser, Daniel Saldaña París, Jaime Soler Frost

**Transcripción—Transcription**

Joshua Neuhouser

**Diseño—Design**

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

**Asistente de formación—Layout Assistant**

Raquel Achar Cohen

**Primera edición 2019—First edition 2019**

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Ciudad de México

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN UNAM 978-607-30-1735-0

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

---

All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico.

Portada—Cover: *Las nubes VI*, 2011-2014. Impresión giclée con serigrafía—  
Giclée print with silkscreen, 30 × 80 cm. Foto—Photo: Hendrix+Studio

# **Jan Hendrix**

**Tierra firme**

Landfall



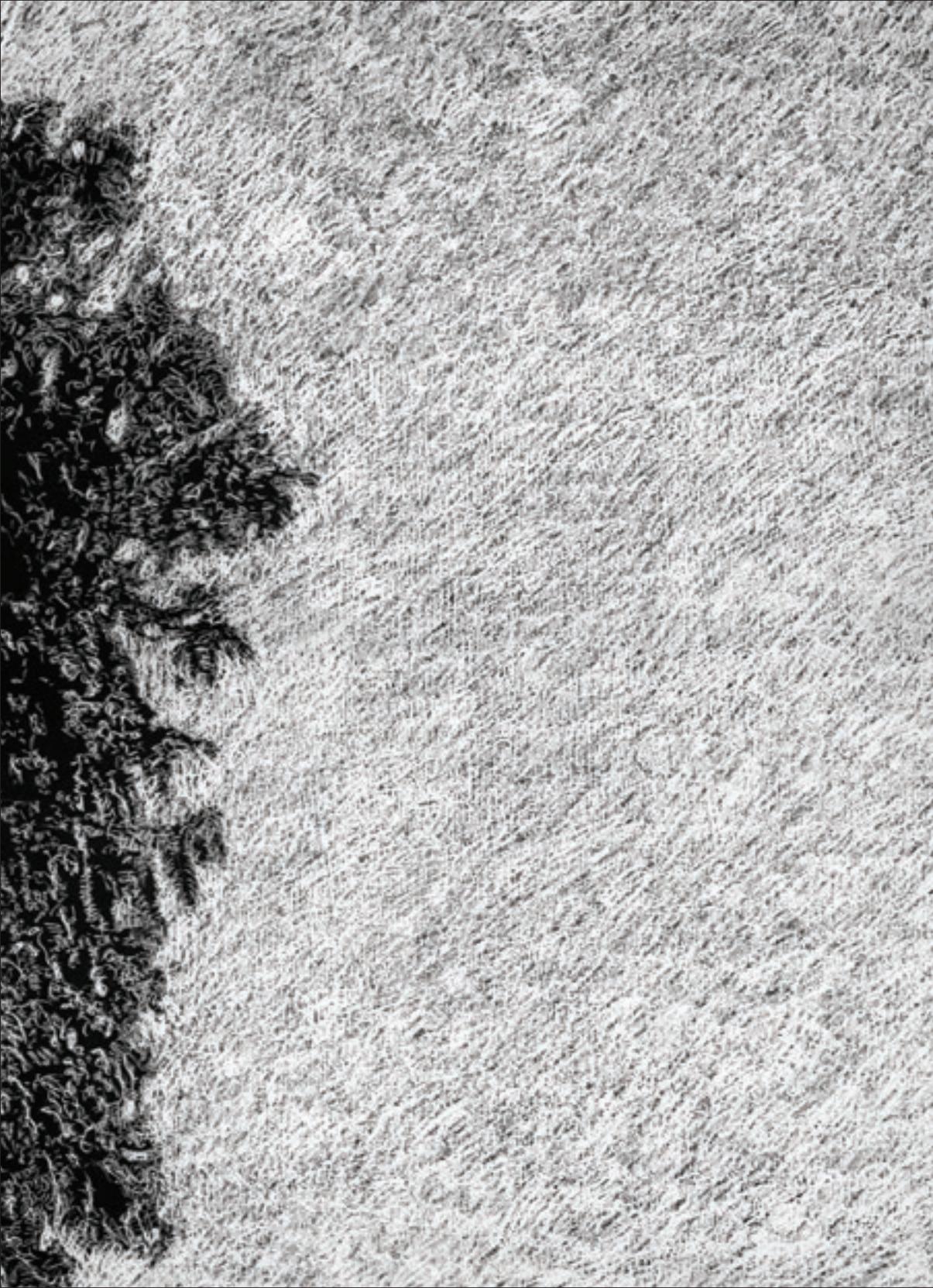
<b>Jan Hendrix: gráfica y deriva</b>	144
<b>Jan Hendrix: Graphic Art and <i>Dérive</i></b>	156
<hr/>	
Cuahtémoc Medina	
<b>Ramificaciones. En torno a la obra de Jan Hendrix</b>	168
<b>Ramifications: A note on Jan Hendrix</b>	172
<hr/>	
Seamus Heaney	
<b>Un naturalista peculiar</b>	176
<b>A Peculiar Naturalist</b>	186
<hr/>	
Pura López Colomé	
<b>Jan Hendrix en la arquitectura</b>	196
<b>Jan Hendrix and Architecture</b>	202
<hr/>	
Miquel Adrià	
<b>La labor de Penélope. Tejer palabras e imágenes</b>	208
<b>Penelope's Labor: Weaving Words and Images</b>	220
<hr/>	
Jerry Brotton Adam Lowe	
<b>Una conversación</b>	232
<b>A Conversation</b>	256
<hr/>	
Adam Lowe Jan Hendrix	
<b>Semblanza</b>	280
<b>Biographical Sketch</b>	
<b>Catálogo</b>	281
<b>Catalogue</b>	
<b>Créditos</b>	285
<b>Credits</b>	

Dibujo en proceso para el patio central del—Designing central patio of the Student Center, Education City (Doha, Qatar), Mixcoac, Ciudad de México—Mexico City, 2009. Foto—Photo: César Flores

Jan Hendrix en su taller de—in his studio in Mixcoac, Ciudad de México—  
Mexico City, 2004. Foto—Photo: Patricia Lagarde











Meteorum, 2011. Foto—Photo: Javier Hinojosa [Cat. 53]

# Tierra firme

---

*Tierra firme* revisa la trayectoria de Jan Hendrix (Maasbree, 1949), un artista que, desde su llegada a México en los años setenta, se ha propuesto hacer de la gráfica un medio contemporáneo. Tanto en sus colaboraciones con escritores como en sus series más analíticas, el arte de Hendrix investiga las implicaciones conceptuales que supone trasladar gráficamente el imaginario de “lo natural” al papel.

Un elemento clave en la obra de Hendrix es la relación entre escala y relato gráfico, que le permite extraer un universo de las nervaduras de una hoja o una enramada, lo mismo que inducir la distancia emocional que acompaña la contemplación de la costa, el horizonte o un volcán. Mediante la relectura de la historia natural de los artistas viajeros y del relato del paisaje que acompañó la colonización europea, su obra reflexiona sobre el papel que el grabado y el dibujo desempeñaron dentro del imaginario de la primera globalización. Su experiencia como inmigrante también ha sido un factor que determina su inquietud por la gráfica y la manera en que ésta contribuyó a la configuración del mundo, tanto para los antiguos colonizadores como para los colonizados.

C. M.

# Landfall

---

*Landfall* offers an overview of the trajectory of Jan Hendrix (Maasbree, 1949), an artist who has tasked himself, since his arrival to Mexico in the 1970s, with turning graphic art into a contemporary medium. In his collaborations with writers and in his most analytic series, Hendrix investigates the conceptual implications of translating the image of “the natural” graphically onto paper.

A key element in Hendrix’s work is the relationship between scale and graphic sequence, which enables him to draw a universe out of the nerve-structure of a leaf or a canopy, as well as induce the emotional distance that accompanies the contemplation of the coastline, the horizon, or a volcano. By re-reading the natural history of artist-explorers and the narrative of the landscape that accompanied European colonization, his work reflects on the role played by engraving and drawing in the imaginary of the first phase of globalization. His experience as an immigrant has also influenced his concern with graphic art and the way in which it has contributed to giving shape to the world, for former colonizers and colonized alike.

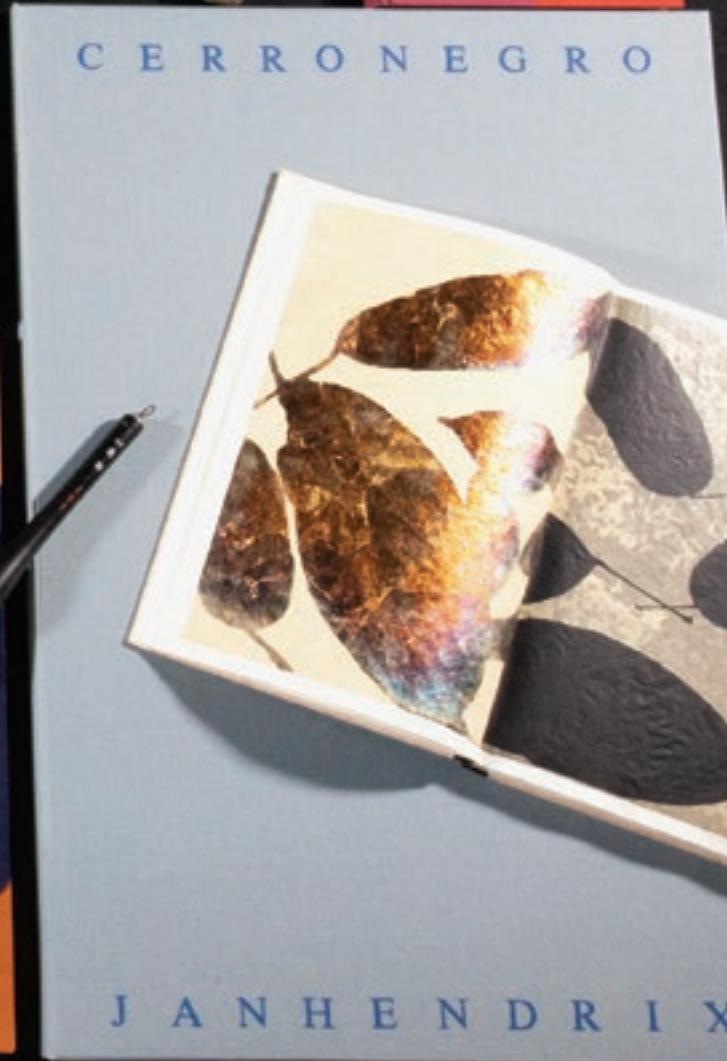
C. M.

JAN HENDRIX

LA RAMA DORADA  
(TERCER INTENTO)

IMPRENTA DE LOS TROPICOS  
LIBRO





JAN HENDRIX

## **La rama dorada**

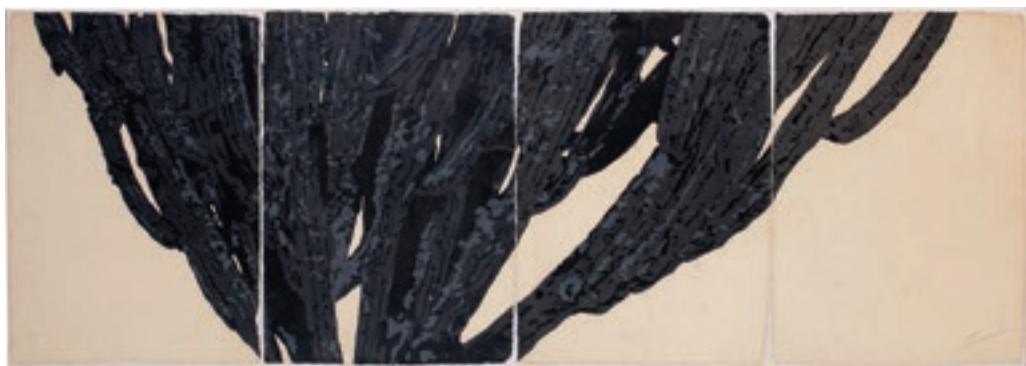
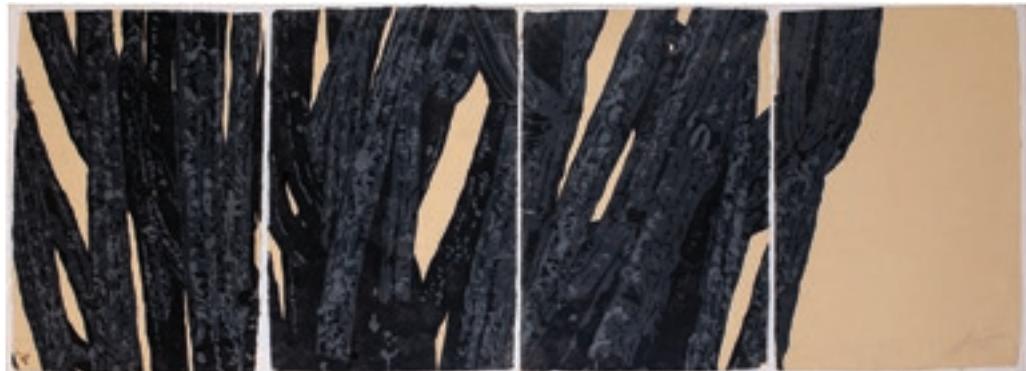
---

### **The Golden Bough**

Jan Hendrix ha sido un ferviente colaborador en la creación de ediciones especiales junto a escritores de diversas latitudes. Sin abandonar su inclinación por la historia natural y por la significación cultural y artística de árboles y plantas, ha creado ediciones limitadas con escritores como Hans van de Waarsenburg, Gabriel García Márquez y Seamus Heaney. Hendrix entiende estos libros como el diálogo entre dos trayectorias creativas, más que como un proceso de ilustración. Sus imágenes, impresas en exquisitos papeles que desafían las posibilidades técnicas de la serigrafía, suelen funcionar como secuencias independientes que acompañan lo escrito. Por ejemplo, para la edición de *La rama dorada* (1991), Hendrix plantea un diálogo entre la memoria mítica del paisaje de la antigüedad latina y un relato oaxaqueño, al relacionar los fragmentos del mito del árbol de oro con la etimología de la zona arqueológica de Yagul, que en zapoteco significa “árbol o palo viejo”. Ésta es una selección de algunas piezas que reflejan el trabajo editorial de este artista.

---

Jan Hendrix has collaborated enthusiastically with writers hailing from across a range of latitudes to produce special editions together. Without abandoning his inclination for natural history and for the cultural and artistic signification of trees and plants, he has created limited editions with writers like Hans van de Waarsenburg, Gabriel García Márquez, and Seamus Heaney. Hendrix understands those books as dialogues between two creative trajectories, rather than as a process of illustration. Printed on exquisite papers that challenge the technical possibilities of screen printing, his images tend to function as independent sequences that accompany the written text. In the special edition of *La rama dorada* (1991), for example, Hendrix establishes a dialogue between the mythical memory of the ancient Roman landscape and a Oaxacan story by relating the fragments of the myth of the golden tree to the etymology of the toponym for the archaeological zone of Yagul, which means “old tree or stick” in Zapotec. This selection presents pieces that reflect this artist’s published work.



Arriba—Top: *Yagul. La rama dorada I*, 1991. Foto—Photo: Javier Hinojosa [Cat. 4]

Abajo—Bottom: *Yagul. La rama dorada II*, 1991. Foto—Photo: Javier Hinojosa [Cat. 5] 19







22 *Across the Fields*, 2003. Foto—Photo: Javier Hinojosa [Cat. 14]



A tu rostro de los campos, más allá de la mitad  
De la vida, las sombras de los senderos.  
Los confines de la tonta fur del mediodía,  
Con una pluma en el garganta, observa.

A las costillas danzantes. A través de los campos  
La polviza se aleja, tan levemente que el sonido  
Se pierde a sí mismo, se difunde entre la bruma  
Por los campos de trigo. ¿Y el caminante? El

Observa a través de los campos el desvaneciente  
Horizonte. Intenta salirse de su sombra,  
Confundir al compás de la caprichosidad  
En torno a la calura. Los misterios resuenan

Entre las hojas ovaladas o descansan sobre las ramas  
Del pasado. Si miraré qué haber una despedida,  
Qué espíritu y trago un poco de "falsa  
A los bosques y turba a los páramos".

We smelled the smoke in the pub, gazed  
At the poor fires, as if everything would  
Last and nothing had changed. Woods  
Unspoken, suppressed, left in the dust,

On beaches. Perhaps, you said.  
There are journeys one should go alone,  
If we lived without time or need. But  
Wherever the roads went, steps arroyo

And I looked for your face in every port.  
Horizons are but a perspective, in an ever-  
Changing light. Your voice is parched, you said.  
Come here and put your lips to glass or vine.

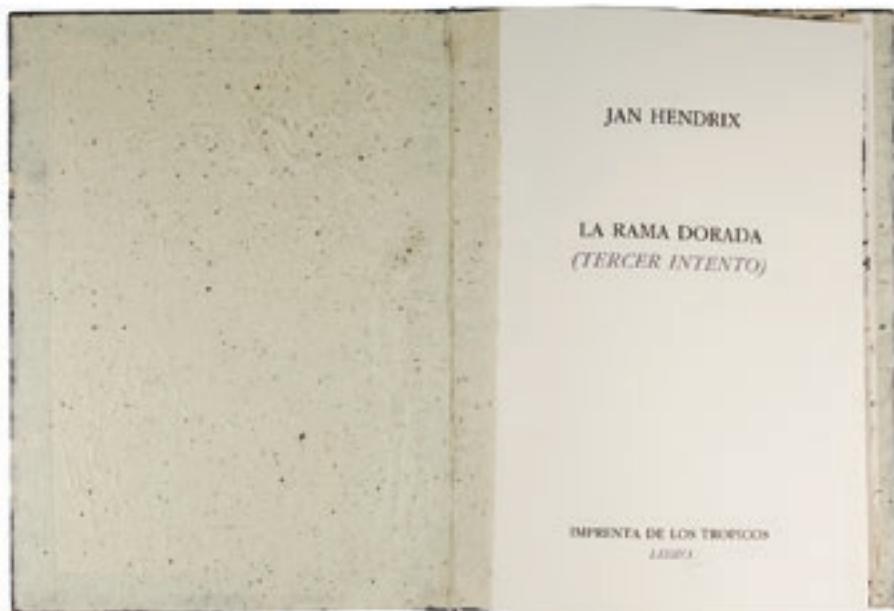


24      *After Nature*, 2004. Foto—Photo: César Flores [Cat. 18]









28 *La rama dorada (Tercer intento)*, 1999. Foto—Photo: Javier Hinojosa [Cat. 9]









32    *The Light of the Leaves*, 1999. Foto—Photo: Rafael Ortega [Cat. 12]





34 Serie—Series *Yagul*, 2000. Foto—Photo: César Flores [Cat. 13]



12  
2008  
H. H.





Y 22 96  
T<sub>2</sub>



Y 22 96  
T<sub>2</sub>



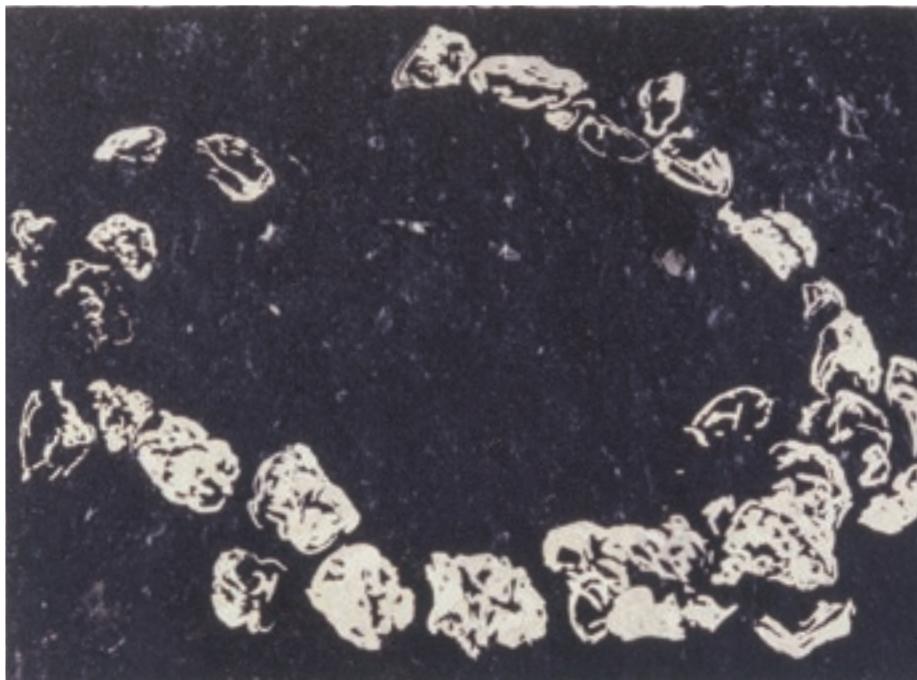
Y 22 96  
T<sub>2</sub>



Y 22 96  
T<sub>2</sub>



38 Serie—Series Yagul/The Light of the Leaves, 1999. Foto—Photo: César Flores [Cat. 11]





40 *In het vooronder van de aarde*, 1994–1996. Foto—Photo: César Flores [Cat. 8]

BERT SCHIERBECK  
S JAN HENDRIX  
IN HET VOORONDER  
VAN DE AARDE

nde druk op de kerst na  
het basaleciden van  
de vijfboom



de kleuren  
in zilte  
mengen zich zelf





Bert Schierbeek schreef het gedicht  
'in het vooronder van de aarde'  
voor Jan Hendrix op 1 juni 1987  
in Mexico-Stad. De oplage van 60  
exemplaren is geprint uit de Romande  
en gedrukt op handgeschept papier  
door Jan Hendrix in Mexico D.F.  
en Hans van Eijk te Bensholte

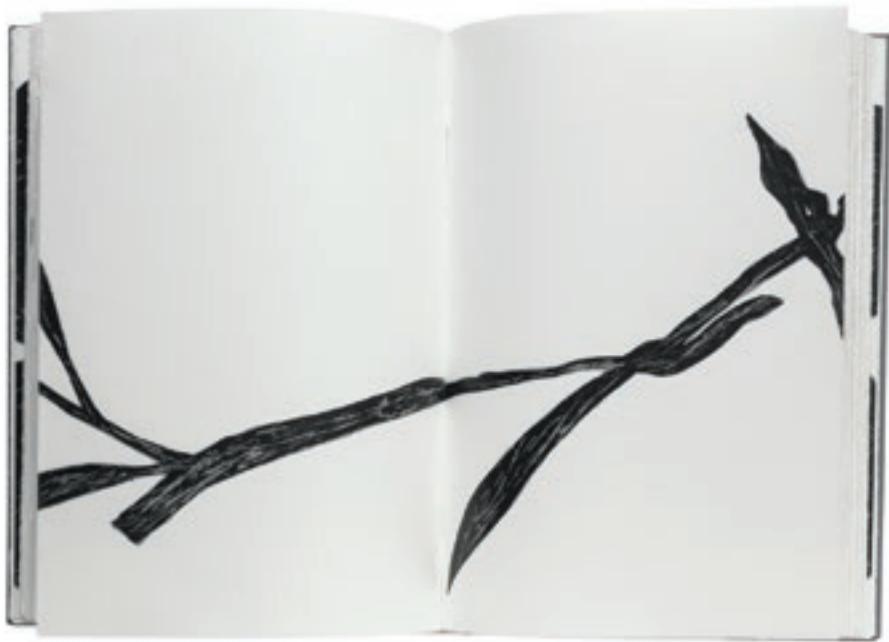
IMPRENTA DE LOS TROPICOS  
IN DE BONNEFANT

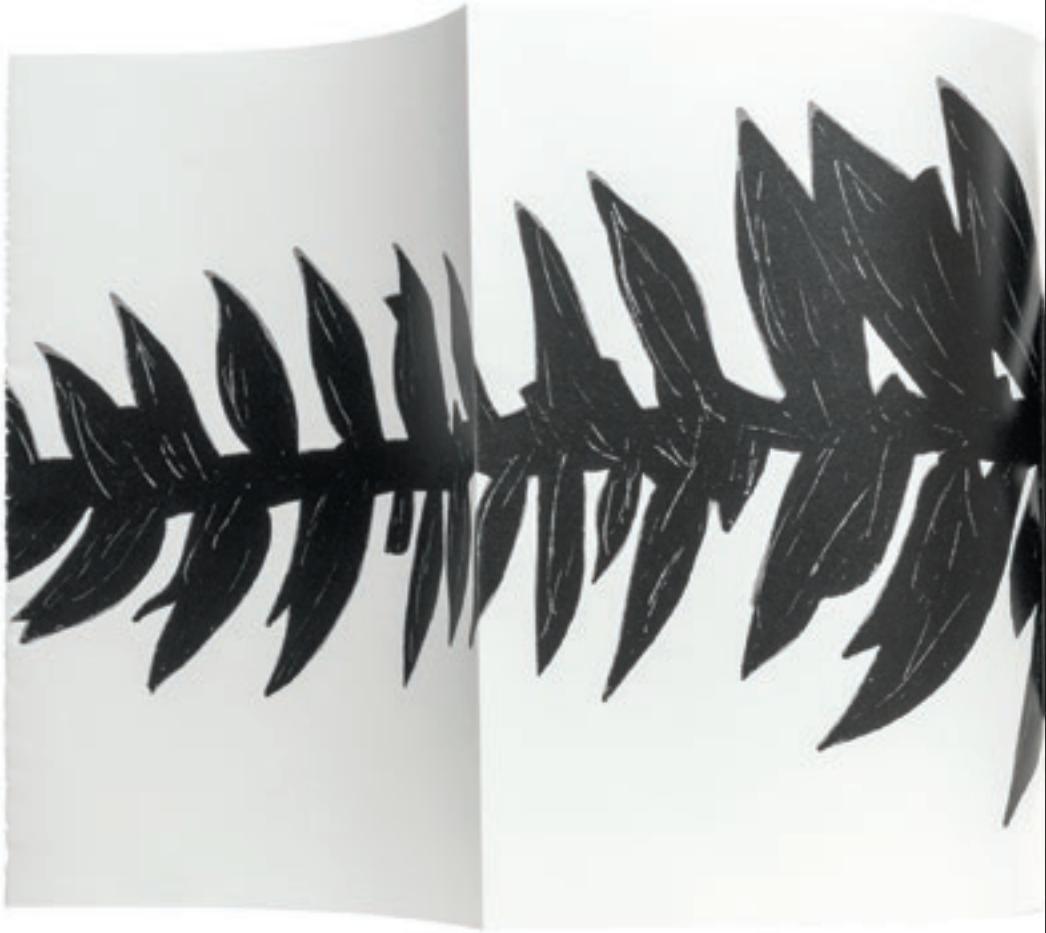
DECEMBER - MCMXCIV

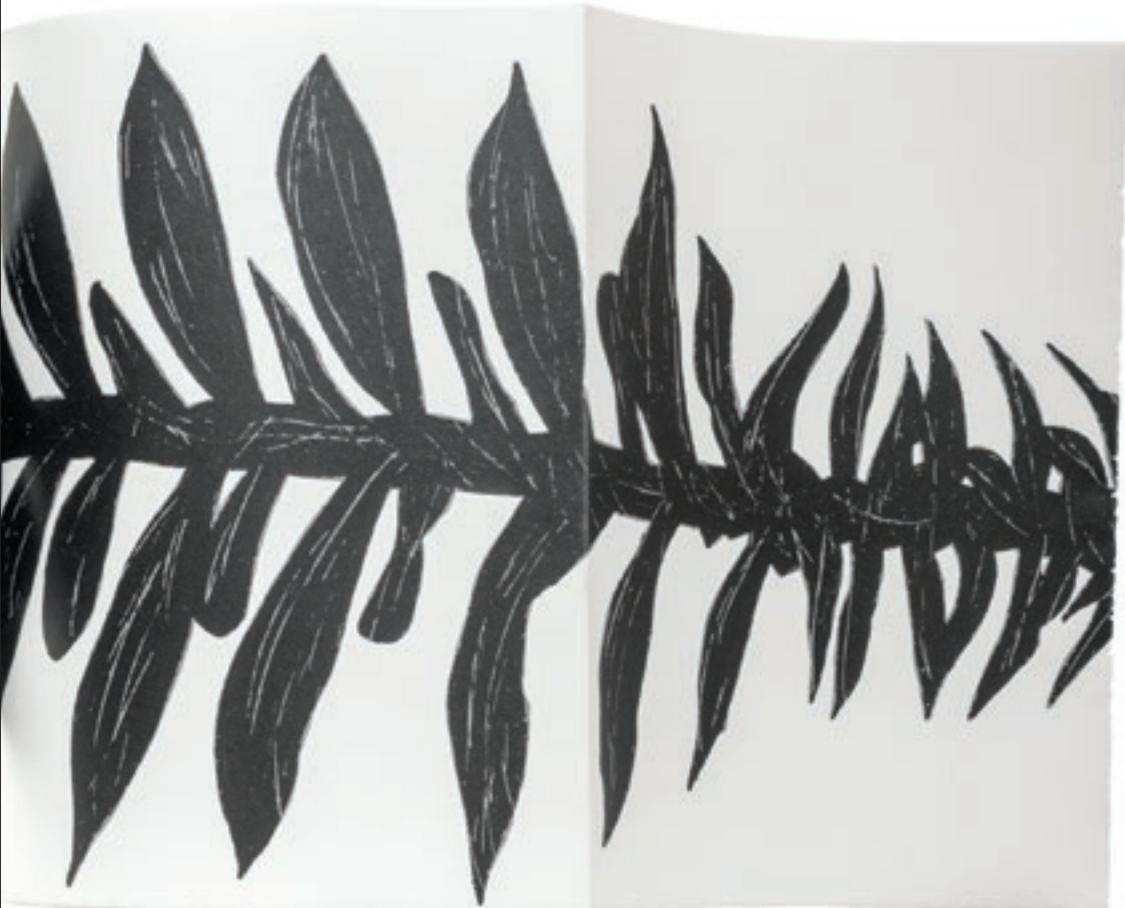
Nummer 36

*Bert Schierbeek*











48 *La Holanda*, 2014. Libro—Book. Offset. Textos de—Texts by Issa M. Benítez & Jan Hendrix,  
30.6 × 20.4 cm. Cortesía del artista—Courtesy of the artist. Foto—Photo: Javier Hinojosa

HOUDE, STANDREE

PI. 804

Gomphrena

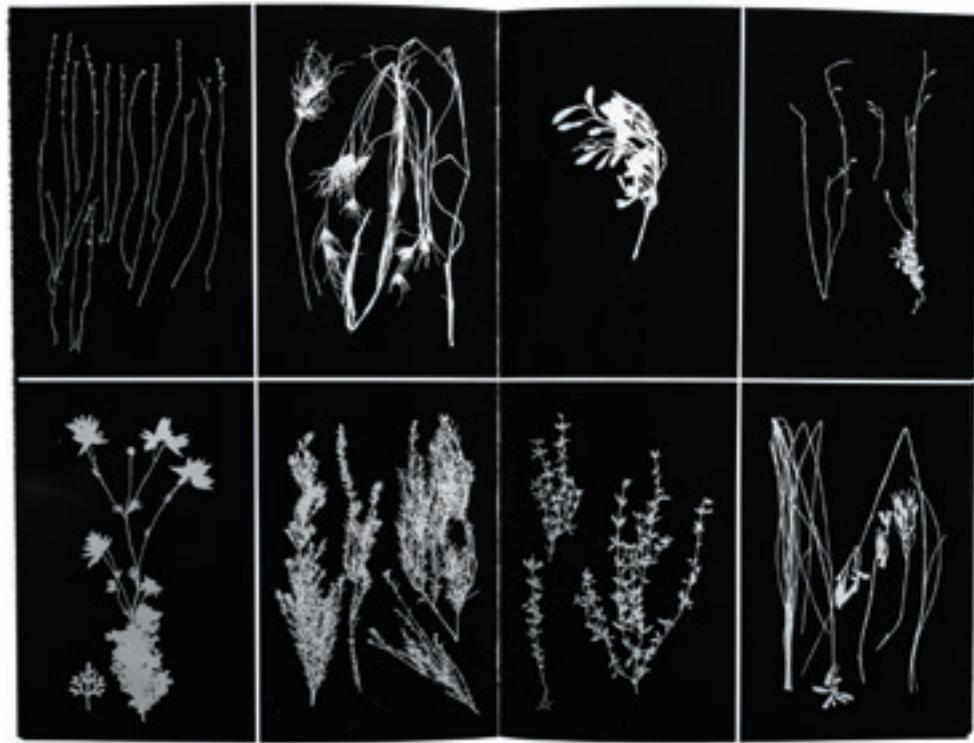


E. NATURELLE, à l'usage





50 *La Holanda*, 2014. Libro—Book. Offset. Textos de—Texts by Issa M. Benítez & Jan Hendrix,  
30.6 × 20.4 cm. Cortesía del artista—Courtesy of the artist. Foto—Photo: Javier Hinojosa

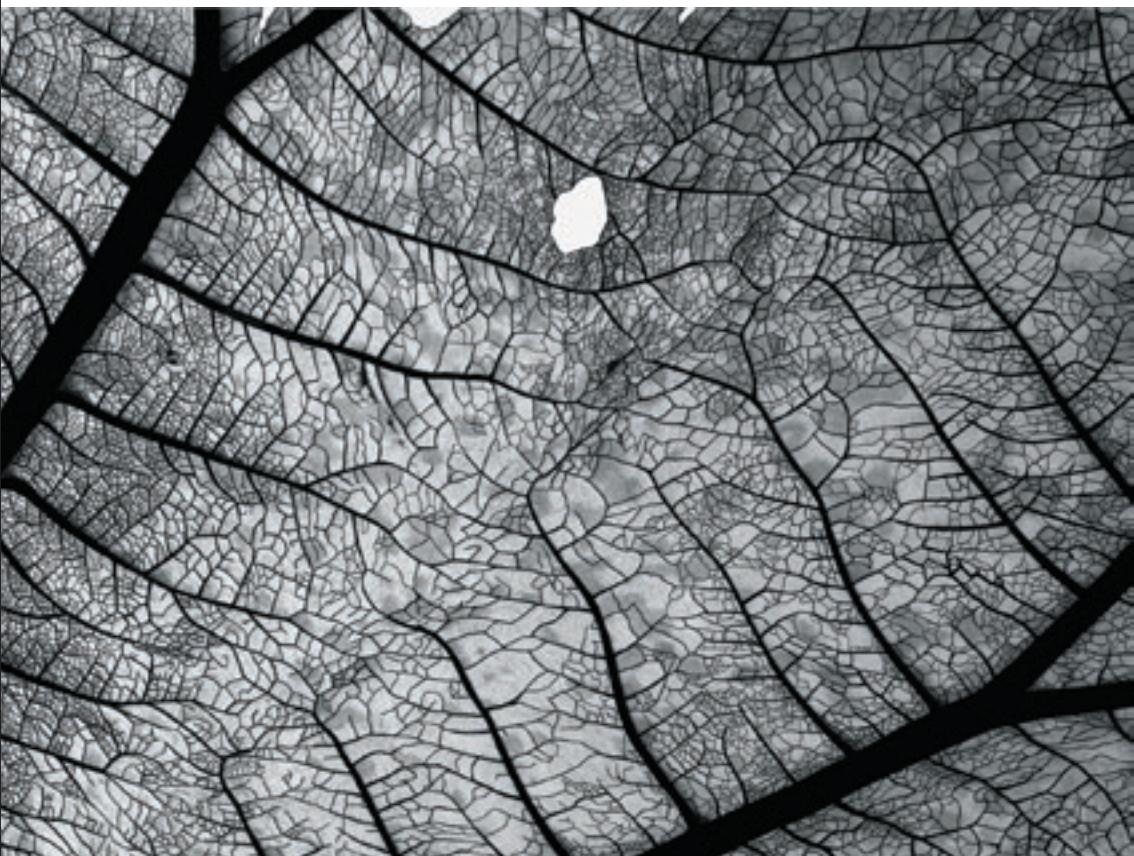


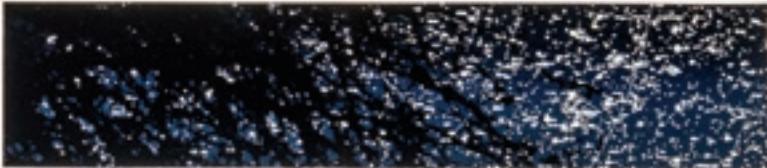


52 *Las nubes*, 2011-2014. Foto—Photo: Javier Hinojosa [Cat. 54]









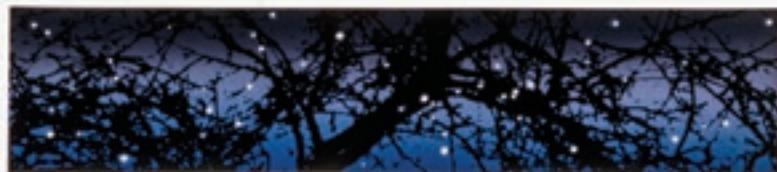
82. Drücken wir uns ein Gemälde in kleine, ausschweifend einfäßige Stücke zerschneiden und diese dann als Steine eines Zusammensetzungsspiels verwendet. Auch wo ein solcher Stein nicht einfäßig ist, soll er keine rechte Form andeuten, sondern einfach als flacher Farbbeck erscheinen. Erst im Zusammenhang mit den andern wird er ein Stück blauen Himmels, ein Schatten, ein Glanz, durchdringend oder undurchsichtig, etc. Zeigen uns die einzelnen Steine die eigentlichen Farben der Stellen des Bildes?



83. Kann man dem Blinden beschreiben, wie das ist, wenn Einer sieht? — Doch. Ein Blinder lernt manches über den Unterschied des Blinden vom Sehenden. Aber die Frage war schlecht gestellt; als wäre Sehen eine Tätigkeit und es gäbe von ihr eine Beschreibung.



108. Die erste "Lösung" für das Problem der Farben, die uns einfüllt, ist daß die "reinen" Farbbegriffe sich auf Punkte oder unteilbare kleine Flecken im Raum beziehen. Frage: wie sind die Farben zweier solchen Punktes zu vergleichen? Einfach indem man den Blick von dem einen zum andern wendet? Oder durch den Transport eines farbigen Gegenstands? Wenn dieses, wie weiß man, daß dieser Gegenstand seine Farbe dabei nicht geändert hat; wenn jenes, wie kann man die Farbpunkte mit einander vergleichen, ohne daß der Vergleich durch ihre Umgebung beeinflußt wird?



230. Man könnte Halbdunkel ins Halbdunkel malen. Und die "richtige Beleuchtung" eines Bildes könnte das Halbdunkel sein. (Bühnenmalerei)

## **Postales entre continentes**

---

### **Postcards Between Continents**

Desde sus años como estudiante en la Jan van Eyck Academie, Jan Hendrix se sintió atraído por el imaginario del viajero encontrado en grabados, álbumes fotográficos y documentales. Un recurso frecuente en su primera aproximación al tema fue la tarjeta postal como referente nostálgico. Hendrix añadió a esas imágenes una variedad de experimentos, como secuencias fotográficas, collages de polaroid y piezas producidas en serigrafía, y así articulaba anotaciones y bocetos en el espíritu de los cuadernos y las bitácoras de exploración. La búsqueda de una expresión distinta culminó con la producción de un lenguaje gráfico relacionado con la creación de imágenes secuenciales, algunos polípticos de polaroid y fotografías sobreimpuestas. Su visión analítica de las relaciones entre el paisaje y la representación en papel llevaron a Hendrix a plantear algunas series monumentales, que condensan un estilo a medio camino entre la investigación y la evocación.

---

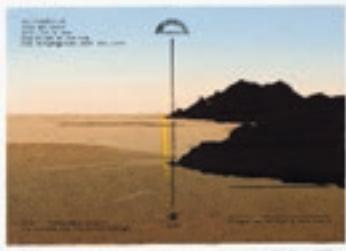
Ever since his years as a student at the Jan van Eyck Academie, Jan Hendrix has been drawn to the imaginary of the explorer he found in engravings, photo albums and documentaries. A frequent resource in his first approach to the theme was the postcard as a nostalgic referent. Hendrix added a variety of experiments to those images, including photo sequences, Polaroid collages, and pieces produced by screen printing, and thus articulated notes and sketches in the spirit of explorers' notebooks and travelogues. His quest for a distinctive expressive form culminated with the production of a graphic language related to the creation of sequential images, Polaroid polyptychs, and superimposed photographs. Hendrix's analytic vision of the relationships between landscape and representation on paper led him to develop monumental series, which crystallize in a style halfway between research and evocation.



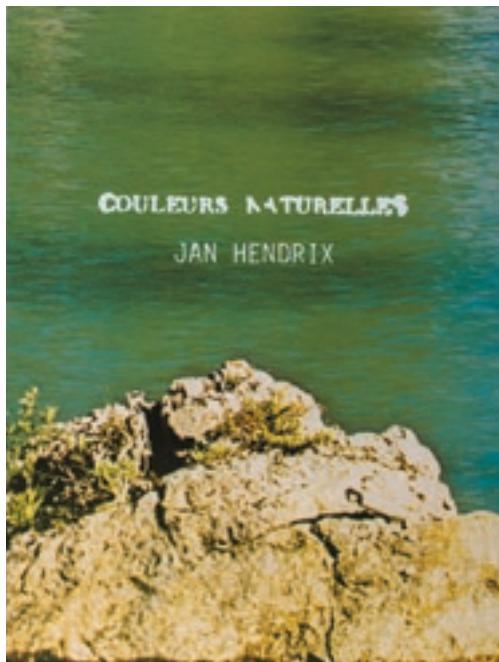
Permito que mi amor te de  
Puedas ser libre, que no te quede  
Ningún peso en tu alma

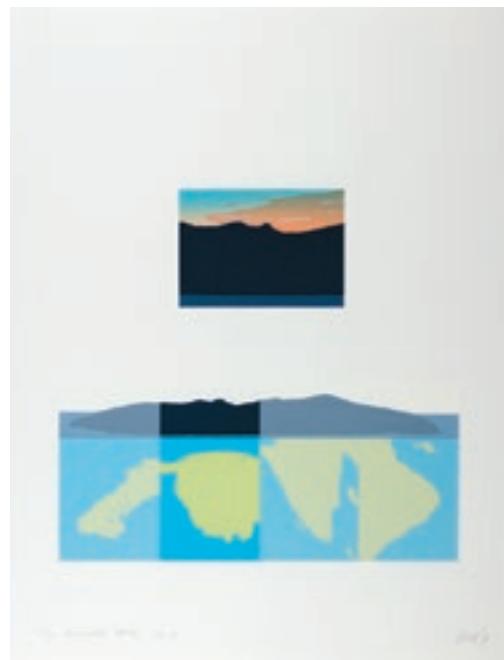














Hand with a tiny white bird, and a small  
green branch, about four inches apart,  
but the tree's branches come out.  
The small bird sits on the lower branch, with  
its head turned back, looking towards the sky.  
The background is a dark green, with a few light  
yellow-green highlights, suggesting  
the sun is setting or rising.  
A small white bird is perched on a thin  
branch with its head turned, looking  
almost at the horizon. The sky  
and clouds are pinkish-orange, with  
yellow-green highlights.



Hand with a tiny white bird, and a small  
green branch, about four inches apart, but the tree's  
branches come out.  
The small bird sits on the lower branch, looking towards the sky.  
The background is a dark green, with a few light  
yellow-green highlights, suggesting  
the sun is setting or rising.  
A small white bird is perched on a thin  
branch with its head turned, looking  
almost at the horizon. The sky  
and clouds are pinkish-orange, with  
yellow-green highlights.



Hand with a tiny white bird, and a small  
green branch, about four inches apart, but the tree's  
branches come out.  
The small bird sits on the lower branch, looking towards the sky.  
The background is a dark green, with a few light  
yellow-green highlights, suggesting  
the sun is setting or rising.  
A small white bird is perched on a thin  
branch with its head turned, looking  
almost at the horizon. The sky  
and clouds are pinkish-orange, with  
yellow-green highlights.



Hand with a tiny white bird, and a small  
green branch, about four inches apart, but the tree's  
branches come out.  
The small bird sits on the lower branch, looking towards the sky.  
The background is a dark green, with a few light  
yellow-green highlights, suggesting  
the sun is setting or rising.  
A small white bird is perched on a thin  
branch with its head turned, looking  
almost at the horizon. The sky  
and clouds are pinkish-orange, with  
yellow-green highlights.



Most active volcano in the Americas was the one of Chile, Llaima, also known as "Cerro del diablo". It has been active since 1536 AD. It has an elevation of about 3,000 meters above sea level. The lava flows from the volcano have covered an area of about 1,000 square kilometers. The lava flows are still active today. The lava flows are considered one of the most dangerous sources of energy.



Volcanic ash can cause serious damage when it's on a beach, either through a blowback or with a wave depression which may produce turbulent currents in open bays. Waves will catch sand and wash it away. This is called "wind erosion" and "wave erosion".

Volcanic ash can also damage vegetation by reducing the available water on the surface. When volcanic ash is blown by wind it will settle on top of vegetation with little moisture. The bacteria in the ash provide a good source of water for the plants.



One of the most active volcanoes in the Americas was the one of Chile, Llaima. It has an elevation of about 3,000 meters above sea level. The lava flows from the volcano have covered an area of about 1,000 square kilometers. The lava flows are still active today. The lava flows are considered one of the most dangerous sources of energy.



There is a high altitude volcano in Chile, the Nevado del Ruiz, which is one of the highest mountains in the Andes. It has an elevation of about 5,000 meters above sea level. It is located in the Andes mountain range.

The Nevado del Ruiz is one of the most active volcanoes in the Americas. It has an elevation of about 5,000 meters above sea level. It is located in the Andes mountain range.

The Nevado del Ruiz is one of the most active volcanoes in the Americas.



Un fragmento de cerro negro

Hernández



Volcanique auvergnat

1942







H.P.



H.P.



H.P.



H.P.



402



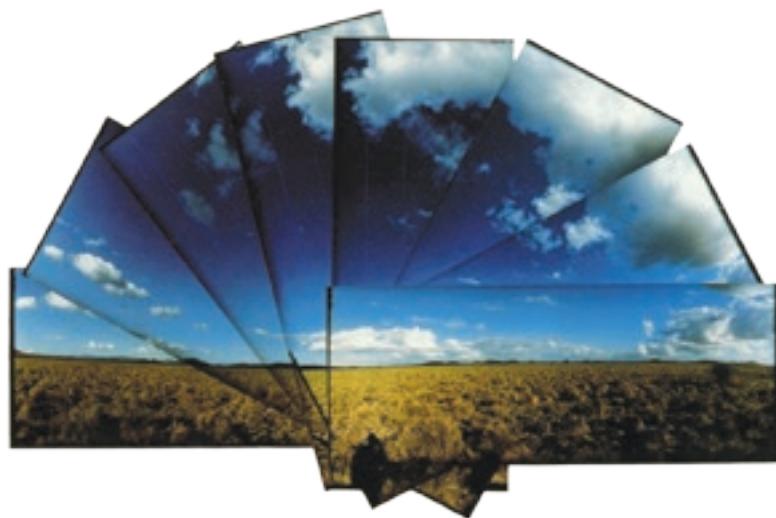
402



402



402





*Amboseli II*, 1992. Foto—Photo: Javier Hinojosa [Cat. 33]







*Samburu (Kenia) I*, 1992. Foto—Photo: Javier Hinojosa [Cat. 36]







## Dibujando la distancia

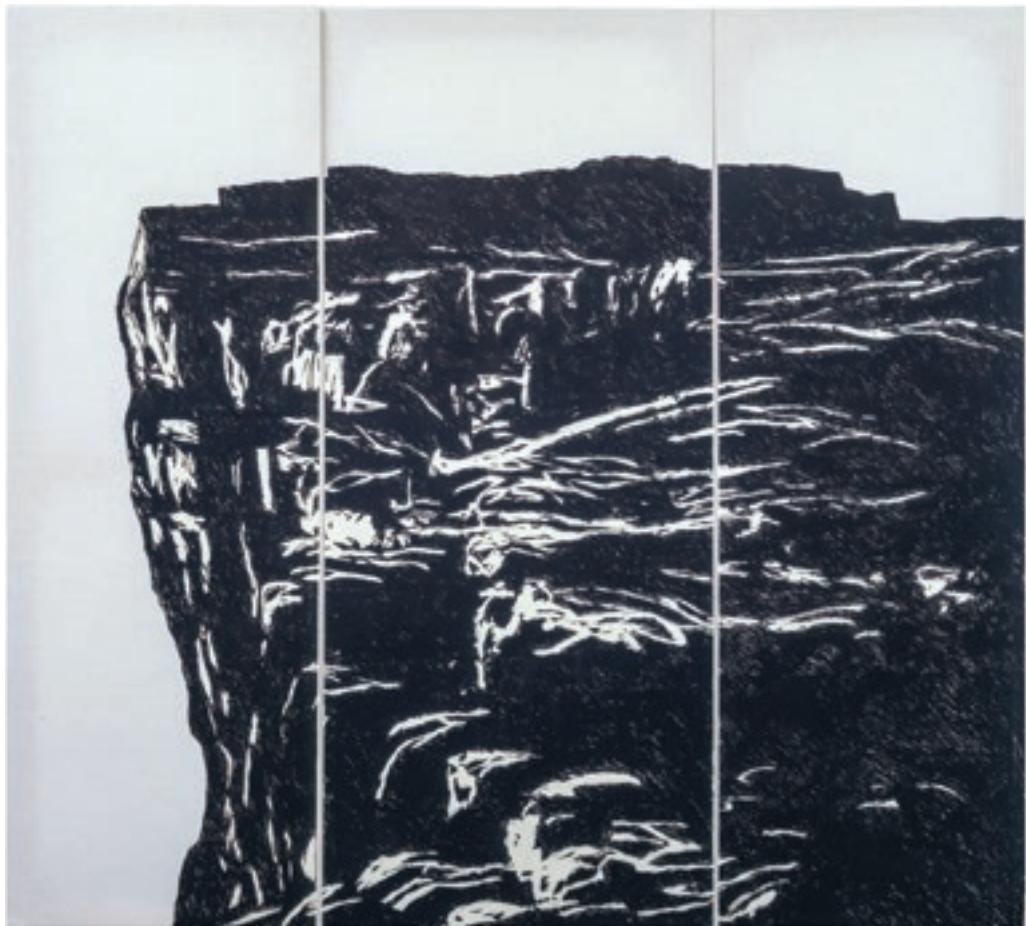
---

### Drawing the Distance

Desde la década de los noventa, Jan Hendrix ha trabajado para trascender los valores industriales de la serigrafía, mediante el desarrollo de un complejo lenguaje gráfico y material en torno a esa técnica. El artista ha superado las implicaciones comerciales de este medio gráfico al utilizar papeles exquisitos —en su mayoría provenientes del este de Asia—, así como técnicas de impresión heterodoxas. Recientemente, Hendrix ha derivado su experimentación gráfica en materiales aptos para intervenir el espacio arquitectónico, tales como metal, vidrio, peltre e incluso obras en láminas de materiales plásticos. Dichos trabajos han sido resultado de su colaboración con arquitectos contemporáneos para crear celosías y membranas materiales que complementan edificios modernos. También ha producido esculturas colgantes que invaden el espacio con su estricto ornamento naturalista.

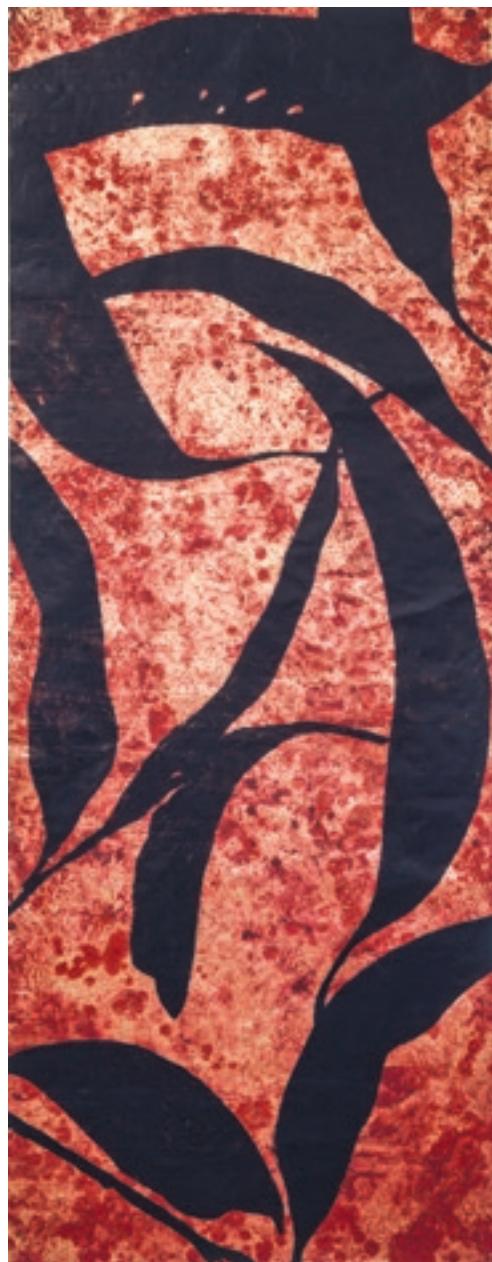
---

Since the 1990s, Jan Hendrix has worked to transcend the industrial values of screen printing by developing a complex graphic and material language around that technique. The artist has overcome the commercial implications of this graphic medium by using exquisite papers—coming primarily from East Asia—as well as heterodox printing techniques. Hendrix has recently pushed his graphic experimentation toward materials that are apt for intervening the architectural space, such as metal, glass, pewter and even works on sheets of plastic. These works have resulted from his collaboration with contemporary architects to create lattices and material membranes that complement modern buildings. He has also produced hanging sculptures that invade space with their strict naturalist ornamentation.

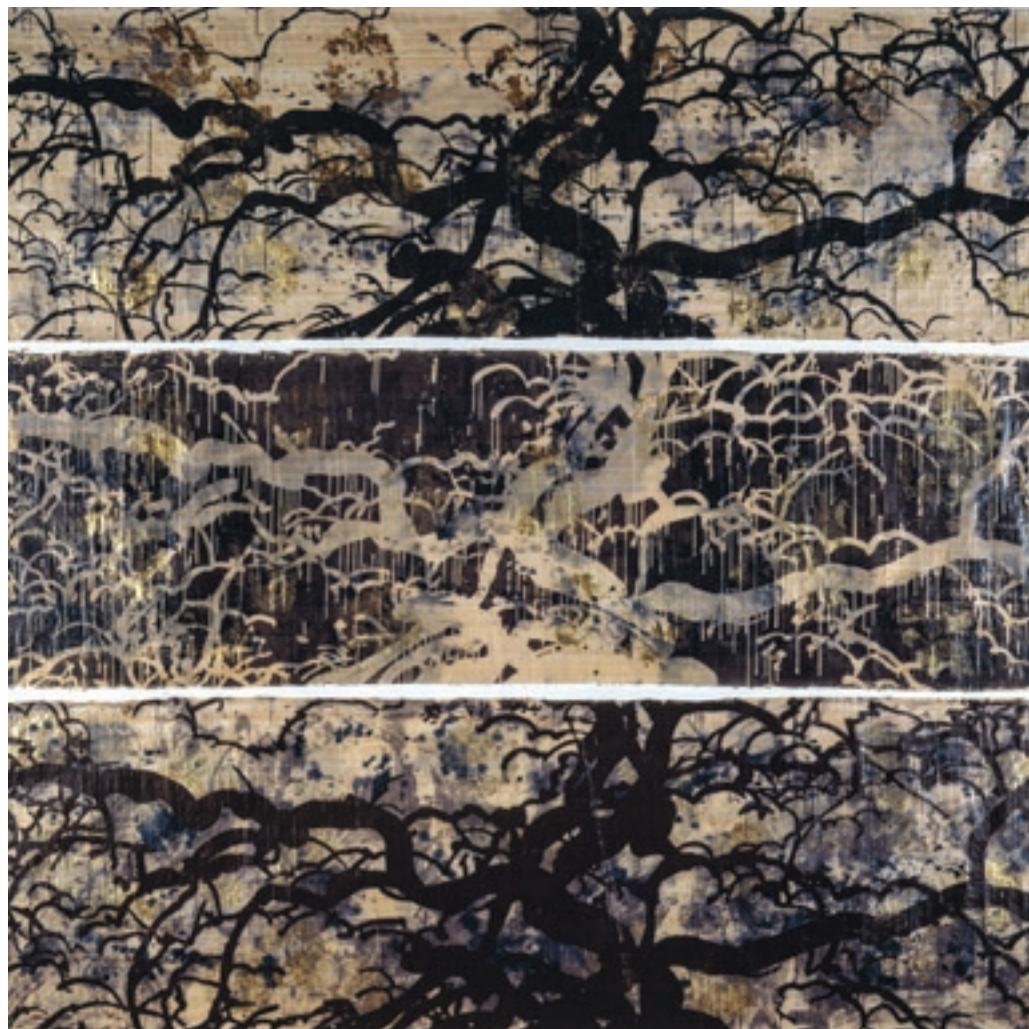


Aran/*Landfall*, 2001. Foto—Photo: Javier Hinojosa [Cat. 50] 83

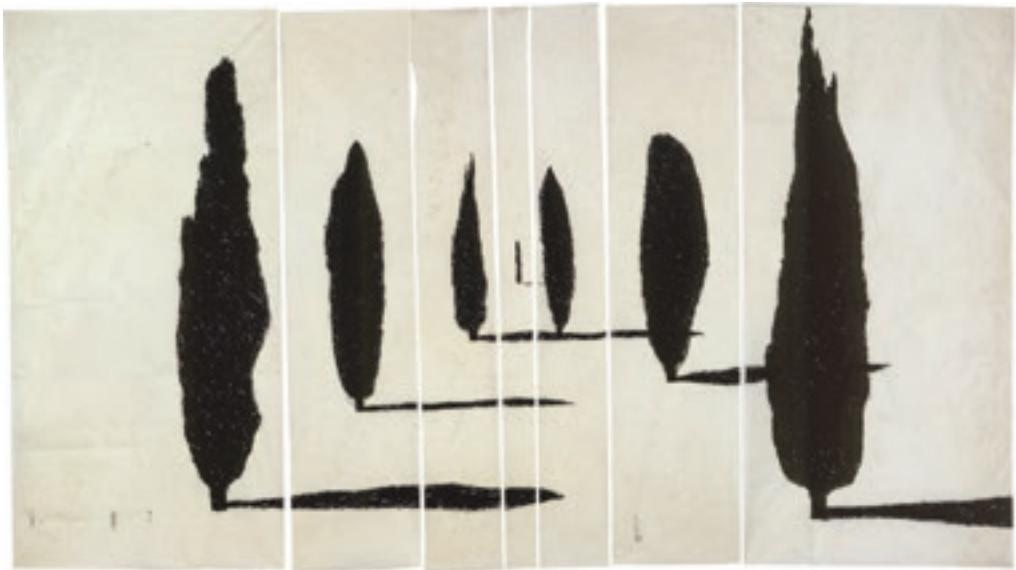








*San I, II, III*, 1996. 3 paneles. Serigrafía sobre papiro y hoja de oro—3 panels. Silkscreen on papyrus and gold leaf, 100 x 300 c/u—each. Foto—Photo: Javier Hinojosa

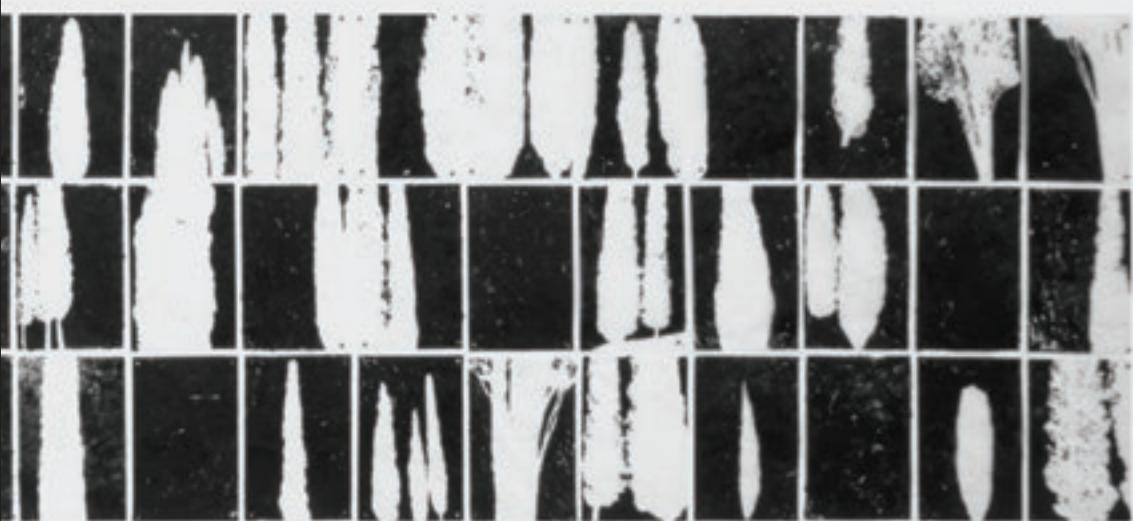


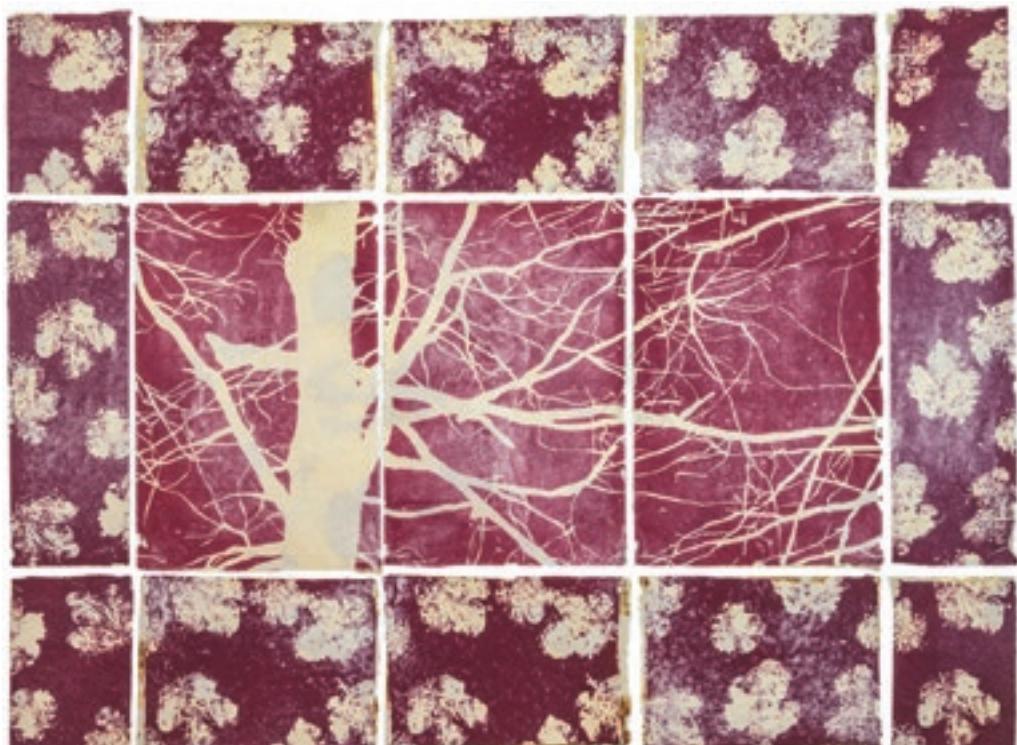


*Villa Serbelloni*, 2000. Serigrafía sobre papel nepalés—Silkscreen on Nepalese paper, 100 x 175 cm. Foto—Photo: Javier Hinojosa



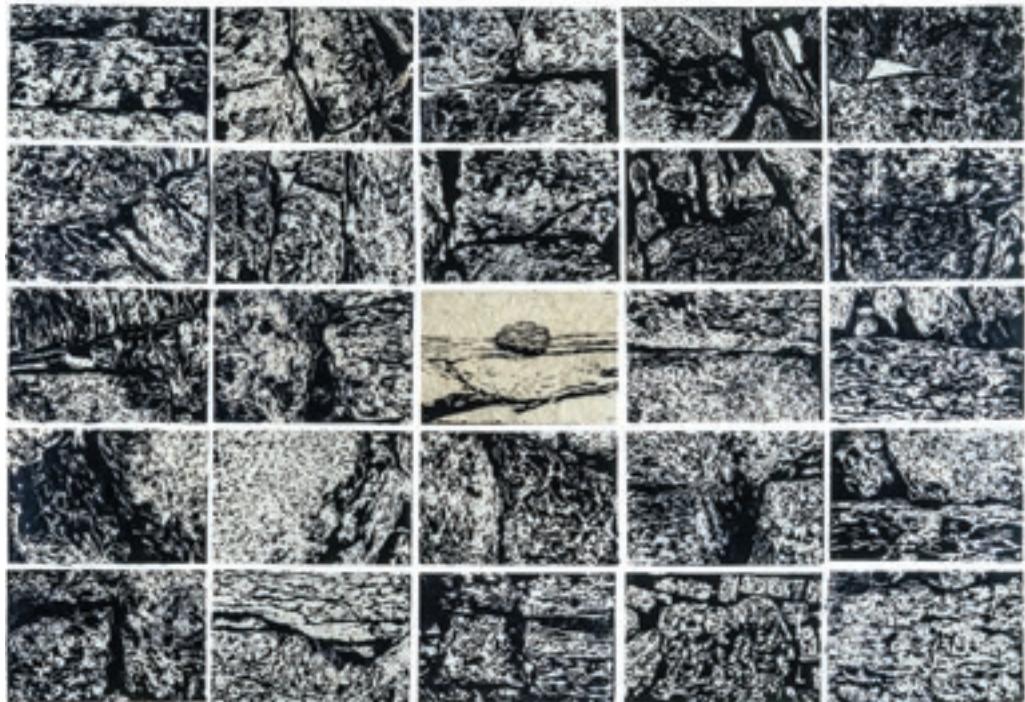
Código, 1999. Foto—Photo: Javier Hinojosa [Cat. 47]











*Atlantic Motel*, 1999–2000. Serigrafía sobre papel nepalés—Silkscreen on Nepalese paper, 60 × 90 cm. Foto—Photo: Javier Hinojosa







98      *Meteorum*, 2011. Foto—Photo: Javier Hinojosa [Cat. 53]





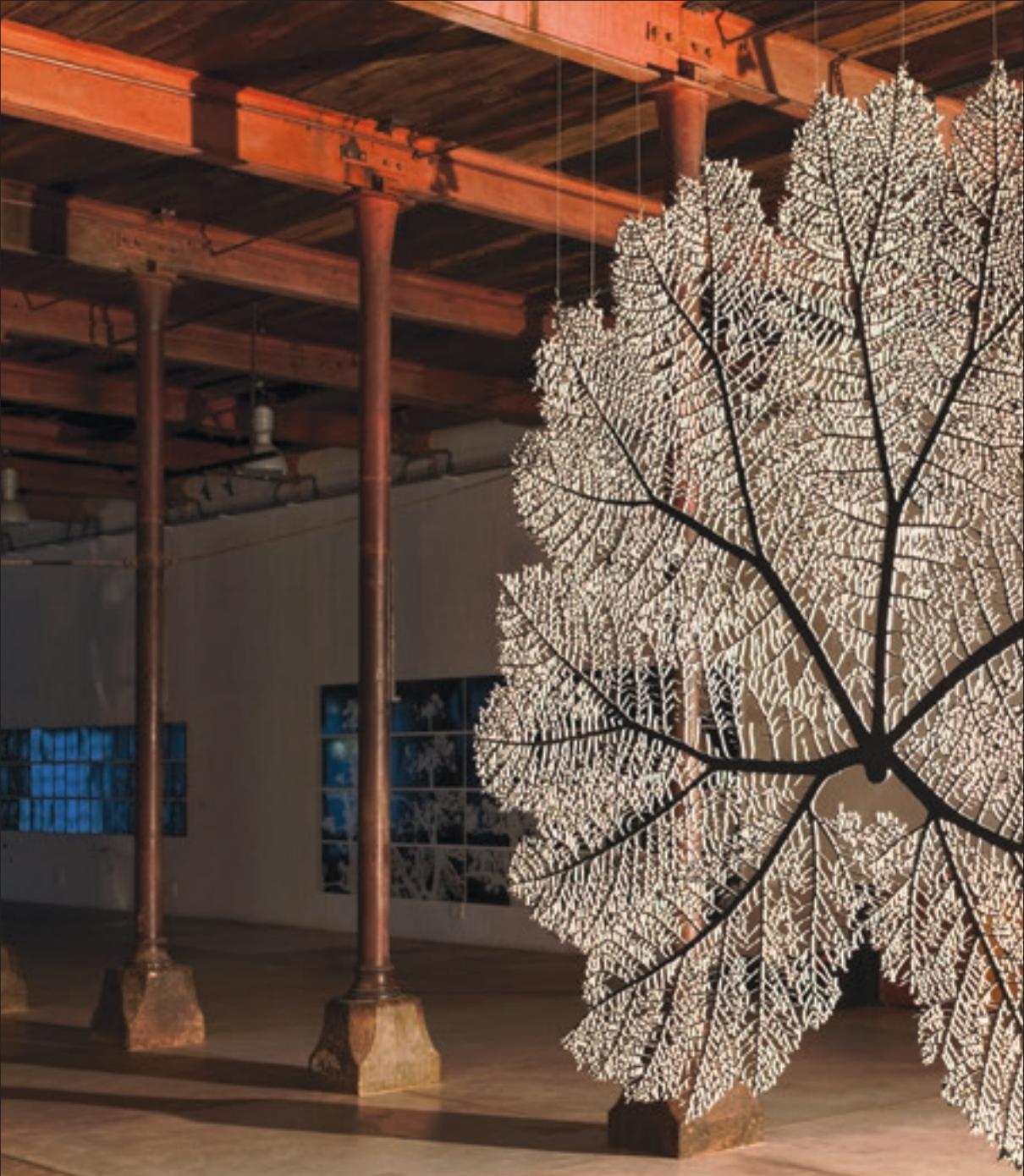
*Fuga 5*, 2015. Foto—Photo: Carol Rosas Landa Harman. [Cat. 55]





102 Fuga 5, 2015. Foto—Photo: Carol Rosas Landa Harman [Cat. 55]





Gunnera, 2011. Foto—Photo: Javier Hinojosa [Cat. 52]



## **La Eneida. Libro VI**

---

### **Aeneid. Book VI**

Interesado en hacer otro libro con Hans van Eijk, editor e impresor de la Bonnefant Press, y Jan Hendrix, el escritor Seamus Heaney completó la traducción del Libro VI de la *Eneida* en julio de 2013, un mes antes de su fallecimiento. Tres años después, Hendrix realizó una edición en la que el texto se acompaña con serigrafías que contrastan superficies negras del paisaje y siluetas de las cactáceas de Yagul, con trazos blancos muy finos que indican barrancas, espinas y nervaduras. Hendrix ha trasladado esas impresiones a una serie de tapices Jacquard monumentales. Tanto los libros como los tapices vierten su visión sobre la naturaleza de los valles de Oaxaca, al tiempo que evocan la escritura de Heaney y su memoria.

---

Interested in making another book with Hans van Eijk, publisher and printer at Bonnefant Press, and with Jan Hendrix, the writer Seamus Heaney finished his translation of Book VI of the *Aeneid* in July 2013, one month before passing away. Three years later, Hendrix completed an edition of the book in which the text is accompanied by screen prints that contrast black surfaces representing the landscape and silhouettes of cacti at Yagul with very fine white lines indicating ravines, spines and nerve-endings. Hendrix has translated these prints into a series of monumental Jacquard weavings. Both the books and the textiles turn his vision toward nature in Oaxaca's valleys while at the same time evoking Heaney's writing and his memory.





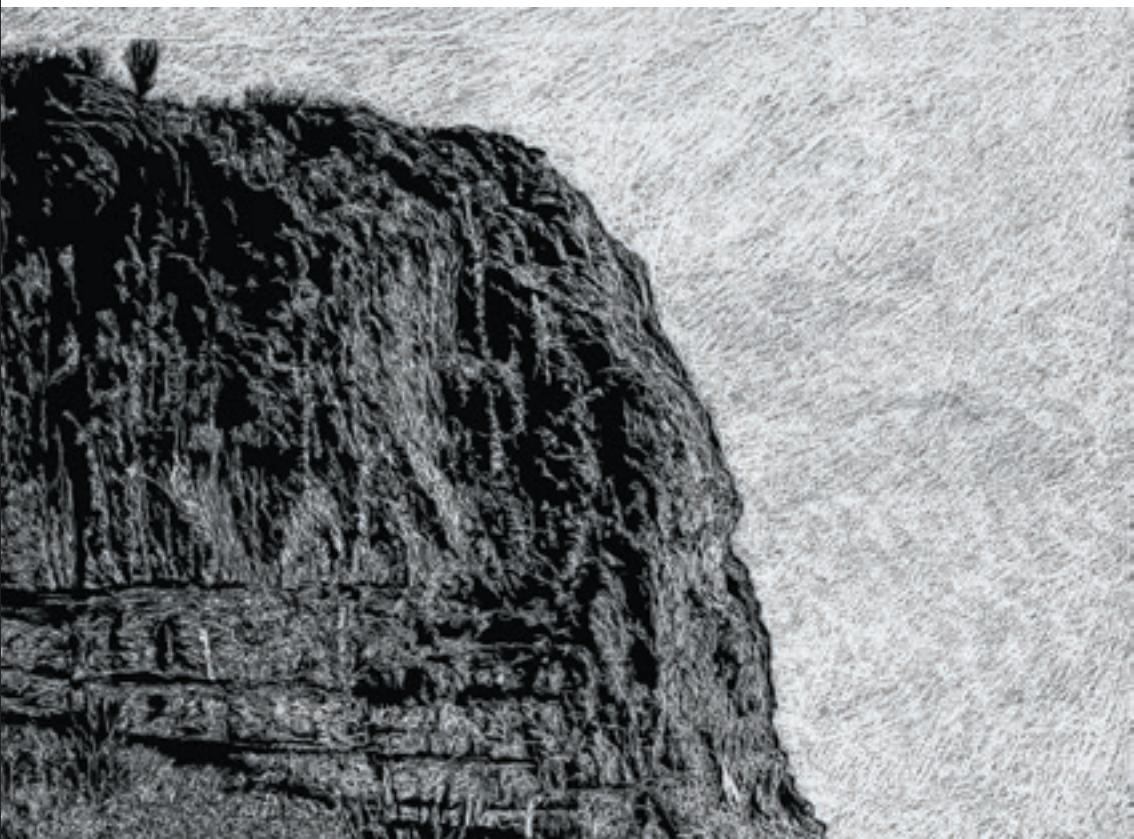


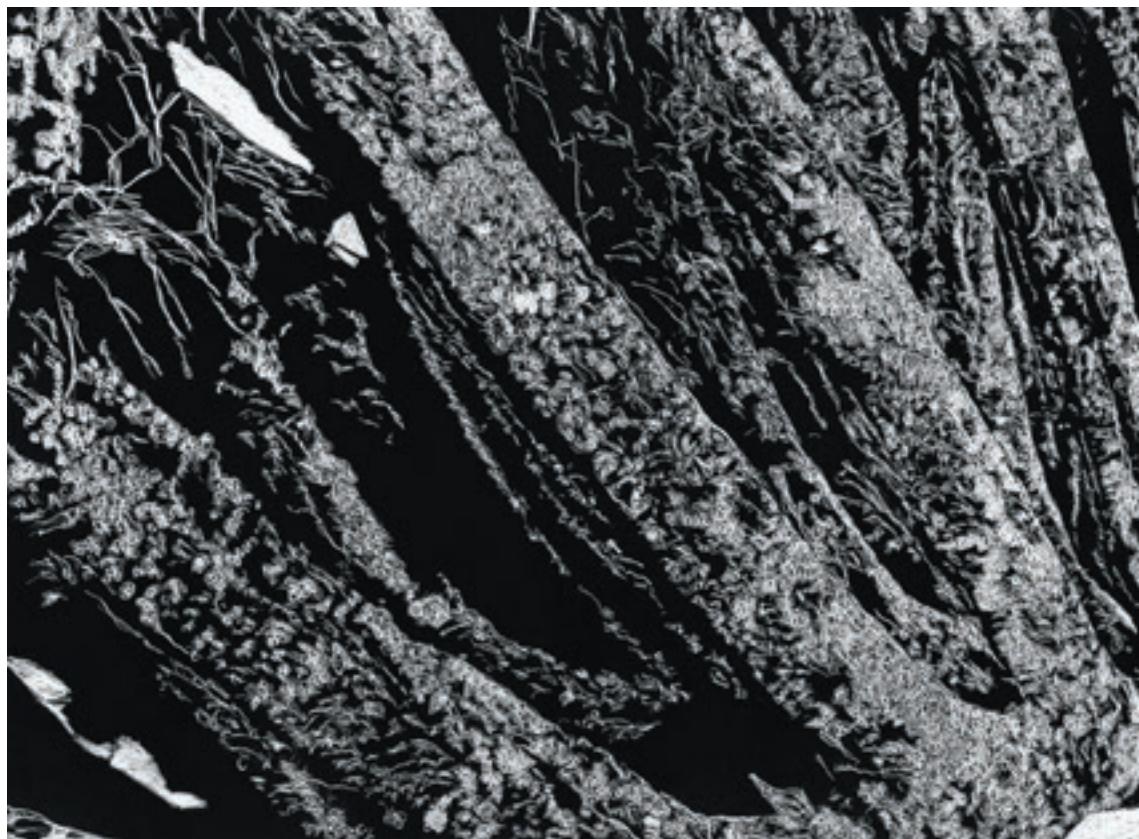


110 *The Yagul Tapestries II*, 2018. Foto—Photo: Oak Taylor Smith [Cat. 59]









114 *The Yagul Tapestries V*, 2018. Foto—Photo: Oak Taylor Smith [Cat. 62]



## **Materia prima**

---

### **Raw Matter**

Cada obra de Jan Hendrix es la culminación de una intensa investigación que incluye la cámara y la mano del artista, e involucra una gran variedad de procesos manuales y digitales. Hendrix transporta las imágenes de la experiencia y de la naturaleza a un sinfín de objetos impresos. Su detallado proceso de trabajo deja una significativa acumulación de bocetos, dibujos, pruebas y ensayos con diversos materiales, colores y superficies. Estos residuos han conformado un híbrido entre colección y archivo que permite adentrarse al proceso creativo del artista.

---

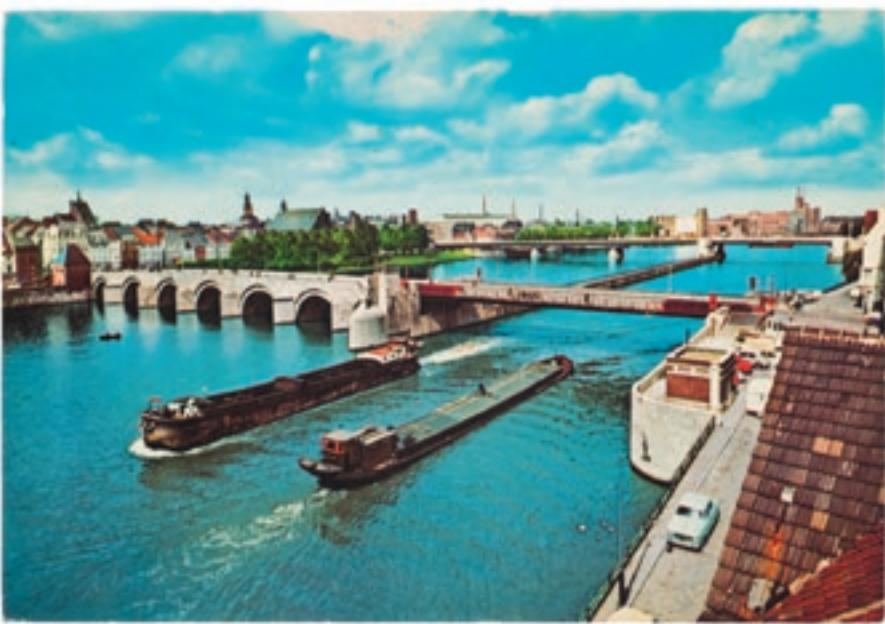
Each of Jan Hendrix's artworks represents the culmination of an intense research process that includes the camera and the artist's hand, and involves a range of manual and digital processes. Hendrix translates images of experience and nature into countless printed objects. His detailed work process results in a significant accumulation of sketches, drawings, tests, and trials with different materials, colors and surfaces. These residues have given shape to a hybrid between a collection and an archive that allows us to delve into the artist's creative process.













6-3-



9-7- Ap.



8-3- Ap



16-3-

verdwenen was het uit  
zonderlijk voorbij won  
van wind en blader  
wint, de oppervlakte  
worpel ad bestuurder stuk  
af.

het is erg  
zonderlijk geworden  
de bloemblaadjes  
wont van de  
crown het groet  
ig niet

de hulp die ik had  
het groet moed  
te verlaten voor  
100%



9-7- Ap.



12-3

het was een won  
zenuw de gebrek aan  
samen te stellen te groeit  
en. won won  
won

na trage start nu  
houdt heel lang om  
met de windster  
het tempo  
blad afgeknipt gevallen  
tot 7-10 cm stelt  
beginnen opnieuw te  
zwaaien

hoe  
als  
wij  
in  
he



1F. 120m 1-4



20-3



14-3

15-3

16-3



17-3

18-3

19-3

no potassium canova



















fraksh /KALPE



V N K Y E  
Editor:  
ASOCIACION DE EXPORTADORES DE BACALAO DE NORUEGA

Impreso en Noruega.  
Distribución gratuita.

Norge 147455-

# BACALAO de NORUEGA

Ningun pais está provisto de condiciones de naturaleza tan excepcionalmente favorables para la pesca como Noruega. Casi puede decirse que el pescado en los mares noruegos viene, materialmente, a las manos del pescador, mientras que en muchos otros países es el pescador quien tiene que ir en busca del pescado, haciendo largas y pesadas travesías, a veces de muchos días de duración, para llegar a bancos donde haya pescado en abundancia remunerativa.

Aunque los pescadores noruegos a veces también se lanzan a la búsqueda del pescado en bancos separados de la pesca muy inmediata a las costas noruegas que constituye la parte absolutamente preponderante de todo el pescado que anualmente llevan a tierra y que normalmente asciende a cifra muy importante de un millón de toneladas.

El hecho de que la mayor parte de las pescas noruegas se realizan en las inmediaciones de la costa representa la ventaja inmensa de permitir que el pescado puede ser llevado a tierra para ser preparado pocas horas después de salir del agua.

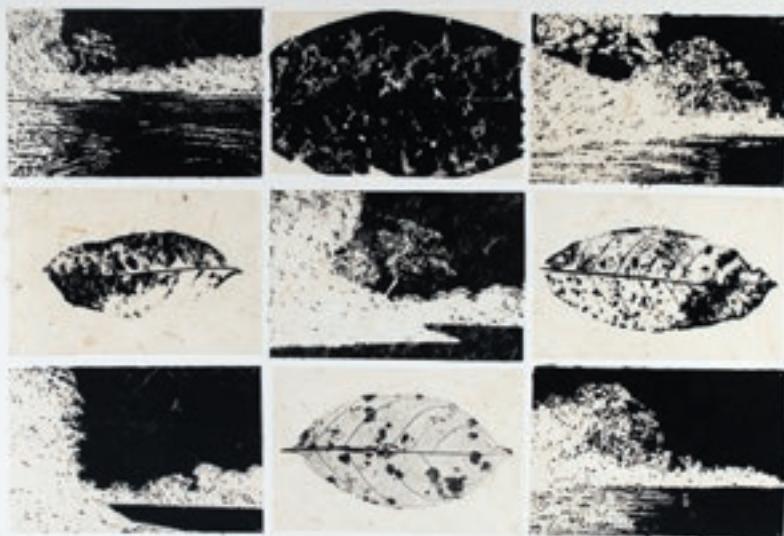
Otra circunstancia sumamente ventajosa es el facto de que las actividades de la pesca, el transporte y la preparación del pescado se efectúan en un clima generalmente frio, sobre todo en lo que se refiere a las grandes pesquerías del bacalao que se verifican, casi en su totalidad, al norte del Círculo Polar Ártico.

Estos detalles deben tenerse muy en cuenta por lo que se refiere al BACALAO NORUEGO, un alimento tan apreciado en España y Portugal como lo es en todos los Paises del Sur y del Centro de America.

EL BACALAO NORUEGO se prepara únicamente de pescado recien cogido. El mismo dia de su pesca es cor-







L A C A N T U N

her reiste meg fra i gaastrue med polarlys  
Kl 9 am kullet kom til stranden kl 8½  
i morgon





25. PARANGARICUTIRO MICH.  
NARRO. FOT.



VOLCA PARICUTIN MICH

8



Nevermore that rush to pan  
Or to hurry through all you  
Jammed enjambments piling up  
As you went above the top.

Nose in air, foot to the floor,  
Revving English like a car  
You'd hijacked when you robbed its bank  
(Russia was your reserve tank).

Worshipped language can't undo  
Damage time has done to you:  
Even your peremptory trust  
In words alone here bites the dust.

Dust-cakes, still — see Gilgamesh —  
Feed the dead. So be their guest.  
Do again what Auden said:  
Good poets do: bite, break their bread.

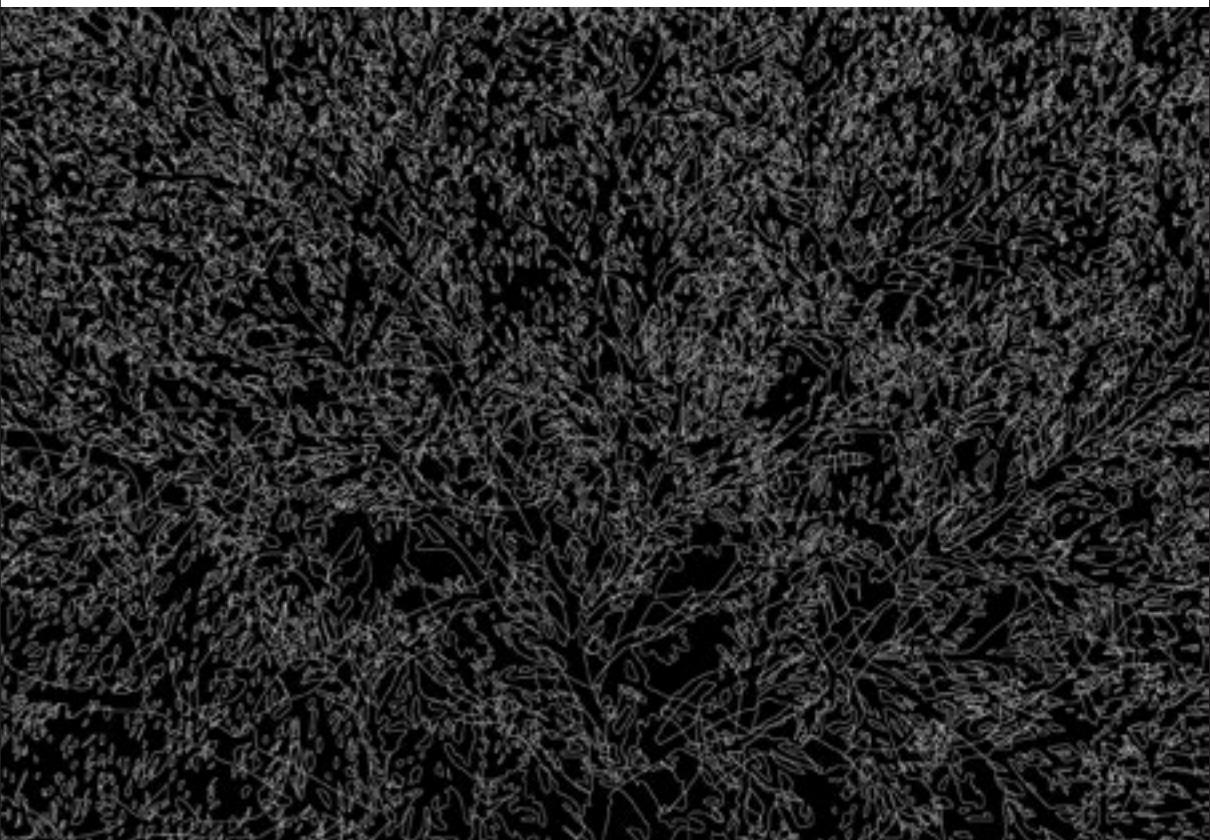




# Jan Hendrix: gráfica y deriva

---

Cuauhtémoc Medina



*Apuntes para Algae*, 2011. Serie—Series Algae, 2011. Bronce cortado patinado en negro—Cut bronze with black patina, medidas variables—variable dimensions

## Secuencias

Desde que, a mediados de los años setenta, Jan Hendrix atisbió el filón donde radicaría su práctica, su temática no ha sido el relato de un acontecimiento o un referente externo, sino la puesta en escena de la reflexión sobre una cierta representación de la experiencia. Si bien su trabajo temprano tiene elementos de la práctica que —con necesaria vaguedad— referimos bajo el nombre de “arte conceptual”, la materia de esa autocrítica estaba ya localizada en la relación entre imagen y proceso de registro que acompaña al desplazamiento del observador, en términos de examen de la retórica de viaje, el reporte de la temporalidad o la especialidad de una contemplación. La escena primaria del arte de Hendrix —si así puede nombrarse una forma de ver que está atravesada por muchas mediaciones— era la visión de la gráfica como confluencia de observación y pensamiento, mirada y viaje. Hendrix nunca se ha aproximado al paisaje como a un objeto, sino como a un producto abierto, discontinuo y complejo. La idea de que Jan Hendrix es un paisajista es errónea. Su condición de artista se guía por un propósito analítico y productivo: hace un examen continuo del modo en que nuestros medios de estudio y representación construyen la naturaleza y la experiencia.

El resultado de sus intereses es un proyecto en el que la gráfica, particularmente la serigrafía, sirvió al artista para producir una colección de momentos de reflexión crítica. La forma de esos ensayos estuvo dominada por tres referentes: primero, la tarjeta postal, en obras como *Postcards ABCD* (1977) o *Laxdaela Saga* (1982), que aprovechaban, comentaban y desviaban la promesa contemporánea de la relación entre una imagen y una anotación a la distancia. En un segundo momento, carpetas serigráficas como *Couleurs Naturelles* (1979) y las carpetas sobre volcanes tituladas *Cerro Negro I* (1983) y *Cerro Negro II* (1984), evocan una versión moderna del cuaderno de notas del naturalista, en superposición con imágenes fotográficas, anotaciones, citas de libros y descripciones científicas de fenómenos y formaciones geológicas. Finalmente, Hendrix hizo eco de su entrenamiento como cineasta a través del juego con imágenes sucesivas, que sugieren el paso del tiempo y el avance sobre la ruta (*Del silencioso mar del Sur*, 1986), y mediante composiciones fotográficas basadas en sobreposiciones que creaban, a su vez, una variedad de planos (*Samburu*, 1992). El trabajo de Hendrix operaba en contra de la ilusión de unidad del paisaje,

para ofrecer, en cambio, ensamblajes narrativos y visuales en los que la imagen aparecía enmarcada en una diversidad de gestos gráficos y fácticos. El resultado era la oscilación entre la creación de un vocabulario gráfico y la exhibición de una estética investigativa, las cuales tuvieron su expresión en dos obras clave de fines del siglo XX: las casi cincuenta cajas de collages, anotaciones y muestras de *Bitácora inconclusa* (*A Fiona Alexander*) (1979-1986), y el mosaico de 3 608 pequeñas serigrafías en papel nepalés, cada una de 12 × 18 cm, titulada *Script* (1996-2002). *Bitácora inconclusa* fue concebida como una especie de nuevo *Wunderkammer* enciclopédico de objetos, notas e imágenes; *Script*, como un archivo virtual de imágenes extraídas de la memoria de los viajes del artista y convertidas en un repertorio gráfico subyacente a su obra entera.<sup>1</sup>

Son varias las posibilidades críticas e interpretativas que esos procedimientos sugieren. Olivier Debroise tendía a subrayar la genealogía de la “mirada de Holanda” de Hendrix al arguir —inspirado en Svetlana Alpers— que el grabador producía también “ensamblajes del mundo”, los cuales referían no tanto a la experiencia de la apertura del espacio, sino al cierre del horizonte, característica del paisaje cartográfico de los países bajos.<sup>2</sup> El historiador Antonio Saborit se inclinaba, en cambio, por concebir los trabajos de Hendrix como una forma de colecciónismo que recogía “fragmentos” e “interrupciones de la vida misma”, con el afán de proyectar “algo entre incorpóreo y nuevo”, en términos de una obra siempre sugerida y postergada hacia un futuro hipotético.<sup>3</sup> Issa M. Benítez defendía la tesis de que la obra de Hendrix era un “enorme diario de viajes” y un “gran mapa fragmentado que acumula sus recorridos geográficos y vitales”.<sup>4</sup>

—

1— Conviene tomar en cuenta el apunte de Issa Benítez al respecto, el cual recoge una imagen que el artista planteó varias veces en relación con esta obra: “Si Hendrix utiliza una cámara fotográfica como libreta de apuntes y el collage como boceto, entonces, como él mismo anota, *Script* es su disco duro”. Issa M. Benítez, “Paisaje en una caja”, Jan Hendrix, *Script*, MACO, Oaxaca, 2000, p. 9.

2— Olivier Debroise, “La línea del horizonte”, Jan Hendrix, *Yagul. Three Books with Seamus Heaney*, Hendrix Studio, México, 2017, p. 235. Publicado en *Curare. Espacio Crítico para las Artes*, núm. 11, 1996.

3—Antonio Saborit, “El gabinete de Jan Hendrix”, Jan Hendrix, *Bitácora*, Centro de la Imagen/Conaculta, México, 2000, p. 14.

4— Issa M. Benítez, “La distancia más larga entre dos puntos”, Jan Hendrix, *La Holanda*, s.e., México, 2014, pp. 8-9.

En un texto anterior, aventuré la idea de que el propósito de Hendrix era “perseverar en una ciencia de las apariencias” que establecía la “primacía del observador” en la distintas estrategias de sus imágenes y apuntes, por ejemplo, haciendo que las secuencias de sus grabados evocaran los cambios de perspectiva que producía el desplazamiento del viajero al aproximarse a un paisaje.<sup>5</sup> A todas esas lecturas conviene añadir la noción de que Hendrix elaboraba una especie de investigación sobre la noción de “lo gráfico” como medio estético y de conocimiento. Desde muy temprano, Hendrix se había apartado de las ideologías ortodoxas sobre el oficio del grabado y el fetichismo históricamente acumulado en relación con sus cualidades intrínsecas; en cambio, había dedicado su trabajo a pensar la función enciclopédica del grabado como vehículo del saber, lo mismo que de la melancolía y la nostalgia. Más que una investigación historicista de la gráfica, lo que Hendrix se proponía era establecer una serie de campos donde el arte gráfico se mostrara como una dimensión artística y cultural eficaz. En otras palabras, Hendrix rescataba lo gráfico para mostrar una serie de convenciones históricas —la relación entre imágenes y notas, el reduccionismo del trazo, la secuencialidad de tomas, la tensión entre registro impreso en el papel y objeto, etcétera— como objeto de una curiosidad renovada y un placer analítico.

Los repertorios de Hendrix eran medios para desatar el poder artístico del grabado, lejos de su subordinación jerárquica tradicional. Esas estrategias abrían la posibilidad de establecer un campo gráfico expandido, tomando como punto de partida su papel renacentista e ilustrado —ese que contribuyó a fraguar, incluso más que la pintura, el imaginario de la exploración y la compilación del mundo. Como argumentó en su momento Issa Benítez: “Todo el trabajo de Hendrix tiene un espíritu que podría conservarse enciclopédico, sólo que en este caso la ordenación del mundo obedece exclusivamente a la mirada del artista y a un recorrido dictado a medias por el deseo y por el azar”.<sup>6</sup>

---

5— Cuauhtémoc Medina, “La sensación recobrada”, Cuauhtémoc Medina y Carla Stellweg, *Jan Hendrix*, Conaculta, México, 1994, p. 21.

6— Issa M. Benítez, “Del mundo y su representación. El atlas de Jan Hendrix”, Jan Hendrix, *Diario de fatigas*, Turner/UAM, México, 2002, p. 21.

## El libro como deriva

Uno de los elementos más significativos de la cultura gráfica es la forma en que sostenemos, de manera colectiva, un objeto hecho con hojas de papel adheridas por un costado como depositario del conocimiento universal. El libro es, por excelencia, uno de nuestros alojamientos para el infinito: millones de puntos *aleph* que nos miran desde la acumulación de palabras, datos, gráficas, mapas y erratas. Cada uno de ellos es un fragmento de un todo sin constatación posible, y cada página es capaz de albergar toda clase de escalas. Jan Hendrix es un consumado productor de libros especiales. Estos libros se caracterizan por proponer a un autor, o a su texto, un acompañante visual que no se subordine al contenido o las alusiones de lo escrito, sino que establezca su propio universo de imágenes y referencias. Hendrix abrevó de la excitación del movimiento del libro de artista de los años setenta y absorbió la noción, planteada por Ulises Carrión, del libro como “una secuencia espacio temporal” o simplemente como “una secuencia de espacios”.<sup>7</sup> En la mayoría de los casos, Hendrix entiende la relación de texto y relato gráfico como una relación de proyectos complementarios, que se iluminan mutuamente desde su autonomía. Esto guarda afinidades con la forma en que arquitectura y floresta, o ciudad y paisaje, se envuelven y acompañan: no porque uno defina al otro, sino porque plantean dos formas de ver y habitar. Es una relación que provoca un montaje vertical, que sólo *a posteriori*, en una evaluación poética, revela su sinergia y sus vasos comunicantes. En ese sentido, conviene citar a Seamus Heaney, quien refiere la decisión de Hendrix, en principio contraintuitiva, de acompañar el fragmento del mito de la rama dorada (del Libro VI de la *Eneida*) con el paisaje de cactus de Yagul, como una alusión al sentido sagrado y riesgoso del tema del descenso a los infiernos:

Hace algunos años, mi traducción de los versos 98 a 211 del Libro VI de la *Eneida*<sup>8</sup> dio rienda suelta a un fluir innombrado de la imaginación de Jan Hendrix, resultado de lo cual fueron los

—  
7— Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”, *Plural*, núm. 41, febrero de 1975, p. 33.

8— Por motivos que desconozco, esos versos aparecen numerados como 140 a 282 en la edición comercial del libro: *Aeneid. Book VI*, Seamus Heaney (trad.), Faber & Faber, Londres, 2016, pp. 8-13.

magníficos grabados del libro que con el tiempo se publicarían por Hans van Eijk bajo el título de *La rama dorada*. En él se manifestaban la visión y el espanto que le esperan al iniciado ante la travesía, una negritud tan deslumbrante como el oro que estaba destinada a arrasar, órdenes oscuras que le piden a la indetenible luz que se detenga. El efecto tuvo tanto que ver con el sol como con la laguna Estigia. Virgiliano en su lobreguez, precolombino en su oro. Algo no buscado y, luego, indispensable.<sup>9</sup>

Si bien la violencia de esta edición geográfica, botánica e histórica es amortiguada por la estética refinada de la gráfica de Hendrix, se entiende que sus autores y lectores deben preguntarse cómo lo diverso y lejano adquiere sentido en esta edición. Seamus Heaney no tiene duda: atribuía el éxito de la imaginación de Hendrix al “recuerdo de su lugar sagrado”, el entendimiento de Yagul como “su Delfos, su Micenas, su Nara, su Tara”. En 1999, cuando Heaney visitó finalmente el sitio zapoteca, pudo constatar, en un ascenso acompañando por el artista, “la oscura travesía descendente que ambos habíamos emprendido con Eneas en la imaginación”.<sup>10</sup>

Es significativo que Heaney hable de una relación “suplementaria” entre sus textos y las imágenes de Hendrix.<sup>11</sup> Los libros del artista, en ese sentido, asumen el texto de sus colaboradores como notas de una travesía definida por su proximidad y su diferencia, precisamente porque Hendrix establece una relación con esas obras desde el plano del productor del espacio-secuencia del libro, con toda su riqueza técnica y material, y no como el ilustrador de una palabra centralizadora. En esa condición suplementaria y unificadora existe la condición del ornamento, como un relato que atraviesa la arquitectura y la vuelve música y discurso. Al recorrer la densidad de siluetas de ramas y semillas que irrumpen en *Vivir para contarla* (2004) de Gabriel García Márquez, la enamada que proponen *Los árboles/Bomen* (1999)

—

9— Seamus Heaney, “Ramificaciones. En torno a la obra de Jan Hendrix”, en Jan Hendrix, *Diario de fatigas, op. cit.*, p. 9. Este texto está incluido en la presente publicación, p. 169.

10— *Idem*.

11— Respecto a su traducción completa del Libro VI de la *Eneida*, dice Heaney: “I was happy when Jan Hendrix [...] proposed that he would once again supplement this complete text”. Seamus Heaney y Jan Hendrix, *Aeneid. Book VI*, Bonnefant Press/Jan Hendrix, Banholt/Dublín/México, 2016, p. 6; reproducida en Jan Hendrix, *Yagul. Three Books with Seamus Heaney, op. cit.*, p. 167.

de Hans van Waarsenburg, la meditación pétrea del poema *Across the Fields* (2003), del mismo autor, o la emulación del recorrido del bosque en *The Light of the Leaves* (1999) de Heaney, pueden relacionarse estas publicaciones con la edición libre entre escena y texto que propuso el cine de autor en la construcción de secuencias que no requieren la naturalización del relato para sostener su tensión. En ese sentido, los libros de Hendrix son propiamente paseos, felices derivas e invitaciones a la experiencia que regresan sobre una misma escena sin estabilizarla.

### **El paisaje trasladado**

La expansión del viaje y la relación entre gráfica y exploración tienen, en el trabajo de Hendrix, un desarrollo elocuente que rompe el formato de la hoja del libro o la carpeta. Sus series de los años ochenta, tanto de polaroids como de grabados, así como los proyectos reunidos bajo el título de *Bitácora inconclusa*, estaban pensados para desplegarse a manera de mosaicos en el muro, con la intención de extender la superposición de imágenes generales y los detalles al espacio de presencia del espectador. En la transición de finales de los años ochenta e inicios de los noventa, Hendrix llevó su experimentación gráfica a una escala monumental: introdujo la evocación del paisaje en una gráfica expandida, que actuaba no sólo en la imaginación del espectador, sino en la traslación de una experiencia.

El elemento decisivo de este desarrollo fue la experimentación con el material y la técnica de impresión. Los viajes de Hendrix, incluyendo su estancia en México, lo llevaron a tomar conciencia de la compleja variedad de papeles que se producían en distintos contextos culturales, a veces para propósitos de impresión y otras para la fabricación de pantallas, paredes, marionetas, ofrendas rituales y toda clase de objetos. Soportes como el papiro egipcio o el amate mesoamericano, que habían sido desplazados por el predominio de materiales europeos, le abrieron un enorme repertorio de papeles hechos a mano y con técnicas tradicionales, como los que se fabrican en Nepal, Japón o China. Estos soportes, marginados o reprimidos por la occidentalización y en los que se mantenía la fibra, sirvieron a Hendrix para desafiar las convenciones del medio gráfico preferido del arte contemporáneo: la serigrafía. En los siguientes años desarrolló una gama de potencial técnico y poético. Usó, por ejemplo, la transparencia o rugosidad

de papeles fibrosos asiáticos para producir calidades inesperadas, derivadas del encuentro continuo de lo nuevo y lo antiguo, lo familiar y lo distante. En oposición a la inmediatez colorida, dura e industrial que la serigrafía de la publicidad utilizaba —retratada por el arte pop—, Hendrix se sumergió en la particularidad, densidad y textura del oficio de lo producido a mano. El artista empezó a tratar los papeles como verdaderas superficies, dotadas de su propio color y expresividad, a veces imprimiendo sobre su reverso para generar veladuras; otras, integrando su propia textura para emular la naturaleza o superponiendo materiales como la hoja de plata y oro. Hendrix quería proyectar las posibilidades de la serigrafía en una nueva dimensión, acarreando el imaginario del libro y el grabado, pero negociando con la relación de la decoración, la arquitectura y la pintura.

La posibilidad de usar la serigrafía sobre papeles usados para hacer divisiones arquitectónicas o lámparas brindaba a las obras de Hendrix suficiente robustez y resistencia como para ser colgadas en el muro sin vidrio o soporte alguno. De ese modo, sus piezas adquirían dimensiones significativas sin perder riqueza gráfica o material. Para inicios de los años noventa, obras como *Lanaken* (1993-1994), impresas en papel nepalés y con hoja de oro, o composiciones como *Atlantic Hotel* (1999-2000), llevaban al muro las posibilidades de contraposición y enmarcado que Hendrix había desarrollado en sus carpetas y libros. La yuxtaposición de ramas y hojas que había conseguido con mosaicos de fotografías le servía ahora para crear ventanas virtuales, al introducir al espacio interior la efígie de árboles y enredaderas en vistas que perforaban el muro, como sucedía en la decoración mural antigua (*Villa Serbelloni*, 2000).

Una característica del grabado, que lo distingue de la pintura o el dibujo que le servían de referencia, es que se trata de un múltiple portátil. El mapa, lo mismo que la estampa religiosa o la ilustración de un libro, fueron decisivos para definir la experiencia moderna, al hacer que el espacio fuera portátil y superpuesto. El grabado registra la experiencia de un sitio y la vuelve transportable a la experiencia de otro territorio; o se dispone, en el ambiente del gabinete y la biblioteca, a proponer la disponibilidad de una multitud de viajes.

Esa imagen de acumulación de territorios en una serie de mosaicos perceptibles y cognitivos —que la pintura holandesa inauguró— continúa siendo una dimensión decisiva del trabajo de Jan Hendrix, no sólo en la construcción de sus imágenes, sino

en la fenomenología que los rige. El artista mezclaba las tradiciones de la representación natural, centrada en el examen de ejemplares individuales, y la inmersión en la ilusión del paisaje —abierto tanto al horizonte, como al encuentro de una forma individual. La progresión lógica de esa producción era desafiar la materialidad del papel mismo.

En 1986, Hendrix realizó un plafón de ocho metros de ancho, que brindaba al interior del recién fundado Centro Cultural Arte Contemporáneo de Televisa la imagen de una densa enramada vista desde abajo. La obra le proporcionó al artista una gama de posibilidades de colaboración con arquitectos mexicanos contemporáneos que, como apuntó Alejandro Hernández Gálvez, aprecian la forma en que estas imágenes abrían el espacio de sus edificaciones hacia arriba o a los lados, como una adición o complicación de sus espacios. Hendrix describía su proceso de trabajo en términos de recoger muestras del terreno para luego desarrollar una imagen. Hernández explicaba el efecto de esas obras al condensar la sensación del recorrido: “El espacio que se dibuja sobre esos muros, sobre esas ventanas o sobre esos plafones, es el espacio del paseo que nos muestra cómo la superficie misma de las cosas puede abrirse en profundidades abismales”.<sup>12</sup> Hendrix produce membranas que utilizan el exterior o el interior de la arquitectura como espacio gráfico, ya sea por medio de la serigraffía, relieves en bronce o materiales plásticos, o en forma de imágenes insertas en vidrio. Su eficacia radica en dar un uso a la neutralidad de las grandes superficies de vidrio, metal y cemento de la arquitectura que todavía se asume dentro de la búsqueda de abstracción del modernismo, con la ventaja añadida de proponer al arquitecto un medio para reducir la incidencia de luz y visibilidad en esos grandes espacios sin necesidad de cerrarlos.

No tomó mucho tiempo para que Hendrix pasara a liberar sus membranas de edificación y saltara a convertirlas en pabellones-esculturas o en estructuras colgantes. La compleja construcción de las nervaduras de las hojas de los árboles y la geometría rítmática del crecimiento orgánico sirven de base para una variedad de estructuras colgantes hechas en Corian, como sucede en *Algae* (2011) y *Fugas* (2015). La cargada superficie de sus diseños,

---

12— Alejandro Hernández Gálvez, “La superficie de las cosas”, *Ornament Is Not A Crime*, Arquine, México, 2013, p. 18.

basados en enramadas, puede doblarse sobre sí misma para producir esculturas públicas cilíndricas y en espiral que introducen, en el entorno arquitectónico y urbano, momentos de fantasía neobarrocos. Más allá de ofrecer al usuario espacios de meditación y sombra, espera y juego —como ocurre en el *Refugio/Kiosko* (2009) de la plaza central de Puebla o en su *Patio de las jacarandas* (2015) de la Plaza de la Convención de Aguascalientes—, las intervenciones al aire libre de Hendrix proyectan la utopía de una modernidad reconciliada con una floresta imaginaria. Estos murales, celosías, mosaicos y relieves alcanzan con frecuencia grandes dimensiones, al restituir a una arquitectura ciertos valores artificiales y tecnológicos, como el ritmo y la variación del ornamento y el follaje, además de ofrecer una alternativa a la ambigüedad que el gusto contemporáneo siente respecto de la colonización total de su territorio urbano y visual. Lo anterior ha sido planteando por José Luis Barrios, quien lo ha descrito con gran sutileza como un “devenir de un futuro anterior, un tiempo en lo que está por pasar ya pasó”, hecho por igual de “el fósil y la huella” del tiempo pasado, y de “potencias de deseo en el futuro”,<sup>13</sup> una mezcla de utopismo y pastoralismo que sintetiza y busca reparar nuestra ansiedad.

### Un sitio sin retorno

Tras su visita a Yagul en 1999, Seamus Heaney se refirió a la coincidencia de que tanto su país, Irlanda, como Oaxaca, eran tierras que habían sufrido una “invasión” y que evocaban cierto romanticismo. Al describir su ascenso a Yagul, Heaney habló sobre todo de la experiencia del silencio: “Allá concurrió un viento con corazón”.<sup>14</sup>

En 2016, tres años después de la muerte del poeta, Hendrix y el editor Hans van Eijk concluyeron la edición que Seamus Heaney hizo del Libro VI de la *Eneida*, la cual dejó terminada en julio de 2013, semanas antes de su fallecimiento.<sup>15</sup> Las matrices

---

13— José Luis Barrios, “Lugar, espacio y memoria. Sobre lo escultórico en la obra de Jan Hendrix”, *Ornament Is Not a Crime*, op. cit., p. 28.

14— Angélica Abelleira y Víctor Ruiz Arrazola, “Seamus Heaney: en el arte uno jamás se vuelve experimentado; siempre se inicia un camino”, *La Jornada*, 16 de febrero de 1999.

15— Catherine Heaney y Matthew Hollis, “Note to the Text”, *Virgil, Aeneid. Book VI*, op. cit., p. 51.

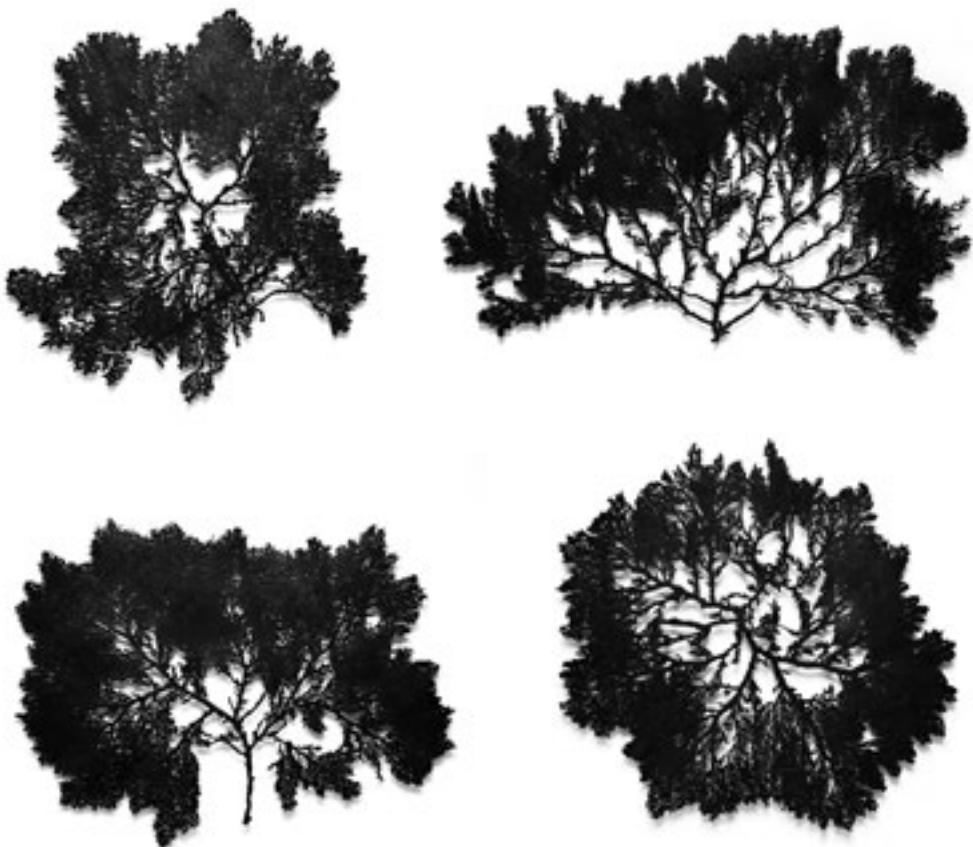
que Hendrix dedicó al texto de su difunto colaborador y amigo aspiran a retratar, según el propio artista, un “paraje dantesco”, en concordancia con el texto de Virgilio, pero también “como una despedida a un amigo querido y un sitio querido”, al que Hendrix decide no volver nunca.<sup>16</sup> Las litografías de Hendrix presentan una oscuridad rara en su obra. Como si emergieran de rayones sobre una plancha o un acetato, las piezas consisten en superficies uniformes de tinta negra, donde, a base de trazos blancos, Hendrix extrae detalles de cactáceas y densos fragmentos de las barrancas y hondonadas que pueden verse desde lo alto del promontorio que alberga las ruinas de Yagul. Las imágenes se despliegan en el libro en cuatro planas, creando panoramas bajos y sugiriendo la secuencia de vistas que uno tiene desde lo alto del peñasco de las ruinas. En su afán de componer una elegía, Hendrix realizó una de las series más expresivas de su carrera, que hacen regresar su lenguaje visual al vocabulario originario de todo grabado: el rasguño sobre una superficie que luego se convierte en un rastro de tinta en el papel.

Hendrix se ha negado a pisar Yagul tras la publicación de la *Eneida* de Heaney, pero no sin antes transformarlo en especie de Hades imaginario. En 2018, mientras preparaba su muestra retrospectiva en México y Holanda, el artista retomó sus diseños panorámicos —cercaños en formato al *cinemascope* (245 × 650 cm)— para trasladarlos a un medio que no había utilizado hasta entonces: el tapiz Jacquard. La superficie de hilo dota a los paisajes de una cierta vibración atmosférica y transforma la gráfica en superficies vibrátiles de seda y lana, que cambian de foco y textura dependiendo de la distancia que uno mantenga frente a ellos. Envoltorios, físicos, corporales, los tapices son a la vez una ventana gráfica y un objeto que, parafraseando a Heaney, transforma el espacio en un “suntuoso homenaje a los que han partido dedicados en el Eliseo”.<sup>17</sup>

---

16— “I have chosen to portray the landscape in a Dantesque setting in accordance with Book VI and as a farewell to a dear friend and a dear place. I have vowed never to return to Yagul again”. Jan Hendrix, “Yagul”, Seamus Heaney y Jan Hendrix, *Aeneid. Book VI*, *op. cit.*, p. 48, reproducida en Jan Hendrix, *Yagul. Three Books with Seamus Heaney*, *op. cit.*, p. 222.

17— Seamus Heaney, “Prólogo”, Seamus Heaney y Jan Hendrix, *Aeneid. Book VI*, *op. cit.*, p. 8; reproducida en Jan Hendrix, *Yagul. Three Books with Seamus Heaney*, *op. cit.*, p. 167.

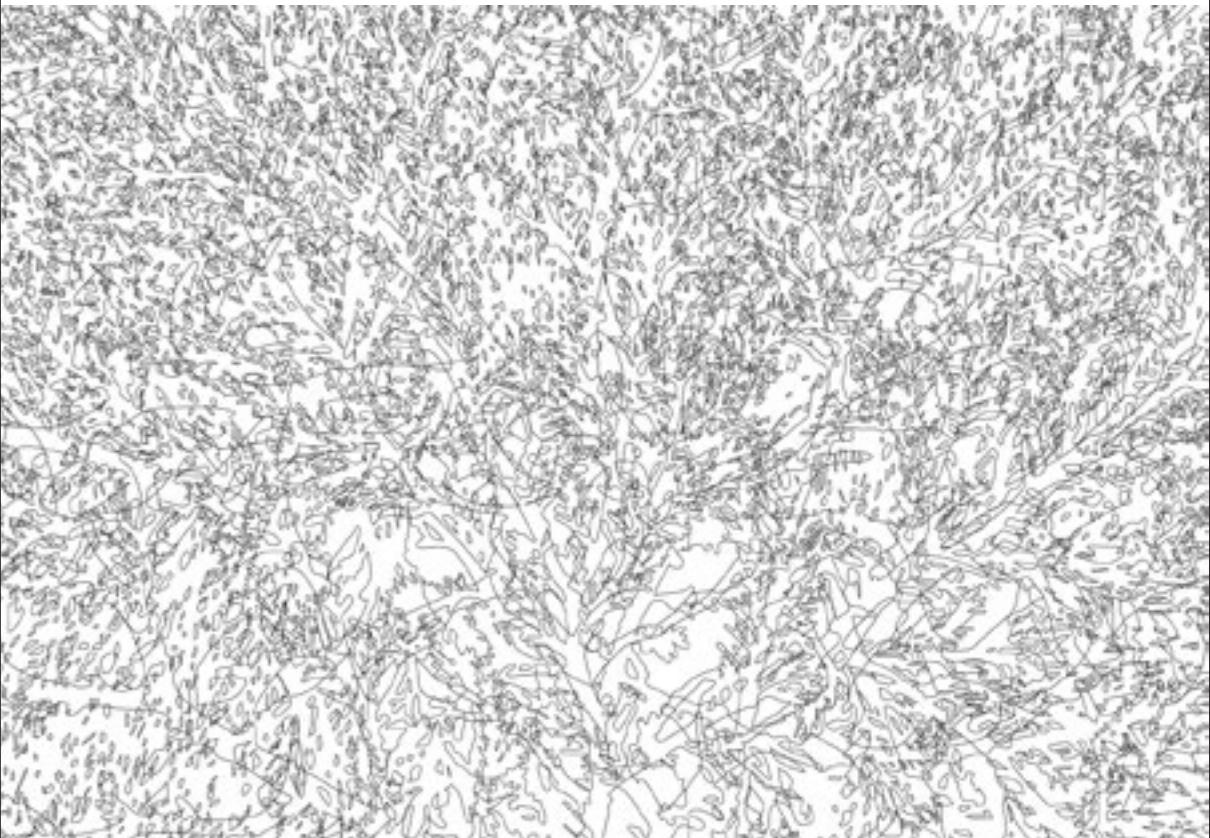


Serie—Series *Algae*, 2011. Bronce recortado patinado en negro—Cut bronze with black patina, medidas variables—variable dimensions. Foto—Photo: Isaac Contreras

# Jan Hendrix: Graphic Art and *Dérive*

---

Cuauhtémoc Medina



*Apuntes para Algae*, 2011. Serie—Series *Algae*, 2011. Bronce cortado patinado en negro—Cut bronze with black patina, medidas variables—variable dimensions

## **Sequences**

Ever since the mid-1970s, when Jan Hendrix caught his first glimpse of the set of artistic problems on which he would focus his practice, his thematic corpus has not followed the storyline of an event or an external referent, but has instead involved staging a reflection on a certain representation of experience. Although his early work features elements of the practice that goes by the necessarily vague label of “conceptual art,” the material of this self-critique was already to be found in the relationship between image and the process of documentation that accompanies an observer’s movement, in terms of an examination of the rhetoric of the voyage, the short-term report, or the specialty of a contemplation. The primal scene of Hendrix’s art—if such a name can be given to a way of seeing that is traversed by many mediations—was the vision of graphic art as a confluence of observation and thought, of gaze and voyage. Hendrix has never approached landscape as an object, but rather as an open, discontinuous and complex product. The notion that Jan Hendrix is a landscape artist is thus incorrect. His condition as an artist is guided by an analytic and productive purpose: he continuously examines the way in which the media we use to conduct studies and make representations contribute to the construction of nature and experience.

The result of his interests is a project in which graphic art, particularly screen printing, served the artist to produce a collection of moments of critical reflection. The form of those trial-runs was dominated by three referents: first, the postcard, in works like *Postcards ABCD* (1977) and *Laxdaela Saga* (1982), which took advantage of, commented on and rerouted the contemporary promise of the relationship between an image and an annotation of distance. In a second moment, screen printed folders like *Couleurs naturelles* (1979) and the folders on volcanoes entitled *Cerro Negro I* (1983) and *Cerro Negro II* (1984) evoke a modern version of the naturalist’s notebook, superimposed with photographic images, annotations, bibliographic citations and scientific descriptions of phenomena and geological formations. Finally, Hendrix reconceives his training as a filmmaker by playing with sequences of successive images, suggesting the passage of time and forward movement along a pathway (*Del silencioso mar del Sur*, 1986), and by means of photographic compositions based on superimpositions that in turn create a variety of planes (*Samburu*, 1992).

Hendrix's work operated against the illusion of the landscape's unity, in order to offer, in contrast, narrative and visual assemblages in which the image appeared as framed by a variety of graphic and factual gestures. The result was to shuttle back and forth between creating a graphic vocabulary and displaying an investigative aesthetic, as expressed in two key works at the end of the 20th century: almost fifty boxes of collages, annotations and samples compiled for *Bitácora inconclusa (A Fiona Alexander)* (1979–1986), and a mosaic of 3608 small screen prints on Nepalese paper, measuring 12 × 18 cm each, titled *Script* (1996–2002). *Bitácora inconclusa* was conceived as a sort of new, encyclopedic *Wunderkammer* comprising objects, notes and images; *Script*, as a virtual archive of images extracted from the memoir of the artist's voyages and transformed into a graphic repertoire underlying his entire oeuvre.<sup>1</sup>

These procedures suggest a number of critical and interpretive possibilities. Olivier Debroise, for example, tended to highlight the genealogy of Hendrix's "view from Holland" by revisiting Svetlana Alpers's idea that the engraver also produced "assemblages of the world," referring less to the experience of opening-space up than to the closure of the horizon, characteristic of the cartographic landscape of the Low Countries.<sup>2</sup> By contrast, the historian Antonio Saborit was more inclined to conceive of Hendrix's work as a form of collecting that picked up "fragments" and "interruptions of life itself," with the desire to project "something midway between incorporeal and new," in terms of a work of art that was always suggested and postponed for a hypothetical future.<sup>3</sup> Issa M. Benítez argued that Hendrix's work was an "enormous travel diary" and a "grand, fragmented map that accumulates his geographical and vital itineraries."<sup>4</sup> In a previous text, I myself

---

1— It is fitting to take into consideration Issa M. Benítez's note in this regard, which picks up an image that the artist laid down on several occasions in relation to this work: "If Hendrix treats the camera as a notebook and the collage as a preliminary sketch, then as he himself has said, *Script* is a sort of hard disk." Issa M. Benítez, "Piece in a Box," Jan Hendrix, *Script*, MACO, Oaxaca, 2000, p. 9.

2— Olivier Debroise, "The Horizon Line," Jan Hendrix, *Yagul. Three Books with Seamus Heaney*, Hendrix Studio, Mexico City, 2017, p. 7. Previously published in *Curare. Espacio crítico para las artes*, no. 11, 1996.

3— Antonio Saborit, "El gabinete de Jan Hendrix," Jan Hendrix, *Bitácora*, Centro de la Imagen/Conaculta, Mexico City, 2000, p. 14.

4— Issa M. Benítez, "La distancia más larga entre dos puntos," Jan Hendrix, *La Holanda*, special ed., Mexico City, 2014, pp. 8–9.

ventured that Hendrix's project was to "persevere in a science of appearances" that established the "priority of the observer" in the different strategies of his images and notes, for example, by making it such that the sequences of his engravings would evoke the changes of perspective produced by the traveler's movement while approaching a landscape.<sup>5</sup> In addition to these readings, it behooves us to add the notion that Hendrix elaborated a sort of research on the notion of "the graphic" as an aesthetic and epistemic medium. From quite early on, Hendrix had distanced himself from orthodox ideologies associated with the engraver's trade, and from the historically accumulated fetishism in relation to its intrinsic qualities. In contrast, he had dedicated his work to thinking through the encyclopedic function of engraving as a vehicle of knowledge, as well as of melancholia and nostalgia. More than a historicist investigation of graphic art, what Hendrix proposed was to establish a series of fields in which graphic art would reveal itself as an effective artistic and cultural dimension. In other words, Hendrix was salvaging the graphic [*lo gráfico*] in order to take a set of historical conventions—the relationship between images and notes, the reductionism of the line, the sequentiality of shots, the tension between a document printed on paper and an object, etcetera—as an object of renewed curiosity and a source of analytic pleasure.

Hendrix's repertoires were a way of unleashing the artistic power of engraving, far removed from its traditional hierarchical subordination. Those strategies opened the possibility of establishing an expanded graphic field, taking as a point of departure its Renaissance and Enlightenment role—which, even more so than painting, had contributed to forging the imaginary of exploration and the compilation of the world. As Issa M. Benítez argued at the time, "All of Hendrix's work is imbued with what one might call an encyclopedic spirit, except that in this case, the way the world is arranged is solely due to the artist's way of looking at things and to a journey determined by both desire and chance."<sup>6</sup>

---

5— Cuauhtémoc Medina, "Recovered Sensation," Cuauhtémoc Medina and Carla Stellweg, *Jan Hendrix*, Conaculta, Mexico City, 1994, p. 19.

6— Issa M. Benítez, "Del mundo y su representación. El atlas de Jan Hendrix," Jan Hendrix, *Diario de fatigas*, Turner./UAM, Mexico City, 2002, p. 21.

## The book as *dérive*

One of the most significant elements of graphic culture is the way in which we collectively uphold an object made with pieces of paper stuck together on one side as a repository of universal knowledge. The book is one of the key sites in which we lodge the infinite: millions of aleph points that look out at us from the accumulation of words, data, graphics, maps and errata. Each one is a fragment of a whole that cannot be apprehended; and each page is capable of harboring every sort of scale. Jan Hendrix is a consummate producer of special editions. These books are characterized by proposing a visual accompaniment to an author or a text that is not subordinated to the content or to alluding to what is written, but instead establishes its own universe of images and references. Hendrix fed into the excitement around the artist's book movement of the 1970s and absorbed Ulises Carrión's notion of the book as "a space-time sequence," or simply as "a sequence of spaces."<sup>7</sup> In most cases, Hendrix understands the relationship between text and graphic narrative as a relation between complementary projects, which reciprocally illuminate each other from their autonomy. This has some affinities with the way in which architecture and landscaping, or city and landscape, envelope and accompany each other: not because one defines the other, but rather because they posit two ways of seeing and inhabiting. It is a relationship that provokes a vertical montage, which only reveals its synergy and its communicating vessels *a posteriori*, in the act of poetic evaluation. In that sense, it is apropos to cite Seamus Heaney, who refers to Hendrix's decision, in principle a counterintuitive one, to accompany the fragment of the myth of the golden bough (from Book VI of the *Aeneid*) with the cactus-dotted landscape of Yagul, in an allusion to the sacred and risky meaning of the theme of the descent into the infernal depths:

Some years ago my translation of lines 98–211 of *Aeneid*,<sup>8</sup>  
Book VI started that unnamed flowing in the imagination of  
Jan Hendrix and the results were the magnificent screenprints

—

7— Ulises Carrión, "The New Art of Making Books," *Second Thoughts*, Void Distributors, Amsterdam, 1980, pp. 7–8.

8— For reasons that are unknown to me, these verses are numbered 140 to 282 in the trade edition of the book. Virgil, *Aeneid. Book VI*, Seamus Heaney (trans.), Faber & Faber, London, 2016, pp. 8–13.

he did for the book eventually published by Hans van Eijk as *The Golden Bough [La rama dorada]*. Here was a manifestation of the vision and dread that attend the initiate's journey, blackness as dazzling as the gold it was set to obliterate, dark commands telling the unhaltable light to halt. The effect was both solar and Stygian. Virgilian in its gloom, pre-Columbian in its gold. Unlooked for and then indispensable.<sup>9</sup>

Although the violence of this geographical, botanical and historical edition is softened by the refined aesthetics of Hendrix's graphic art, it is understood that its authors and readers must ask themselves how the diverse and the distant become meaningful in this edition. Seamus Heaney has no doubt: he attributed the success of Hendrix's imagination to the "memory of its sacred place," the understanding of Yagul as "his Delphi, his Mycenae, his Nara, his Tara." In 1999, when Heaney finally visited the Zapotec site, he could verify, in an ascent accompanied by the artist, "the dark and downward journey we had both taken in imagination with Aeneas."<sup>10</sup>

It is significant that Heaney would speak of a "supplementary" relationship between his texts and Hendrix's images.<sup>11</sup> The artist's books, in that sense, take on the texts of his collaborators as notes of a journey defined by their proximity and their difference, precisely because Hendrix establishes a relationship with those works from the plane of the producer of the space-sequence of the book, with all its technical and material richness, and not as the illustrator of a centralizing word. In that supplementary and unifying condition exists the condition of ornament, like a storyline that traverses architecture and turns it into music and discourse. Upon touring the density of silhouettes of branches and seeds that burst into Gabriel García Márquez's *Vivir para contarla* (2004), the canopy of Hans van Waarsenburg's *Los árboles/Bomen* (1999), the stony meditation of the poem *Across the Fields* (2003) by the

---

9— Seamus Heaney, "Ramifications: A Note on Jan Hendrix," Jan Hendrix, *Diario de fatigas*, op. cit., p. 9. This text is also included in the present volume, p. 172.

10— Idem.

11— With respect to his complete translation of Book VI of the *Aeneid*, Heaney writes: "I was happy when Jan Hendrix [...] proposed that he would once again supplement this complete text." Seamus Heaney and Jan Hendrix, *Aeneid. Book VI*, Bonnefant Press/Jan Hendrix, Banholt/Dublin/Mexico City, 2016, p. 6; reproduced in Jan Hendrix, *Yagul. Three Books with Seamus Heaney*, op. cit., p. 167.

same author, or the emulation of the journey through the woods in Heaney's *The Light of the Leaves* (1999), these publications can be related to the free editing between scene and text proposed by *auteurist* cinema, in the construction of sequences that do not require the naturalization of the storyline in order to sustain their tension. In that sense, Hendrix's books are, properly speaking, strolls: happy *dérives* and invitations to experience the return to a single scene without stabilizing it.

### **The translocated landscape**

The expansion of the voyage and the relationship between graphic art and exploration in Hendrix's work have an eloquent development that breaks the format of the page in a book a folder. His series from the 1980s, of both Polaroids and engravings, as well as the projects gathered under the title *Bitácora inconclusa*, were designed to be unfolded in the manner of mosaics mounted on a wall, with the aim of extending the superimposition of general images and details to the space of the spectator's presence. In the transition from the late 1980s to the early 1990s, Hendrix brought his graphic experimentation to a monumental scale: he introduced the evocation of the landscape into an expanded graphic art, which acted not only in the spectator's imagination but in the translocation of an experience.

The decisive feature of this development was the artist's experimentation with materials and printing techniques. Hendrix's travels, including his time in Mexico, led exposed him to the complex variety of papers that are produced in different cultural contexts, sometimes for printing purposes and at others for manufacturing screens, walls, puppets, ritual offerings, and all sorts of objects. Support media that had been displaced by the predominance of European materials, such as Egyptian papyrus and Mesoamerican *amate*, opened him up to an enormous repertoire of papers made by hand using traditional techniques, like those that are produced in Nepal, Japan and China. These support media, marginalized or repressed by Westernization, and those that maintained fiber, served Hendrix to challenge the conventions of contemporary art's preferred graphic medium: screen printing. In the following years he developed a range of technical and poetic potentials. For example, he used the transparency or coarseness of fibrous Asian papers to produce unexpected qualities, derived

from the continuous encounter of the new and the old, the familiar and the distant. In opposition to the colorful, hard and industrial immediacy used by screen printed advertisements—and taken up by pop art—Hendrix immersed himself in the particularity, density and texture of manual production. The artist began to treat the different kinds of paper as true surfaces, endowed with their own color and expressivity, at times printing on their reverse side in order to generate glazes; at others integrating their textures in order to emulate nature, or superimposing on it materials like silver and gold leaf. Hendrix wanted to take the possibilities of screen printing into a new dimension, giving rise to the imaginary of the book and the engraving, but negotiating with the relationship between decoration, architecture and painting.

The possibility of using silkscreen on papers used to make architectural divisions or lamps lent Hendrix's works sufficient robustness and resistance to be hung on the wall without glass or any other physical support. In that way, his pieces acquired meaningful dimensions without losing graphic or material richness. Toward the early 1990s, works like *Lanaken* (1993–1994), printed on Nepalese paper and incorporating gold leaf, and like *Atlantic Hotel* (1999–2000), equipped the wall with the possibilities of opposition and framing that Hendrix had developed in his folders and books. The juxtaposition of branches and leaves that he had achieved with mosaics of photographs now served to create virtual windows by introducing effigies of trees and canopies to the interior space, creating scenes that seemed to perforate the wall as had been done in ancient wall decoration (*Villa Serbelloni*, 2000).

One characteristic of engraving that distinguishes it from the painting or drawing that had served it as a reference is that it deals with a portable multiple. The map, like the stamped religious card or the illustration in a book, was decisive in defining modern experience by making space portable and able to be superimposed. An engraving records the experience of a site and makes it transportable to the experience of another territory; or it is made available in the context of the cabinet or library so as to suggest a multitude of possible voyages.

This image of an accumulation of territories in a series of perceptible and cognitive mosaics—inaugurated by Dutch painting—continues to be a decisive dimension in Jan Hendrix's work, not only in the construction of his images, but also in the phenomenology that governs them. The artist mixed the traditions of natural representation, centered around the examination of individual

exemplars, and the immersion in the illusion of landscape—open both to the horizon and to being individually encountered. The next logical step after that work was to challenge the materiality of paper itself.

In 1986, Hendrix made an eight-meter-wide drop ceiling that lent the interior of the recently founded Centro Cultural Arte Contemporáneo de Televisa the image of a dense canopy as seen from below. The work provided the artist with a range of possibilities for collaborating with contemporary Mexican architects who, as Alejandro Hernández Gálvez pointed out, appreciated the way in which these images opened the space of their buildings vertically or laterally, adding to or complicating their spaces. Hendrix described his working process in terms of taking samples of a terrain from which to develop an image. Hernández explained the effect of those works as condensing the sensation of an itinerary: “The space that gets drawn on those walls, windows, or drop ceilings is the space of a stroll that shows us how the very surface of things can open out onto abyssal depths.”<sup>12</sup> Hendrix creates membranes that use architectural exteriors or interiors as graphic spaces, whether by means of screen printing, reliefs in bronze or plastic materials, or in the form of images inserted in glass. Their efficacy lies in creating a use for large, neutral surfaces of glass, metal and cement on architecture that still takes itself to be pursuing modernism’s quest for abstraction, with the added advantage of proposing to the architect a means of reducing the incidence of light and visibility in those large spaces without needing to close them off.

It did not take long for Hendrix to liberate his membranes from buildings and to take the leap of turning them into sculpture-pavilions or hanging structures. The complex construction of the nerve-endings of leaves of trees and the rhizomatic geometry of organic growth serve as a basis for a variety of hanging structures made in Corian, as is the case in *Algae* (2011) and *Fugas* (2015). The charged surface of his designs, based on canopies, can be folded back upon itself to produce cylindrical and spiral-shaped public sculptures that introduce moments of neo-baroque fantasy into the urban and architectural milieu. Beyond offering the user spaces of meditation and shade,

---

12— Alejandro Hernández Gálvez, “La superficie de las cosas,” *Ornament Is Not a Crime*, Arquine, Mexico City, 2013, p. 18.

waiting and play—as occurs in *Refugio/Kiosko* (2009) in Puebla’s central plaza or in his *Patio de las jacarandas* (2015) at the Plaza de la Convención in Aguascalientes—Hendrix’s open-air interventions exude the utopia of a modernity reconciled with an imaginary greenery. These murals, lattices, and reliefs frequently reach large dimensions by returning certain artificial and technological values to architecture, like rhythm and the variation of ornament and foliage, in addition to offering an alternative to the ambiguity that contemporary taste feels with respect to the total colonization of its urban and visual territory. These observations were made by José Luis Barrios, who has quite subtly described Hendrix’s work as the “becoming of a future anterior, a time when that which is to occur has already occurred,” made of “the fossil and the trace” of the past tense no less than the “powers [*potencias*] of desire in the future,”<sup>13</sup> a mixture of utopianism and pastoralism that synthesizes and seeks to remedy our anxiety.

### A place with no return

After his visit to Yagul in 1999, Seamus Heaney noted the coincidence that Oaxaca, like his homeland of Ireland, had suffered an “invasion” and evoked a certain romanticism. Describing the climb up to Yagul, Heaney was especially attentive to the experience of silence: “There wind and heart met.”<sup>14</sup>

In 2016, three years after the poet’s death, Hendrix and the publisher Hans van Eijk completed Seamus Heaney’s edition of Book VI of the *Aeneid*, which he had finished translating in July 2013, just weeks before he passed away.<sup>15</sup> According to Hendrix, the originals he made for the text of his deceased friend and collaborator aspire to portray a “Dantesque setting” in keeping with Virgil’s text, but also to bid “farewell to a dear friend and a

—

13— José Luis Barrios, “Lugar, espacio y memoria. Sobre lo escultórico en la obra de Jan Hendrix,” *Ornament Is Not a Crime*, op. cit. p. 28.

14— Angélica Abelleira and Víctor Ruiz Arrazola, “Seamus Heaney: en el arte uno jamás se vuelve experimentado; siempre se inicia un camino,” *La Jornada*, February 16, 1999.

15— Catherine Heaney and Matthew Hollis, “Note to the Text,” *Virgil, Aeneid. Book VI*, op. cit., p. 51.

dear place,” to which Hendrix decided never to return.<sup>16</sup> Hendrix’s lithographs present a darkness that is rare in his oeuvre. As if they were emerging from scoring on a plate or an acetate, the pieces consist of uniform surfaces of black ink on which Hendrix, using white lines, extracts details of cacti and dense fragments of the ravines and hollows that can be seen from the high promontory harbored by the ruins of Yagul. The images unfold on four planes in the book, creating low panoramas and suggesting the sequence of views that one experiences from atop the pinnacle of the ruins. His desire to compose an elegy drove Hendrix to make one of the most expressive series of his entire career, taking his visual language back to the original vocabulary of all engraving: a scored surface that eventually becomes a trail of ink on paper.

Hendrix has refused to step foot on Yagul after the publication of Heaney’s *Aeneid*, but not without turning it into a sort of imaginary Hades. Preparing a retrospective exhibition in Mexico and Holland in 2018, the artist reprised his panoramic designs—similar to the format of the cinemascope (245 × 650 cm)—in order to translate them to a medium that he had not used until then: Jacquard weaving. The surface of thread endows the landscapes with a certain atmospheric vibration and transforms the graphic image into vibrant surfaces of silk and wool, which change focus and texture depending on one’s distance from them. Enveloping, physical, bodily: the weavings are a graphic window and at the same time an object that, to paraphrase Heaney, transforms space into a “sumptuous homage to those who have departed, dedicated in Elysium.”<sup>17</sup>

---

16— “I have chosen to portray the landscape in a Dantesque setting in accordance with Book VI and as a farewell to a dear friend and a dear place. I have vowed never to return to Yagul again.” Jan Hendrix, “Yagul,” Seamus Heaney & Jan Hendrix, *Aeneid. Book VI*, op. cit., p. 48; reproduced in Jan Hendrix, *Yagul. Three Books with Seamus Heaney*, op. cit., p. 222.

17— Seamus Heaney, “Prologue,” Seamus Heaney & Jan Hendrix, *Aeneid. Book VI*, op. cit. p. 8 p. 8; reproduced in Jan Hendrix, *Yagul. Three Books with Seamus Heaney*, op. cit., p. 167.



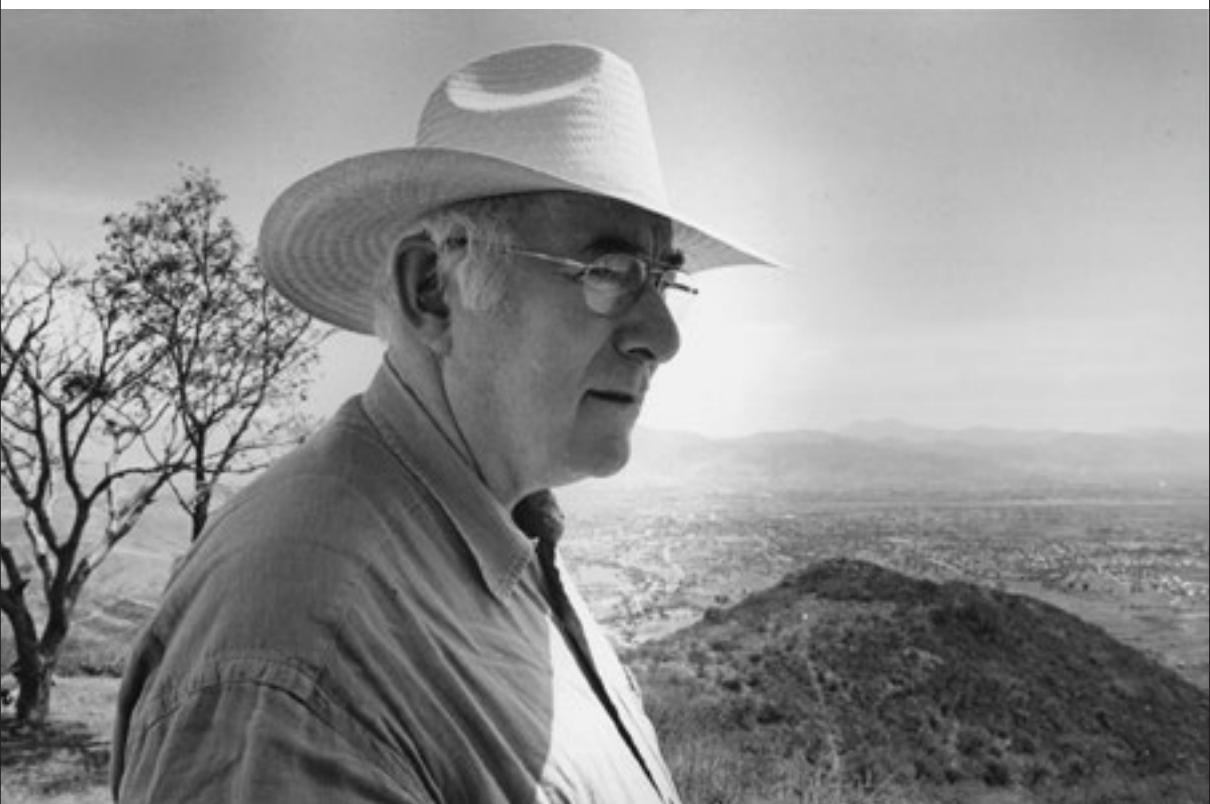
Serie—Series *Algae*, 2011. Bronce recortado patinado en negro—Cut bronze with black patina, medidas variables—variable dimensions. Foto—Photo: Isaac Contreras

# Ramificaciones. En torno a la obra de Jan Hendrix\*

---

Seamus Heaney

\* Publicado en Jan Hendrix, *Diario de fatigas*, Turner/Fundación Cultural Artención/UAM, México, 2002.



Seamus Heaney en—at Yagul, 1999. Foto—Photo: Omar Meneses

*...Tienen todo el intermedio las selvas,  
y, resbalando, lo rodea con su negro seno el Cocito.  
Mas si tanto amor tiene tu mente, si tanto deseo  
de nadar dos veces el lago estigio, dos veces negros  
Tártaros ver, y te place ponerte al insano trabajo,  
oye lo que has de hacer antes. Se oculta, en un árbol opaco,  
—áurea no sólo en hojas sino en flexible tallo— una rama...*

Virgilio, *Eneida*, Libro VI

Cuando la Sibila de Cumas le indica a Eneas el curso a seguir para hallar la sombra de su padre y hablar con él en el inframundo, sus palabras están salpicadas de amenaza y promesa a la vez. Eneas habría sido susceptible al poder onírico de los grandes nombres subterráneos —Cocito, Tártaro, Estigia— y al primigenio atractivo latino de sustantivos como *silva* y *ramus*, adjetivos como *atrus* y *aureus*. Y nosotros, los lectores de Virgilio dos mil años después, aún sentimos las repercusiones del original en toda una variedad de contextos, reconociendo el pulso de una antigua energía que late en términos tan lejanos en tiempo y cultura como la *Selva oscura* de Dante y la *Rama dorada* de Frazer, o en poemas tan remotamente relacionados como “Me detengo en el bosque una tarde nevada” de Robert Frost y “El río de los ríos de Connecticut” de Wallace Stevens. Por ejemplo, cuando Stevens escribe:

Existe un gran río de este lado de la Estigia  
Antes de llegar a las primeras negras cataratas  
Y árboles carentes de la inteligencia de los árboles,

podemos tener la certeza de que a su Río Connecticut lo alimentan los tributarios del Cocito de Virgilio, que “fluye sinuoso por la oscuridad, lamiendo sus riberas”. Los míticos caudales y la Norteamérica moderna fluyen juntos, los edificios de oficinas se reflejan en altos contextos culturales y el poeta prorrumpie en regocijo ante el *glamour* accidental de todo aquello: “El mero fluir del agua es una alegría”, grita. “La torre del campanario de Farmington/Se yergue resplandeciente, y Haddam se mece brillando”.

La mente del artista, dicho de otro modo, es una fantas-magoría y, si bien le va, sus contenidos se divulgarán enérgica, inequívoca e impredeciblemente. Proyectarán siluetas y tomarán caminos sinuosos, el medio los tentará rumbo a toda suerte de transformaciones. Si el artista escucha las palabras *Tartarus* y *atrus*, podrá pensar en *negro* y *brea*; si escucha *aureus*, en *oro*.

y mineral, y si escucha *ramus*, podrá pensar en *hoja de oro*, ya que *ramus* se ramifica deliciosamente en hojas y luz. Las asociaciones, citando a Stevens una vez más, se vuelven “un fluir innombrado,/pleno de espacio, que refleja las estaciones, el saber popular/de cada uno de los sentidos”.

Hace algunos años, mi traducción de los versos 98 a 211 del Libro VI de la *Eneida* dio rienda suelta a un fluir innombrado en la imaginación de Jan Hendrix, resultado de lo cual fueron los magníficos grabados del libro que con el tiempo se publicaría por Hans van Eijk bajo el título de *La rama dorada*. En él se manifestaban la visión y el espanto que le esperan al iniciado ante la travesía, una negritud tan deslumbrante como el oro que estaba destinada a arrasar, órdenes oscuras que le piden a la indetenible luz que se detenga. El efecto tuvo tanto que ver con el sol como con la laguna Estigia. Virgiliano en su lobreguez, precolombino en su oro. Algo no buscado y, luego, indispensable. ¿Cómo lo había logrado? ¿De dónde provenía?

Provenía, desde luego, del “saber popular/de cada uno de los sentidos” y, en particular, de todo lo que los sentidos de Jan Hendrix dejaban fluir ante la visión o el nombre o el recuerdo de su lugar sagrado: Yagul. He aquí la colina de su visión, su Delfos, su Micenas, su Nara, su Tara. Unos años después, paseando con Jan en la cima de Yagul, inmersos en el caluroso silencio de una tarde mexicana, supe que nuestra travesía ascendente era una suerte de respuesta diurna a la oscura travesía descendente que ambos habíamos emprendido con Eneas en la imaginación. Las formas cactáceas de un negro brea que se interponían en el campo dorado de los grabados de Jan, sin lograr rebasarlo, eran, obviamente, imágenes consecutivas de los grandes cactus, centinelas de la desierta fortaleza. Inmóviles cual ídolos, llenas de espacio, reflejos de las estaciones.

Al contemplar un paisaje, “el corazón vislumbrante —dice W. B. Yeats— redobla su poder”.

Éste, por supuesto, ha sido el caso en la contemplación de Yagul hecha por Jan Hendrix: cuando fui al encuentro de una inolvidable asamblea de poetas y artistas en Oaxaca, en 1999, su prolongada devoción por aquel sitio y su disciplina artística me esperaban, habiéndose plasmado ya en una segunda serie de grabados y una segunda obra maestra en cuanto a impresión y edición de libros, publicada bajo el título de *The Light of the Leaves*. En esta fantasmagoría, la rama arroja sus hojas, y los colores del artista viajan de la edad de oro a la edad de bronce:

las primeras páginas son, de hecho, una profusa superposición de hojas otoñales encadenadas a una subsecuente oscuridad invernal. No tanto un Virgilio soñando el Averno, como un Dante, al comienzo del *Inferno*, abrumado por su visión de las multitudes de los muertos:

Tal como una a una las hojas en otoño caen  
Hasta que al fin la rama desnuda ve  
Todos sus despojos en el suelo,

Así la mala simiente de Adán, a la señal  
... se desvanece sobre las aguas turbias.

Y de ese punto en adelante, las imágenes del libro proceden, como lo hizo Dante, rumbo a los más profundos y recónditos espacios de oscuridad y claridad, de rostro de roca y abertura en el muro, de despeñadero que emerge y mágico círculo pétreo, todo atrapado en un misterioso resplandor lunar.

He tenido la buena fortuna de que mis palabras viajaran en compañía de un trabajador tan profundamente diestro en cuanto al sitio y la poesía como Jan Hendrix. Su maestría va más allá de las aptitudes: al descubrimiento. Es el “quien descubrirá y poseerá”,

En extravío como Eneas,

A quien se dio conducirse  
Entre la luz de las hojas...  
*Selvaggia e forte, sonora,*

Es decir, rumbo a esas selvas  
Donde nos abrimos paso,  
Si bien nos va, cual poetas.

# Ramifications: A note on Jan Hendrix\*

---

Seamus Heaney

\* Published in Jan Hendrix, *Diario de fatigas*, Turner/Fundación Cultural Artención/UAM, México, 2002.



Seamus Heaney, Jan Hendrix & Marie Heaney en—at Yagul, 1999. Foto—Photo: Omar Meneses

*Halfway down is all forests  
And Cocytus winds through the dark, licking its banks.  
Still, if love torments you so much and you so much need  
To sail the Stygian lake twice and twice to inspect  
The murk of Tartarus, if you will go beyond the limit,  
Understand what you must do beforehand.  
Hidden in the thick of a certain tree is a bough  
Made of gold, and its leaves and pliable twigs  
are made of it too...*

Virgil, *Aeneid*, Book VI

When the Sibyl of Cumae instructs Aeneas on the course he must follow if he is to meet and talk with his father's shade in the underworld, her words are a dapple of menace and promise. Aeneas would have been susceptible to the oneiric power of the great subterranean names—Cocytus, Tartarus, Styx—and the primal Latin appeal of nouns like *silva* and *ramus*, adjectives like *atrus* and *aureus*. And we, Virgil's readers two thousand years later, can still feel the repercussions of the original in a variety of contexts, and can recognize the pulse of an old energy beating in terms as far apart in time and culture as Dante's *Selva oscura* and Fraser's *Golden Bough*, or in poems as remotely related as Robert Frost's "Stopping by Woods on a Snowy Evening" and Wallace Stevens' "The River of Rivers in Connecticut." When, for example, Stevens writes:

There is a great river this side of Stygia  
Before one comes to the first black cataracts  
And trees that lack the intelligence of trees,

we can be sure that his local Connecticut River is being fed by tributaries from Virgil's Cocytus that "winds through the dark licking its banks." Mythic waterway and modern America flow together, high rise offices are reflected in high cultural contexts and the poet exults in the accidental glamour of it all: "The mere flowing of the water is a gayety," he cries, "The steeple at Farmington/Stands glistening and Haddam shines and sways."

An artist's mind, in other words, is a phantasmagoria and if the artist is lucky, the mind's contents will divulge themselves energetically, unmistakably, and unpredictably. They will throw shapes and take sidewinding ways, the medium will tempt them into all kinds of transformation. If an artist hears the words *Tartarus* and *atrus* he may think *black* and *tar*, if he hears *aureus* he

may think *gold* and *ore*, and if he hears *ramus* he may think *gold leaf*, since *ramus* ramifies so deliciously into leaves and light. The associations, to quote Stevens again, become “an unnamed flowing,/Space-filled, reflecting the seasons, the folk-lore/Of each of the senses.”

Some years ago my translation of lines 98–211 of *Aeneid*, Book VI started that unnamed flowing in the imagination of Jan Hendrix and the results were the magnificent screenprints he did for the book eventually published by Hans van Eijk as *The Golden Bough* [*La rama dorada*]. Here was a manifestation of the vision and dread that attend the initiate’s journey, a blackness as dazzling as the gold it was set to obliterate, dark commands telling the unhaltable light to halt. The effect was both solar and Stygian. Virgilian in its gloom, pre-Colombian in its gold. Unlooked for and then indispensable. How had he done it? Where had it come from?

It came, of course, from “the folk-lore/Of each of the senses,” and in particular from everything Jan Hendrix’s senses yielded at the sight or the name or the memory of his sacred place, Yagul. This is his hill of vision, his Delphi, his Mycenae, his Nara, his Tara. A few years later, as I walked with Jan to the summit of Yagul, in the hot silence of a Mexican afternoon, I knew our upward journey was a kind of daytime answer to the dark and downward journey we had both taken in imagination with Aeneas. The tarblack cactus forms that intervene but cannot overwhelm the gold field of Jan’s screenprints were obviously after-images of the great cactuses that sentried the deserted fort. Still as idols, space-filled, reflecting the seasons.

In the contemplation of a landscape “the gazing heart,” says W. B. Yeats, “redoubles its might.” This has certainly been the case in Jan Hendrix’s contemplation of Yagul: by the time I got to Oaxaca in 1999 to meet with an unforgettable assembly of poets and artists, his long devotion to the place and his discipline within his art had issued in a second series of prints and a second masterpiece of bookmaking published under the title, *The Light of the Leaves*. In this phantasmagoria, the bough sheds its leaves, and the artist’s colors move from the age of gold to the age of bronze: the opening pages are in fact a profuse overlap of autumn leaves in thrall to an ensuing wintry blackness. Not so much a case of Virgil dreaming Avernus as of Dante, at the start of the *Inferno*, overwhelmed by his vision of the multitudes of the dead:

As one by one the leaves fall off in autumn  
Until at last the branch is bare and sees  
All that was looted from it on the ground,

So the bad seed of Adam, at a signal  
...go away like that over the brown waters.

And from that point the images in the book proceed, as Dante proceeded, into ever more profound recesses of darkness and brightness, rock-face and wall-breach, looming crag and magical stone circle, all caught in uncanny lunar glow.

It has been my good fortune to have had my words attended to by a worker as deeply schooled in place and poetry as Jan Hendrix. His mastery goes beyond skill into discovery. He is “a finder and keeper,”

Astray like Aeneas

Conducting himself  
By the light of the leaves...  
Into that *selva*

*Selvaggia e forte*  
We cull and come through  
As poets, if we’re lucky.

# Un naturalista peculiar

---

Pura López Colomé

TWO FRIENDS WALKING THE  
RIM OF THE PARICUTIN CRATER



ON A SUNNY AFTERNOON  
SOMEWHERE IN THE YEAR OF  
NINETEEN NINETY

W.H.

Inicio mis comentarios en torno a la amistad de Jan Hendrix —que es casi lo mismo que mi personalísima valoración de su obra— con un par de poemas de nuestro amigo Hans van de Waarsenburg, fallecido hace apenas unos años, que me he atrevido a traducir (o a intervenir, a semejanza de lo que él ha hecho con postales e imágenes del mundo). Su viuda, Riët, y su impresor-traductor-colega-casi hermano, Hans van Eijk, alias Peter Boreas, acaban de publicarlos, junto con un diario de viaje del autor, bajo el título de *Paricutín*, una bella edición limitada de Azul Press, especie de tributo a las emociones emanadas de la tierra y del hombre. En ellos, como en tantos otros, Hans parece calcar la obra gráfica de su amigo Jan, entrar en plena resonancia.

La vista se decolora lentamente  
entre la bruma mañanera en torno al Paricutín.

Ojos negros como de lava, descalzos  
pies oscuros que se demoran en salir.

Ojos oscuros como de lava  
contra la madera reseca abrigan el alma.

Los pinos alojan ramas muertas, un viejo  
tocado. En lo alto el águila planea, siempre  
en picada. Una mirada confundida prolonga  
el silencio de su apariencia. Una sombra  
sobre el sendero de piedra. Respiro hondo.  
El aire helado controla su desaparición.

\*

La costa cambia en un doloroso Stabat Mater.  
Tú tragas milla tras milla y pliegas  
las manos. Tu ronca voz le ruega  
al Dios de las Alas que recuerde:

*Una pluma arderá a mi regreso, el lugar  
al otro lado, a los pies del volcán.*

Quiero permanecer de pie con la mirada a la distancia,  
arrebatarle tu mano a la sombra de la noche

o al lecho de crines de caballo. Suave como el barro  
quiero descansar a tu lado y aguardar el alba

recordando viejas tierras bajas, donde el viento  
impulsa el barco hacia estas orillas.

Jan Hendrix y yo tuvimos la fortuna de ser amigos de Seamus Heaney. Este multiabarcante ser humano escribió un poema emblemático, tanto de su visión del mundo como de su experiencia en la granja donde nació, titulado “Muerte de un naturalista”. Con la pluma, a manera de pala, va cavando en su infancia y su tierra, en la memoria comunal de su país, en busca de coordenadas espirituales y emocionales. La voz viaja por toda una multiplicidad de escenas del campo dentro de un niño que descubre la belleza de libélulas, mariposas, lino, estanques burbujeantes, protegidos por un sol que, sin embargo, “castiga” (acaso a quien se acerque demasiado). Los sapos y las ranas aparecen por doquier (creo que todos coincidiremos en que no hay animales que más curiosidad causen en un pequeño). Se respira un ambiente de libertad ideal, onírica. De pronto, en un abrir y cerrar de ojos, el protagonista descubre la invasión de los “reyes del limo” que, croando a coro, parecen advertirle que si mete la mano en su reino lo devorarán. Escapa. Diríase que despierta a la残酷 del mundo. Muere como naturalista al percatarse de que existen territorios prohibidos que le lanzan “amenazas obscenas” transformando a los animales en “granadas de lodo”. Muchos años después, según afirmó repetidamente en entrevistas, al abrir el frasco de los terrenos pantanosos de su mente, extrajo la expresión poética resucitando al estudioso de la naturaleza, vuelto espejo de una sensibilidad ya carente de miedos que quiere “rimar para verse/para desencadenar el eco de la oscuridad”. Atrás había quedado la persona entrometida en reinos ajenos: la única manera de penetrar al fondo del ser sin pasarse de listo, sin creer saber de más, sin faltarle al respeto a nada, sería la metáfora. En adelante, el artista lleva la investidura del naturalista de todas las esferas. Muchos lo parecen. No cualquiera lo es.

Jan Hendrix procede de una región cercana y afín a la de Heaney, el norte europeo. Sabe del cambio de estaciones (cosa

que ignoramos de este lado del Atlántico); de la espera de la muerte y el renacimiento transformador; de la observación cuidadosa y paciente de cada uno de los indicadores de una belleza natural que surge y se esconde, que se entrega a cuenta gotas o a raudales a quien sabe atesorarla, que va de promesa en promesa. Con ojos ávidos de replicar los procesos creativos, la respeta, la acaricia, la posee hasta donde ella lo permite para mostrarla otra y la misma, le hace eco para que el observador a su vez termine absorbiéndola sin necesidad de vivir a su lado. Sólo que, a diferencia del niño de Heaney, ha metido la mano en ella para extraer sus esencias y transformarlas en nuevos mundos visuales, revelándonos sus otras caras. No en vano ha parecido necesitar la poesía a su lado para complementarse y equilibrarse, a la palabra polisémica que huele a jugos terrenales.

Para mí, la obra toda de Jan Hendrix —al menos la que yo conozco— podría interpretarse como un solo poema titulado “Vida de un naturalista”, escrito durante el trayecto de la juventud a la madurez ayudándose con mágicas reglas, escuadras, compases, hasta descubrir el mejor de los útiles escolares: el transportador, que le servirá de espejo del horizonte.

Vi una obra suya por primera vez a principios de los años ochenta en casa de alguien. La recuerdo, aunque no me conduce a lo que hoy considero su centro. Sé por amigos muy queridos que llegó a México a fines de los setenta y, según escribió en su diario Hans van de Waarsenburg, se afianzó cual sobreviviente felizmente adaptado. Creo que esta definición se queda corta. Quien sabe atravesar con esos tonos blancos que le son tan propios la oscuridad exterior e interior mexicana, de lluvias torrenciales y nudos expresivos, de quien todo agradece en serio y al mismo tiempo es un malagradecido, estableciendo un telón de fondo, no sólo ha absorbido la idiosincrasia, sino que se la ha apropiado. Hans, su amigo de toda la vida, esperaba encontrarlo viviendo más o menos a gusto en un sitio “exótico”; se topó con que Jan se había “hallado”.

Llegué a sus puertas, múltiples y abatibles en todos sentidos (en Mixcoac, en la Condesa, en Valle de Bravo, en la Roma) por vía poética. Dentro me aguardaba un personaje refinado, dueño de un buen gusto incuestionable. Lo que no sabía era de su capacidad improvisadora, que ignoro si adquirió en México, en contacto con una cotidianidad anárquica, o si la traía de nacimiento y simplemente se desarrolló a sus anchas gracias al color, a la informalidad, al “desmadre”, a la espontaneidad del

vicio y la virtud. Al parecer, este artista ordenado, disciplinado y occidentalmente civilizado necesitaba el caos de una de las ciudades más contaminadas del mundo, de gente que inventa su realidad día con día, de espacios desperdiciados (hermosos y horrendos), de exuberancia multicolor y algo desquiciada, para dejar caer sobre sus lienzos de papeles orientales un confeti sin rosas mexicanas, muy a la holandesa, pero confeti al fin: en sus biombo delgadísimos —semejantes a las alas de mariposas monarca que abundan en la zona donde construyó su casa de descanso—, vuelan o flotan hojas de enormes piñanonas; helechos selváticos o de maceta; hojas lanceoladas grandes, pequeñas, hasta minúsculas, inscritas con lujo de proporción, de contornos respetados y retocados por esta mano de país bajo; hojas hechas por Natura, que han recibido un baño de oro, de plata, dignos pilares de Doña Blanca. Se llenó de la intensidad tonal del trópico, recicladola al nórdico modo, calando cada vez más hondo en su esencia. Le dijo a Hans, durante un viaje hoy remoto al Paricutín: “Mis puntos de partida artísticos siempre han sido los mismos, pero [aquí] encuentran expresión nueva y original en formas cambiantes”.

Cuando nos conocimos con motivo de nuestra inolvidable colaboración con Heaney, me platicó de su relación con él, del famoso libro de artista que habían hecho juntos, basado en la traducción de un fragmento del Libro VI de la *Eneida*. No tenía ejemplares ya, así que no pude ver el objeto físico que, sin embargo, nació en mi pensamiento como la más elegante de las posibilidades de dos creadores, llevados de la mano de Virgilio. Muchos años después me lo regaló. Huelga decirlo, la traducción de Heaney al inglés se había acomodado a la perfección a las curvas de ese nuevo espacio dorado. No otro que el de la inmensidad cifrada en la “rama dorada” de Eneas con extraña forma de cactus gigante. Con todo y que soy mexicana, en ese momento yo no conocía el lugar que estaba nutriendo la inspiración de este holandés: Yagul, árbol o palo seco, rebosante de esos casi monstruosos candelabros naturales que vi por primera vez en 1999, año de la memorable visita de Heaney a Oaxaca. ¿Qué relación podría haber entre este ejemplar de la flora mexicana y la rama dorada de la *Eneida*? ¿Por qué resultaba tan importante para este artista tan de otras latitudes? Otra vez, al estirar la cinta del tiempo, Hans van de Waarsenburg, cuando viajamos juntos a Monte Albán, con un comentario me ofreció algunas pistas: Jan Hendrix había llevado consigo a México las viejas tradiciones

artísticas de Limburgo para reanimarlas. Hoy lo interpreto como lo inamovible en las construcciones medievales europeas reflejado en lo que hoy es patrimonio de la humanidad, sitio de cuevas prehistóricas de imposible exposición, situadas debajo de varios estratos de tierra, en un extraordinario estado de conservación (como cuerpos momificados). He aquí las capas, los países bajos de este artista. Y aparte, el tema: el inframundo al que se dirige Eneas, parecido a las zonas oscuras del norte... todo lo que necesita luz... la luz de las hojas. La sibila de Cumas le advierte a Eneas que para descender al inframundo donde se halla su padre necesita la rama dorada. Lo esencial es que, al tocarla, se desprenda fácilmente. Así llega a su destino. Heaney primero le dio a Jan ese fragmento de Virgilio, apropiándose de él. Tiempo después, para el segundo proyecto que tendría que ver con su poesía directamente, no con traducciones, acude a la luz desprendida de las hojas, y viaja en total albedrío, cual “hijo o hija ansioso de irse/en extravió como Eneas, a quien se dio conducirse/entre la luz de las hojas”. Decidió entonces, ya que en terrenos poéticos se hallaba, rendir homenaje a sus pares admirables (Auden, Hughes, Brodsky, Milosz, MacCaig, MacLean), haciéndolos descender dantescamente, con las lenguas en ristre, en calidad de clorofila iluminada: “Me encantaría verlo libre/volver a tupidas frondas/y a la fronda de la lengua, *selvaggia e forte*, sonora,/es decir, rumbo a esas selvas/donde nos abrimos paso,/si bien nos va, cual poetas”.

No todo es luminoso en este libro de Hendrix/Heaney. Presenta, sutilmente, un contraste aterrador con el lado oscuro: la sombra de un hombre transita, por cimas y simas, dueño de la negritud del alma expuesta en los poemas de Van de Waarsenburg; una persona que, por muy artista que sea, se expone a la falibilidad que a todos caracteriza, caminando sobre la misma delgada frontera entre hibris y némesis, en un constante claroscuro.

A pesar de los alcances de las obras en colaboración que he venido mencionando —*La rama dorada* y *The Light of the Leaves*—, algo quedaba pendiente, inconcluso. Ahora, recientemente por cierto, se dio, como por arte de magia, la tercera parte que cerraría el círculo durante la vida del poeta irlandés en su otro mundo, su más allá literario. Después de la muerte de Heaney en 2013, su hija, Catherine, daría cumplimiento a una especie de promesa que él se había hecho en la época en que escribió *Viendo visiones*, a fines de los ochenta, precediéndolo solamente (y aquí las cursivas importan) de los versos 98-148 del poema

de Virgilio en que se hace mención de la rama dorada: según me lo contó cuando revisamos la traducción de este libro, *algún día* daría término a todo el canto o Libro VI de la *Eneida*, porque se lo debía a su padre recién fallecido y a su maestro de latín en St. Columb's College. En mi última visita a Strand Road, tres meses antes de que falleciera, vi con mis propios ojos (valga), sobre su escritorio, los libros abiertos de las distintas versiones con que estaba cotejando la suya, los diccionarios en torno a la laptop... Además de las traducciones de su admirado Giovanni Pascoli, estaba dando los toques finales a ese añorado Libro VI. Sólo que ahora la versión total conllevaría un cambio de criterio, de música: de aquel primer intento con el verso largo inglés a manera de equivalencia del alejandrino del hexámetro virgiliano, pasaría a una refundición mediante pentámetros y endecasílabos. Una verdadera maravilla: no la rama sino el broche de oro a su trayectoria lo que este enorme artífice nos legaba, ampliando los 901 versos latinos a 1222 versos blancos en inglés postshakespeariano, heaneyanos a más no poder. Y estoy segura que contemplaba proponerle su publicación al alimón a Jan Hendrix, cosa que Catherine interpretó en su nombre.

¿Por qué importaba tanto que Yagul cerrara el círculo? Si Heaney emprendía el rescate de su padre recién fallecido, como Eneas el de Anquises, mediante aquellos versos iniciales en que nada más se mencionaba la rama, quedaba por lograr el encuentro mismo en el inframundo, el abrazo de humo, las emociones vivas *post mortem*, amén de todo el descenso, con sus múltiples niveles. Yagul es una especie de Averno poseedor de cuevas enigmáticas con pinturas rupestres, varios niveles en plataformas escalonadas. Y, por si fuera poco, en cada patio, se halla la entrada a una tumba. Resulta todo un descenso que Jan quiso llevar a cabo a semejanza de Virgilio mediante un nuevo modo de resonar con Heaney, cactus en ristre, haciéndonos bajar, hallar al padre, volver con él adentro: en mi caso, yo recuperé a Heaney en estos versos, después de su muerte física, escuchándolo repetir que “la puerta oscura de la muerte se mantiene abierta día y noche”. No en vano Jan ha sugerido la forma oval para la convivencia de imágenes y versos, frente a frente, en este Libro VI. Al fondo de su Yagul, cual serpiente que se come la cola en espiral, brilla la integridad de una promesa cumplida en el significado, en ese “árbol viejo” de ramas punzantes, lingüísticas, mixteco-zapotecas interpretadas en una savia latina, rumbo a la reconciliación, a la eliminación —o su intento— del dilema

vida-muerte, en un inframundo que es en realidad un más allá de cualquier predicamento humano, cualquier aparente contradicción: la rama que ilumina el camino de Eneas para entrar y salir a placer del reino “sin aves”, el Averno, es la traducción de Heaney que nos ilumina para distinguir sus fuentes de inspiración de toda la vida, su destino cifrado virgilianamente, la solución de su propio acertijo existencial; y es la visión del Yagul de Hendrix, que también nos transparenta lo que siempre ha buscado al meterse a fondo en ese volcán invertido y sin fuego, recreando un ecosistema peculiar, eufemísticamente bautizado como “monumento”, que ha convivido con el ser humano desde tiempos remotos.

Jan, según intuyo, se mantiene a flote, más activo que nunca, en buena medida gracias a su condición innegable de artista viajero. La naturaleza lo conforma, lo salva, lo ha hecho el gran artista que es. Ella lo trajo a estas latitudes mexicanas, sin cortarle las raíces. He aquí un aspecto clave de este respetuoso de las tradiciones de su continente del que me hablaba su amigo. Se le asemeja mucho a Alexander von Humboldt, naturalista polivalente si los ha habido, que llevó a cabo tantos viajes de exploración por las Américas. Que anduvo entre volcanes también, por cierto, investigando con insaciable curiosidad lo que iba hallando a su paso, con un ojo y capacidad intelectual absolutamente científicos, pero dueño asimismo de un lado artístico que comparte con Jan Hendrix: basta ver sus magníficos dibujos, impresos como litografías; sus láminas a color. Justo lo que encontramos, de alguna manera, en las tarjetas postales, fotos polaroid, álbumes diversos y demás donde, tal como afirma Cuauhtémoc Medina: “Ha incorporado la narrativa de nuestra relación con el paisaje en un todo complejo de experiencias visuales y culturales”. Naturaleza en grande se llama lo que a lo largo de toda una vida ha ido observando este viajero incansable y sensible; Naturaleza con mayúscula su fuente de inspiración. Naturaleza ante la cual nuestra pequeñez es absoluta. Esa Naturaleza que obliga a Robinson Crusoe a prorrumpir humildemente ante su enigma: “¿Qué son esta tierra, este mar, de los que he visto tanto?” Las colaboraciones con poetas decididamente ligados a las artes plásticas lo retratan de cuerpo entero. Como muestras basten lo que logró con su admirado Bert Schierbeek, al viajar *En la proa de la tierra*; con W. G. Sebald, recitando un “poema rudimentario”, *Del natural*, para ver si la poesía o la gráfica resolvían el conflicto entre hombre y naturaleza; con el maravilloso Hans van de Waarsenburg, lanzándose a fondo.

*A través de los campos.* Nunca le he preguntado dónde nace o por qué existe esa profunda relación entre su obra y la poesía porque creo saberlo, siendo ésta la única manifestación artística verbal en que no se atenta contra la pluralidad de significados. Supongo que hasta el más pequeño de sus intentos en cualquier grabado, digamos, más allá de su excelencia como artista visual, lo traslada a otras dimensiones en contigüidad con el verso. Véase, si no, lo que ocurre con las zonas abstractas y concretas a un tiempo, definidas e indefinidas, reales e irreales, tangibles e imaginadas de los dos poemas de Hans van de Waarsenburg que aquí he presentado. Sus dísticos, sus palabras sueltas se dejan caer sobre los velos/páginas/ alas/ hojas hendrixianas, es decir, sobre el mismo mundo natural que observa... Como ejemplo, pongamos por caso uno de tantos momentos: ¿es él quien observa, con ese verbo conjugado en español en tercera persona, o es el mundo quien observa?, ¿a quién pertenecen los ojos, los pies, las manos, la voz? En el ámbito poético la pluralidad habita tanto el sentido como la sintaxis que, bien vistos, son uno y el mismo vehículo en que viajan imágenes interiores y exteriores, metafóricamente concebidas, de algo tan inconcebible en apariencia como un holandés extrayendo lava de un volcán, colectando plantas a las afueras de unas cuevas, recogiendo piedrecillas en el valle de Tlacolula; un holandés errante, nada wagneriano; un holandés en México, en el ombligo del mundo.

Va, a manera de conclusión, mi tarjeta postal para Jan, sin timbres, “a vuelta de correo”:

### **Domicilio conocido**

A mitad del Atlántico,  
entre dos orillas.  
Una postal de sueños,  
no soñada.  
De nubes que se deshacen  
en la lengua al pronunciarlas,  
sin ser algodón de azúcar.  
De dicción clarísima.  
De tierra que recuerda.  
De rocas que intimidan.  
De alas de mariposa plegadas  
que ocultan un cuerpo atroz.

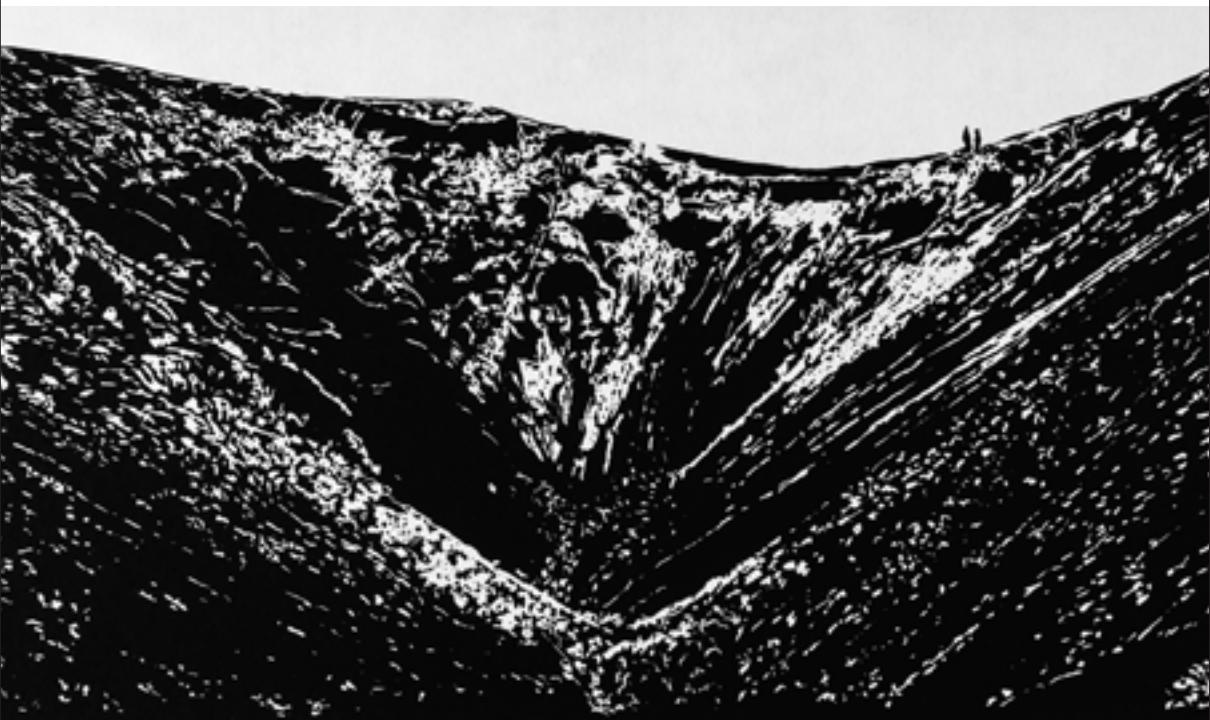
[Mi padre mandaba postales a su casa  
desde Correo Mayor, muy cerca de otra casa,  
la de estudios, sus aulas en el Palacio de Minería.  
A un domicilio conocido. A nadie en particular.  
Para darles noticias a todos, para que supieran que.  
El destinatario era múltiple en aquella casa,  
en aquella ciudad blanca.]

Alguien envía una misiva  
desde otra esfera.  
Ha intervenido en la escena,  
ha intervenido la realidad.  
Ha incorporado el recuerdo  
de un compañero de viaje  
montado en un jamelgo,  
en tierras extrañas,  
arrastrando los pies,  
concentrado en la imagen  
que se gesta dentro.  
Anda en lo suyo.  
Yo recupero detalles diferentes  
de este mismo mundo,  
mi memoria funciona de otro modo:  
lo veo cual Gulliver en “casa”,  
en Aran, absorbiendo a bocanadas  
la realidad pétreas de los suelos, los pasos,  
las islas de cada uno.  
*Ningún hombre es una isla ensimismada.*  
Una sola carabela flota cerca,  
lleva gente, mucha gente,  
va recorriendo, melancólicamente,  
el archipiélago. Desde su proa  
distingo tierra, volcanes, aguaceros,  
parvadas monumentales.  
Desde ahí también alguien  
*dibuja la distancia.*

# A Peculiar Naturalist

---

Pura López Colomé



*Paricutín, 1990-2018. Detalle—Detail. Foto—Photo: Rafael Ortega [Cat. 22]*

I'd like to begin my remarks on Jan Hendrix's friendship—which is almost the same as my intensely personal conception of his work—by sharing a couple poems by our mutual friend Hans van de Waarsenburg, who died just a few years ago, which I've dared to translate (or to intervene into, much as Jan himself did with post-cards and images of the world). His widow, Riët, and his printer/translator/colleague/almost-brother, Hans van Eijk, alias Peter Boreas, have recently published them, along with the author's travel diary, under the title *Paricutín*. In a beautiful limited edition by Azul Press, the book pays homage to the emotions sparked by the land and by human life. Here, as in so many other poems, Hans seems to trace the lines of his friend Jan's visual work, to resonate with it.

The view slowly discolouring  
In the morning haze round Paricutín

Her eyes black as lava, her bare  
Feet dark, slow to come outside.

Her eyes dark as lava, against the  
Desiccated wood, boarding up the soul.

Fir trees house dead branches of former  
Headgear. Above the soaring, ever-

Plummeting eagle. A puzzled look prolongs  
The silence of her appearance. A shadow

On the pumice path. I take a breath.  
Cold air controls her disappearance.

\*

The coastline shifts in mournful Stabat Mater.  
You swallow mile on mile and fold

Your hands. Your croaking voice prays  
To the God of Wings to remember

*One feather burn and I'll return*, to the place  
At the foot of the volcano.

I want to stand looking out on the distance,  
Wrest your hand from the shadow of night

Or horsehair bed. Soft as clay I wish to  
Rest against your side and wait for the dawn

Remembering old lowlands, where the wind  
Drives the ship onwards to these shores.<sup>1</sup>

Jan Hendrix and I were lucky enough to have Seamus Heaney as a friend. This all-encompassing human once wrote a poem, representing both his vision of the world and his experience on the farm where he was born, called “Death of a Naturalist.” Using his pen as a shovel, he digs into his childhood and its land, into the collective memory of his country, in search of spiritual and emotional coordinates. The voice explores a range of rural scenes inside a child as he discovers the beauty of dragonflies, butterflies, flax, and bubbling ponds, all sheltered by a sun that is nonetheless “punishing” (perhaps toward whomever comes too close). Toads and frogs abound (I think we can all agree that no other animal piques such curiosity in small children). A sense of perfect, dreamlike freedom fills the air. Suddenly, in the blink of an eye, the speaker chances on the invasion of the “great slime kings,” croaking in chorus, who seem to warn that they’ll devour him if he dares to slip a hand into their kingdom. He escapes. We might say that he’s been awakened to the cruelty of the world. He dies as a naturalist when he realizes the existence of these forbidden territories, teeming with “obscene threats,” transforming animals into “mud grenades.” Many years later, as Heaney often repeated in interviews, he managed to extract poetic expression from his own mind’s jar of swampy earth; in this way, he revived the student of nature he once had been, now mirroring a sensibility that had shed its fears. “I rhyme,” he wrote, “to see myself, to set the darkness echoing.” As for the young man meddling in unknown realms, he’d been left behind: the only way to reach the depths without being a wise guy, a know-it-all, without disrespecting anything, was metaphor. From then on, the artist wore the naturalist’s badge everywhere he went. Many look the part. Few truly are.

—

1— Translated by Peter Boreas.

Jan Hendrix comes from a region geographically and otherwise similar to Heaney's: northern Europe. He's no stranger to seasonal changes (which we don't know on this side of the Atlantic); to waiting for death and transformative rebirths; to carefully, patiently observing each and every indicator of a natural beauty that emerges and retreats, that delivers itself drop by drop or torrentially to those who know how to treasure it, that shifts from promise to promise. With eyes eager to replicate creative processes, he respects this beauty, caresses it, possesses it—as much as it will allow—to reveal both its changes and its continuities; and makes it echo forth, so that the observer can absorb it without needing to live unerringly by its side. And yet, unlike the child in Heaney's poem, he has indeed slipped in a hand to extract its essences and change them into new visual worlds, disclosing its other faces to us. Unsurprisingly, it seems that he's needed the company of poetry—the polysemic word with its scent of earthly saps—as accompaniment and balance.

To me, all of Jan Hendrix's work, or at least what I'm familiar with, can be interpreted as a single poem titled "Life of a Naturalist." He started writing this poem and continued into maturity, drawing from magical rules, draftsman's squares, and compasses, until he discovered the very best educational implement of all: the protractor, which would provide him with a mirror of the horizon.

I first encountered a painting of Jan's in the early 1980s, in someone's house. I remember it, although it doesn't evoke what I now feel is his center. I know from dear friends that Jan moved to Mexico in the late '70s and, as Hans van de Waarsenburg wrote in his diary, he settled here in the way of well-adjusted survivor. I don't think this description quite does him justice. Anyone who can use his emblematically pale hues in traversing the Mexican darkness, both external and internal, a darkness of torrential rains and expressive knots, the darkness of someone who is both sincerely grateful and a general ingrate, establishing a backdrop, hasn't merely absorbed its idiosyncrasies but has also appropriated them. His lifelong friend Hans expected to find him more or less happily inhabiting an "exotic" place; when they met, though, he saw that Jan had truly "found" himself.

I ended up knocking on his doors, varied and foldable in every sense (in the Mixcoac neighborhood, the Condesa, the town of Valle de Bravo, the Roma) because of poetry. A refined person waited for me inside, someone with indisputably good taste. What I didn't realize then was his knack for improvisation. I'm not

sure whether he acquired it in Mexico, as he came into contact with its anarchic everyday life, or whether he was born with it and developed it naturally, under the influence of color, informality, mess, spontaneous vices and virtues. Apparently, this organized, disciplined, Westernly civilized artist needed the mayhem of one of the world's most polluted cities, of people who make up their lives as they go along, of wasted spaces (both beautiful and frightful), of colorful and slightly unhinged exuberance, before he could stand before his Asian paper canvases and shower them with confetti—quite Dutch in appearance, lacking in Mexican pinks, but confetti nonetheless. His delicate screens—recalling the wings of the monarch butterflies that flock to the area where he built his second home—are filled with the leaves of enormous cerimans; ferns which grow wild in the woods or tame in flowerpots: lanceolate leaves, large, small, even tiny, painted in a luxuriant range of scales and sizes, with shapes respected and retouched by his Netherland hand; leaves fashioned by Nature and then sheathed in gold, in silver, pillars worthy of Doña Blanca. He absorbed the tonal intensity of the tropics and recycled it the Northern way, his Nordic influences trickling deeper and deeper into his essence. As he once told Hans on a trip to the now-re-mote Paricutín volcano: “My artistic reference points have always been the same, but [here] they find new and original and ever-changing forms of expression.”

When we met, on the occasion of our unforgettable collaboration with Heaney, he told me about their friendship, about the famous artist book they'd made together, based on the translation of an excerpt from Book VI of the *Aeneid*. He didn't have any copies yet, so I wasn't able to see the physical object that nonetheless materialized in my thoughts as the most elegant possible creation by two artists walking hand-in-hand with Virgil. Many years later, he gave it to me as a gift. Needless to say, Heaney's English translation had perfectly adapted to the curves of its new golden space. The vastness contained in Aeneas's “golden bough” was now shaped like a strange giant cactus. I'm Mexican, but at that point I'd never been to the place that was so inspiring for this Dutchman: Yagul, which means *tree* or *dry stick*, a site brimming with those almost monstrous natural candelabra I first saw in 1999, the same year of Heaney's memorable trip to Oaxaca. What kind of relationship might there be between this species of Mexican flora and the golden bough of the *Aeneid*? Why was it so important to this artist who'd come from so different latitudes?

Stretching the timeline once again, Hans van de Waarsenburg gave me additional clues when we visited Monte Albán together: Jan Hendrix had brought the old Limburg traditions with him to Mexico and given them new life. Today, I interpret this as the enduring, unmoving face of medieval European constructions reflected in what is now considered World Heritage, the site of prehistoric caves that are impossible to uncover, located under multiple strata of earth, in an extraordinary state of conservation (like mummified bodies). Here are the layers, the artist's nether lands. And what's more, the subject: the underworld where Aeneas is bound, much like the dark regions of the north... everything that needs light... the light of the leaves. The Cumaeian Sibyl warns Aeneas that he'll need the golden bough to reach the underworld and find his father. Crucially, the branch is quick to crumble if touched. He reaches his destination. Heaney first gave Jan this excerpt from Virgil, appropriating it. Some time later, for the second project, which directly involved his poetry and not translations, he turned instead to the light shining off the leaves and embarked on a total flight of fancy, much like "Some rapt son or daughter/Astray like Aeneas//Conducting himself/By the light of the leaves." He then decided, finding himself on poetic terrain, to pay tribute to his most admired peers (Auden, Hughes, Brodsky, Milosz, MacCaig, MacLean), having them descend, Dante-like, tongues at the ready, as illuminated chlorophyll: "I'd see it released//Back into the thickets/And thick of the language,// Into that *selva/Selvaggia e forte*/We cull and come through/As poets, if we're lucky."

Not everything is luminous in Hendrix and Heaney's book. Subtly, it offers a terrifying contrast with the dark side: the shadow of a man travels up hill and down dale, his black soul exposed in Van de Waarsenburg's poems; a person who, no matter how much of an artist he may be, is vulnerable to the very fallibility that marks us all, walking the same line between hubris and nemesis, submerged in constant chiaroscuro.

Despite the scope of the collaborative works I've mentioned thus far—*La rama dorada* and *The Light of the Leaves*—something was still pending, left unfinished. Recently, by the way, as if by magic, the third part has finally come into existence, the final work that would close the circle of the Irish poet's life in his *other world*, his literary beyond. After Heaney's death in 2013, his daughter Catherine would help him keep a kind of promise he'd made himself as he wrote *Seeing Things*, in the late 1980s,

preluding it *only* (the italics matter here) with verses 98–148 of Virgil’s poem, which mention the golden bough. According to what he told me when we reviewed the translation of this book, *someday* he would finish the entire canto or Book VI of the *Aeneid*, because he owed it to his father, who had recently died, and to his Latin teacher at St. Columb’s College. The last time I visited Strand Road, three months before his death, I saw with my own eyes (good grief), laid open on his desk, the different versions he was checking against his own, the dictionaries arranged around his laptop... In addition to translating his much-admired Giovanni Pascoli, he was putting the final touches on the much-awaited Book VI. It was just that the whole version would now entail a change of criteria, a different music: diverging from his first attempt, which used the long English verse as a stand-in for the Virgilian alexandrine hexameter, he was shifting to a combination of pentameter and hendecasyllables. An utter marvel: what this extraordinary work offers us is not the golden bough, but the gold star, the cherry on the cake of his entire career. He expanded the 901 Latin lines to 1222 in post-Shakespearian blank verse—the Heaney-est of all possible feats. I’m sure he had already considered proposing a joint publication with Jan Hendrix, which Catherine interpreted as such on his behalf.

Why was it so important for Yagul to close the circle? If Heaney had set out to save his recently deceased father, as Aeneas did for Anchises, in those initial lines that simply mention the bough, then their actual encounter in the underworld was still waiting to happen: the embrace of smoke, the emotions living on post-mortem, the entire multi-level descent. Yagul is a type of Averno; it harbors enigmatic caves, paintings and all, tiered into staggered platforms. As if this weren’t enough, each patio contains the entrance to a tomb. The whole place becomes a descent that Jan wanted to enact, Virgil-style, as a new way to resonate with Heaney, cactus poised and ready, making us continue downward, find the father, return with him inside. As for me, I find that I can recover Heaney in these lines, even after his physical death; I can hear him repeat “Death’s dark door stands open day and night.” It is no accident that Jan suggested the oval as the shape in which words and images converge, face to face, in this Book VI. In the background of his Yagul, like a spiraled snake, eating its own tail, shines the integrity of a promise kept in the meaning itself, in that “old tree” of sharp, linguistic, Mixtec-Zapotec branches interpreted with a Latin vitality, on its way to reconciliation, to the

elimination—or the attempt at elimination—of the life-vs.-death dilemma, in an underworld that is actually a world beyond any human quandary, any seeming contradiction. It is the bough that illuminates Aeneas's path as he comes and goes at will from the “birdless” kingdom, Averno. It is Heaney's translation that illuminates us so we can make out his lifelong sources of inspiration, his destiny coded in a Virgilian key, the solution to his own existential riddle. And it is Hendrix's vision of Yagul that also illustrates what he's always been looking for, venturing into that inverted, fireless volcano, recreating a peculiar ecosystem, euphemistically christened “monument,” that has kept the company of humans since time immemorial.

My sense is that Jan stays afloat, more active than ever, thanks largely to his undeniable condition as a traveling artist. Nature defines him, saves him, and has made him the great artist he is. Nature led him to Mexico but never uprooted him. This is a key aspect of the artist and his respect for the traditions of his continent, as his friend once remarked to me. He's much like Alexander von Humboldt, a polyvalent naturalist if ever there was one, who embarked on so many exploratory voyages around the Americas. Who also wandered around his share of volcanoes, incidentally, investigating what he found along the way with an insatiable curiosity, with an absolutely scientific eye and intellectual prowess. At the same time, Von Humboldt was also the bearer of an artistic side shared by Jan Hendrix: it's clear from his magnificent drawings, printed as lithographs, his color plates. Which is exactly what we found, in a way, in the postcards, Polaroids, photo albums, and other materials that, as Cuauhtémoc Medina has said, “have integrated the narrative of our relationship with the landscape into a complex whole of visual and cultural experiences.” Nature writ large is what this tireless and sensitive traveler has spent his entire life observing; Nature with a capital N is his source of inspiration. The Nature in the face of which our smallness is absolute. The Nature that forced Robinson Crusoe to humbly blurt in response to its enigma: “What is this earth and sea, of which I have seen so much?” We can find a full-body portrait of Jan in collaborations with poets who have strong connections to the visual arts. As examples, we can turn to what he achieved with his much-admired Bert Schierbeek, when they traveled *At the Prow of the Earth*; with W.G. Sebald, reciting a “rudimentary poem,” *The Natural*, to determine whether poetry or visual art could solve the conflict between humans and nature; with the wonderful Hans van de Waarsenburg,

setting out *Across the Fields*. I've never asked Jan about the origin of the profound relationship between poetry and his work, because I think I know the answer: poetry, after all, is the only verbal artistic manifestation that doesn't undermine the multiplicity of meanings. My sense is that, beyond his excellence as a visual artist, even his slightest effort in a given etching, let's say, translates him to other dimensions more closely aligned with verse. Otherwise, just take a look at what happens in the areas traveled—simultaneously abstract and concrete, defined and undefined, real and unreal, tangible and imagined—in the two poems of Hans van de Waarsenburg's I've presented here. His distiches, his loosed words, fall and scatter onto the Hendrixian veils/pages/wings/leaves; that is, onto the very same natural world he observes... As an example, let's turn to one of so many possible moments: is he the one who observes—with the verb conjugated in third person—or is it the world that does the observing? Who do the eyes, feet, hands, and voice belong to? The poetic realm of plurality is inhabited both by meaning and syntax, which, if we study them carefully, are the same vehicle that conveys the internal and external images, metaphorically conceived, of something as apparently inconceivable as a Dutchman extracting lava from a volcano, gathering plants at the mouths of caves, collecting pebbles in the Tlacolula valley; a wandering, entirely un-Wagnerian Dutchman; a Dutchman in Mexico, the navel of the world.

Here, by way of conclusion, is my postcard to Jan, unstamped, "by return mail":

### **Known Address**

Halfway across the Atlantic,  
between two shores.  
A postcard, still undreamed,  
of dreams.  
Of clouds dissolving  
on the tongue when said aloud,  
though they're not made of cotton candy.  
Of perfect diction.  
Of land that conjures.  
Of rocks that menace.  
Of folded butterfly wings  
that hide a frightful body.

[My father would send postcards home  
from Correo Mayor, close to another house,  
the one he studied in, his classrooms in the Palacio de Minería.  
He sent them to a known address. To no one in particular.  
To share his news with everyone, so that they'd know.  
The addressees were many in that house,  
in that white city.]

Somebody sends a missive  
from another sphere.  
He's intervened into the setting,  
he's intervened in its reality.  
He's included the memory  
of a travel companion  
riding a worn-out horse  
in unknown lands,  
dragging his feet,  
mind focused on the image  
that's taking shape inside him.  
He's busy with his thoughts.  
And as for me, I gather other details  
from this same world;  
my memory functions differently:  
I see him as a Gulliver "at home,"  
on Aran, drawing mouthfuls  
of the craggy life of all the ground beneath him,  
the steps, each separate isle.  
*No man is an island, entire of itself.*  
A lone caravel floats nearby,  
with people, lots of them, aboard;  
it strikes a melancholy course around  
the archipelago. Fixed at the prow,  
I can see land, volcanoes, downpours,  
colossal flocks.  
Up there, another person also  
*draws the distance.*

# Jan Hendrix en la arquitectura

---

Miquel Adrià



*Mirror Pavilion I, 2014. Foto—Photo: Jaime Navarro [Cat. 65]*

Contaba Rudy Ricciotti: “En 1930 teníamos cien palabras para describir una fachada. A principios del siglo XXI no hay más que una decena. Si hemos perdido las palabras es que hemos perdido los signos asociados. Y con los signos, el saber hacer”.<sup>1</sup> Sin duda, con la modernidad, las fachadas perdieron atributos decorativos desde que, a principios del siglo pasado, Adolf Loos sentenciaría que el ornamento es delito. También en México, los arquitectos más radicales de los años treinta como Juan O’Gorman o Juan Legarreta renunciaron a todo elemento insustancial o decorativo, como los que adornaban las fachadas art déco de la época, para abrazar la radicalidad desnuda del funcionalismo. A partir de entonces, la fachada pasó a ser la expresión del programa y de las funciones internas, por lo que su diseño se convirtió en un ejercicio reactivo, relegado a su condición superficial. De ahí que Ricciotti, desde su condición provinciana, pequeño burguesa y católica, y como reacción al puritanismo minimalista anglosajón, abogue por la necesidad de crear fachadas consustanciales con el contenido arquitectónico y por reivindicar el ornamento integral que tan buenos resultados dio con el barroco y la arquitectura de la contrarreforma.

Como resultado, la fachada envolvente del Museo de las Civilizaciones Europeas y del Mediterráneo (MUCEM) de Marsella opta por una porosidad espacial que fluye a través de la celosía de concreto para convertir al edificio en una roca permeable, en un hito geográfico frente al viejo puerto. Lejos de replicar cornisas, volutas, arquitraves y tímpanos, el MUCEM se muestra como una multiplicación de capas que nutren de espesor legible a la arquitectura.

Quizá también por su origen provinciano, católico y burgués, inserto en la cuna del puritanismo protestante, Jan Hendrix ha llegado a complejizar arquitecturas ajena desde sus mallas orgánicas, sus tejidos vegetales mineralizados y sus filtros que envuelven pórticos de patios y tamizan fachadas, sentenciando —en contra de la máxima loosiana— que el ornamento ya no es delito.

También es cierto que desde los albores de la posmodernidad se levantó la veda y fueron muchos los arquitectos que reincorporaron los criterios clásicos de composición, hasta llegar a los

---

1— Rudy Ricciotti, *La arquitectura es un deporte de combate*, México, Arquine, 2014, p. 19.

proyectos de Herzog & de Meuron de finales del siglo XX, en los que integraron la colaboración de destacados artistas para definir la imagen resultante de sus edificios, como las imágenes impresas sobre el concreto de la biblioteca universitaria de Eberswalde o el arte orgánico de la celosía en Bond St., Nueva York, sin dejar de lado, aunque fuera mucho antes de la llegada de Hendrix a México, la arquitectura moderna de mitad del siglo XX que incorporó las artes plásticas en los edificios en su búsqueda por un arte total capaz de fundir cierto sincretismo entre la espacialidad bauhausiana y el *horror vacui* prehispánico y virreinal.

Sin embargo, Jan Hendrix llega a la arquitectura envolvente desde otras disciplinas. Su origen hay que buscarlo en el arte gráfico, caligráfico sobre todo, en la representación bidimensional de la naturaleza observada y capturada, para conferir finalmente cierta ilusión de profundidad tridimensional. Hendrix realiza una ritualización del proceso, que empieza por ir al lugar y reconocer el paisaje, donde el artista se apropiá de evidencias y acumula apuntes para recomponer, recrear e interpretar aquellas muestras convertidas en un nuevo paisaje. Sus vitrinas de especímenes botánicos remiten al archivo forense y al tan recurrido gabinete de curiosidades<sup>2</sup> de aquellos viajeros y naturalistas de los siglos XVII y XVIII, que en su afán coleccionista trataban de ordenar el mundo para comprenderlo. Sin embargo, Hendrix no es un protocientífico —como aquellos europeos que cruzaron continentes antes que él para clasificar especies, ni un jardinero que completa y domestica la flora silvestre—, sino un creador curioso que subjetiva la información para convertirla en forma, un constructor de paisajes artificiales. Es posible que el fósil sea, como apuntó Javier Barreiro,<sup>3</sup> la metáfora de su trabajo, en tanto información biológica eternamente atrapada en un contenedor geológico que finalmente aparece como paradoja impresa.

Jan Hendrix “aisla fragmentos, repite hasta crear un patrón, genera arquetipos”,<sup>4</sup> dibuja y redibuja su memoria rumiante hasta olvidar el origen de la fuente de información para cambiar de

---

2— Antonio Saborit, “El gabinete de Jan Hendrix”, Jan Hendrix, *Bitácora*, Centro de la Imagen/Conaculta, México, 2000, p. 20.

3— Javier Barreiro Cavestany, “La visión de caminante, del satélite al fractal”, Jan Hendrix, *Malpaís*, RM, México, 2008, p. 83.

4— Cuauhtémoc Medina, “Salir de Holanda es dejar la idea de que el mundo es plano”, Jan Hendrix, *Bitácora*, op. cit., p. 60.

escala o fractalizar su morfología. Si su trabajo se caracterizó durante años por la pulcritud minuciosa de una obra eminentemente gráfica, impresa o grabada sobre exquisitos papeles y evolucionó hacia formatos cada vez mayores con la precisión de las tecnologías del diseño industrial contemporáneo, su incursión en el campo escultórico y tridimensional lo llevó también al ornamento arquitectónico. Algunas de sus piezas, como los gobelinos en blanco y negro que representan las dos patrias de Hendrix —arbustos holandeses y cactáceas mexicanas— expanden la escala y cambian la materialidad de los primeros grabados por exquisitos tejidos murales de seda para aportar una percepción espectacular sin transformar la idea original. En otros casos, como en la serie *Tour Blanche* (2015), atrapa el entramado orgánico en una retícula conformada por cuadrados de acrílico negro que, a su vez, abren una nueva oquedad para relacionarse con el lugar.

Decía José Luis Barrios que “las piezas de Jan Hendrix no son meras esculturas, sino esparcimientos que ponen en operación inflexiones, pliegues y repliegues de la potencia infinita de lo vegetal y lo mineral”,<sup>5</sup> son esparcimientos o expansiones del plano dibujado para conformar figuras curvando el plano bidimensional, lo cual le confiere cierta ilusión de profundidad. Como el doble cilindro de aluminio pulido del pabellón en Valle de Bravo, donde Hendrix propone el regreso a la naturaleza con una construcción, una naturaleza artificial que dialoga con el paisaje, para enmarcar —en el sentido heideggariano— un nuevo lugar. De hecho se trata de una *folie* en el jardín, recordando aquellos caprichosos pabellones que se inscribían en los jardines románticos del siglo XVIII, para establecer un nuevo diálogo con el paisaje. Sus obras nunca llegan a ser esculpidas, son superficies expandidas tridimensionalmente que cambian la escala de sus trazos: las hojas se convierten en fachada en la primera sede de la universidad Centro de Diseño, Cine y Televisión, proyectada por Juan Carlos Tello, Salvador Arroyo y Alejandro Hernández; o en lucernario en la librería Rosario Castellanos, diseñada por Teodoro González de León; y las enredaderas en celosía para la Universidad de Qatar, obra de Legorreta Arquitectos. Estos planos autoenvolventes y ensimismados se convierten en estelas, prismas o cilindros circulables y manieristas, en tanto que pueden

—

5— José Luis Barrios, “Lugar, espacio y memoria, sobre lo escultórico en la obra de Jan Hendrix”, *Ornament Is Not a Crime*, Arquine, México, 2013, p. 24.

ser apreciados desde cualquier ángulo y, a su vez, recurren a su léxico orgánico fractalizado, con la capacidad decorativa de un tejido estampado. Quizá la mayor expresión escultórica pasa por la representación tridimensional de información gráfica en secuencia de escáner para componer planos paralelos que virtualmente definen una nueva volumetría y la consecuente apropiación del espacio. Así, la pieza ubicada en el centro del patio cubierto de la Biblioteca de México, edificio que fuera una fábrica de tabaco en el siglo XVIII y que posteriormente se convirtió en arsenal, bodega, escuela, hospital y finalmente biblioteca, Hendrix toma como punto de partida la nervadura de una hoja de tabaco para dialogar con la memoria del lugar. Los siete metros de planos de aluminio blanco suspendidos y paralelos al piso también aluden a las pilas de libros de las salas adyacentes, pero sobre todo permiten distintas lecturas espaciales que van del anamorfismo visual desde la perspectiva en contrapicado, que deja ver una única hoja en profundidad, hasta los planos paralelos que dan escala al extraordinario espacio virreinal.

Jan Hendrix irrumpió en la arquitectura con láminas metálicas recortadas que parecieran inofensivas al carecer de los atributos de los elementos constructivos: ni cargan, ni cierran, ni protegen. Sin embargo aportan una capa más, de orden narrativo, que agrega la tercia vitruviana faltante: *utilitas, firmitas y venustas*, con lo que corrobora que el ornamento y la belleza no sólo no son delito sino que son una necesidad.

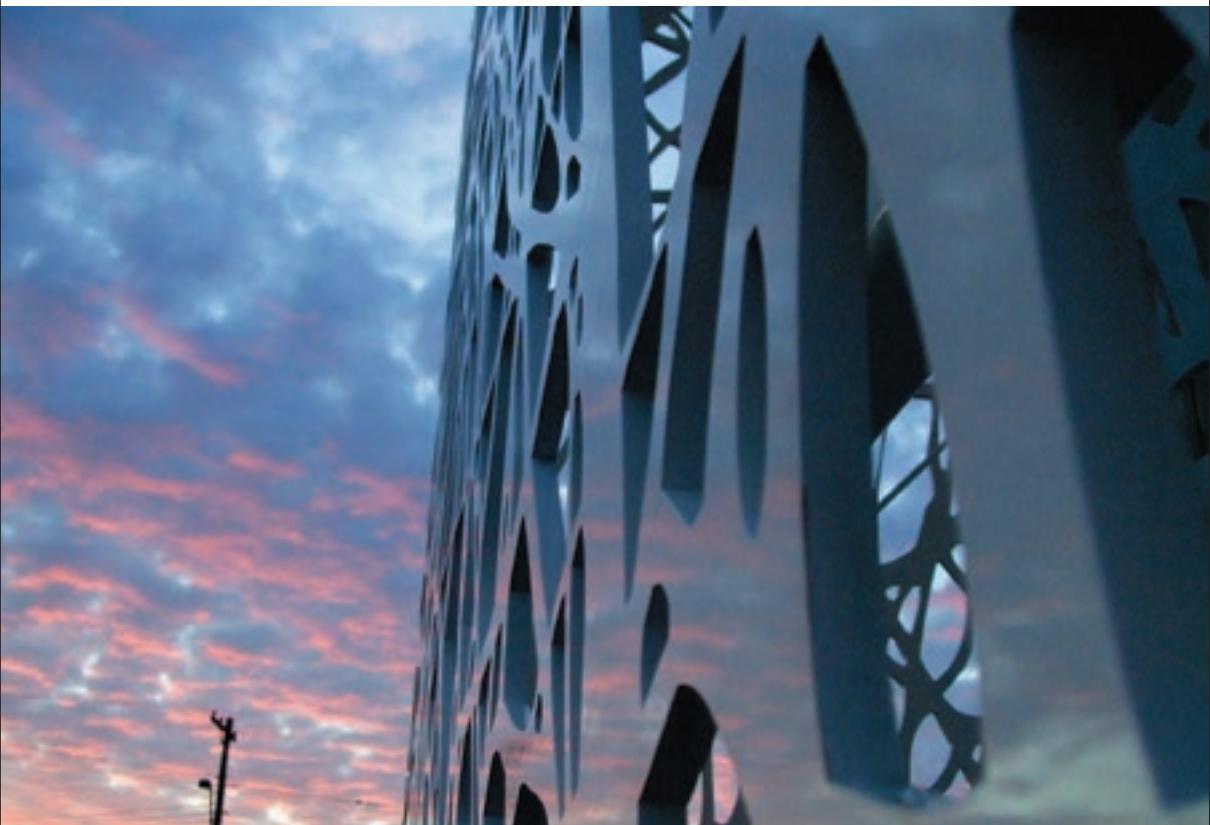


Detalle de la torre del patio central del—Detail of the central patio tower of the Student Center,  
Education City (Doha, Qatar), Ciudad de México—Mexico City, 2009. Foto—Photo: Mike Sinclair 201

# Jan Hendrix and Architecture

---

Miquel Adrià



Detalle de la torre central del—Detail of the central patio tower of the Student Center, Education City (Doha, Qatar), Mixcoac, Ciudad de México—Mexico City, 2009. Foto—Photo: Mike Sinclair

As Rudy Ricciotti explains: “In 1930, we had one hundred words to describe a façade. At the beginning of the 21<sup>st</sup> Century, there’s no more than a dozen. If we’ve lost the words, it’s because we’ve lost the associated signs. And with the signs, the know-how.”<sup>1</sup> There’s no question that façades have lost their decorative attributes since Adolf Loos declared ornament to be a crime at the beginning of the last century. In Mexico, the most radical architects of the 1930s, such as Juan O’Gorman or Juan Legarreta, renounced all insubstantial or decorative elements, such as those adorning the art deco façades of the era, in order to embrace the naked radicality of functionalism. From then on, the façade became an expression of the building’s program and internal functions, its design becoming a responsive exercise, relegated to a superficial condition. And so Ricciotti, a provincial, petit-bourgeois Catholic, reacted against the Anglo-Saxon Puritanism of minimalism, arguing for the need to create façades that were consubstantial with their architectonic content, defending the ornamentation that gave us the architecture of the Counter-Reformation and the Baroque.

As a result, his façade for the Museum of European and Mediterranean Civilizations (MuCEM) in Marseille opted for a spatial porosity flowing through a latticework concrete structure, making the entire building into a permeable rock, a geographical landmark facing the old port. Rather than replicate cornices, scrolls, architraves and tympana, the MuCEM reveals itself to be a series of layers that nurture a legible density.

Perhaps due to his provincial, Catholic and bourgeois origins in the very cradle of Protestant Puritanism, Jan Hendrix has incorporated organic latticework, mineralized vegetable fibers and filters into his porticos and façades, declaring—against the Loosian maxim—that ornament is no longer a crime.

It’s also true that, since the dawn of postmodernity, this prohibition has been lifted and many architects have reincorporated classical composition criteria. With the Herzog & de Meuron projects at the end of the 20<sup>th</sup> Century, this even reached the point of involving collaborations with famous artists to define the image of a building, such as with the images printed on concrete for the Eberswalde University library or the organic latticework on the

—

1— Rudy Ricciotti, *La arquitectura es un deporte de combate*, Arquine, Mexico, 2014, p. 19.

Bond St. building in New York. Though predating Hendrix's arrival in Mexico, we cannot ignore the modern architecture of the late 20<sup>th</sup> Century that incorporated art into buildings in its quest for a total artwork that would achieve a syncretism between the Bauhaus and the pre-Hispanic and colonial *horror vacui*.

Nevertheless, Jan Hendrix came to architecture from other disciplines. His origins lie in the graphic arts, particularly calligraphy, in the two-dimensional representation of observed nature, only finally conferring a certain illusion of three-dimensional depth. Hendrix ritualizes the process, starting by visiting the site and understanding the landscape, from which he appropriates evidence and gathers notes to reconstruct, recreate and interpret these samples to convert them into a new landscape. His display cases of botanical specimens reference forensic archives and the cabinets of curiosities<sup>2</sup> of 17th and 18th Century travelers and naturalists, whose urge to collect sought to order the world in order to understand it. Nevertheless, Hendrix is not a proto-scientist—like those Europeans who crossed continents before him to classify species—nor is he a gardener domesticating wildflowers, but a curious creator who subjectifies information in order to convert it into form, a builder of artificial landscapes. It's possible that the fossil, as Javier Barreiro argues,<sup>3</sup> is the metaphor for his work: biological information eternally trapped in a geological container that finally appears as a printed paradox.

Jan Hendrix isolates fragments, he repeats himself until he creates a pattern, he creates archetypes,<sup>4</sup> he draws and redraws from his ruminant memory until he forgets the source of information in order to change its scale or fractalize its morphology. If his work was characterized for many years by the meticulous detail of his predominantly graphic work, printed on exquisite paper, it has evolved towards ever-bigger formats thanks to the precision of contemporary industrial design technology. His incursions into sculpture and three-dimensional artwork led him to architectonic ornamentation. Some of his pieces, like the black-and-white

---

2— Antonio Saborit, “The Cabinet of Jan Hendrix,” Jan Hendrix, *Bitácora*. Centro de la Imagen/Conaculta, Mexico, 2000, p. 20.

3— Javier Barreiro Cavestany, “La visión de caminante, del satélite al fractal,” Jan Hendrix, *Malpaís*, RM, Mexico, 2008, p. 83.

4— Cuauhtémoc Medina, “To Leave Holland is to Abandon the Idea of the World Beign Flat,” Jan Hendrix, *Bitácora*, *op. cit.*, p. 60.

Gobelins that represent his two homelands—depicting Dutch shrubbery and Mexican cacti—expand the scale and exchange the materiality of his early prints for exquisite murals woven out of silk, providing a spectacular perspective without transforming the original idea. In other cases, such as the series *Tour Blanche*, (2015) he captures an organic structure in a screen made up of black acrylic squares, opening up a new space for relating to a place.

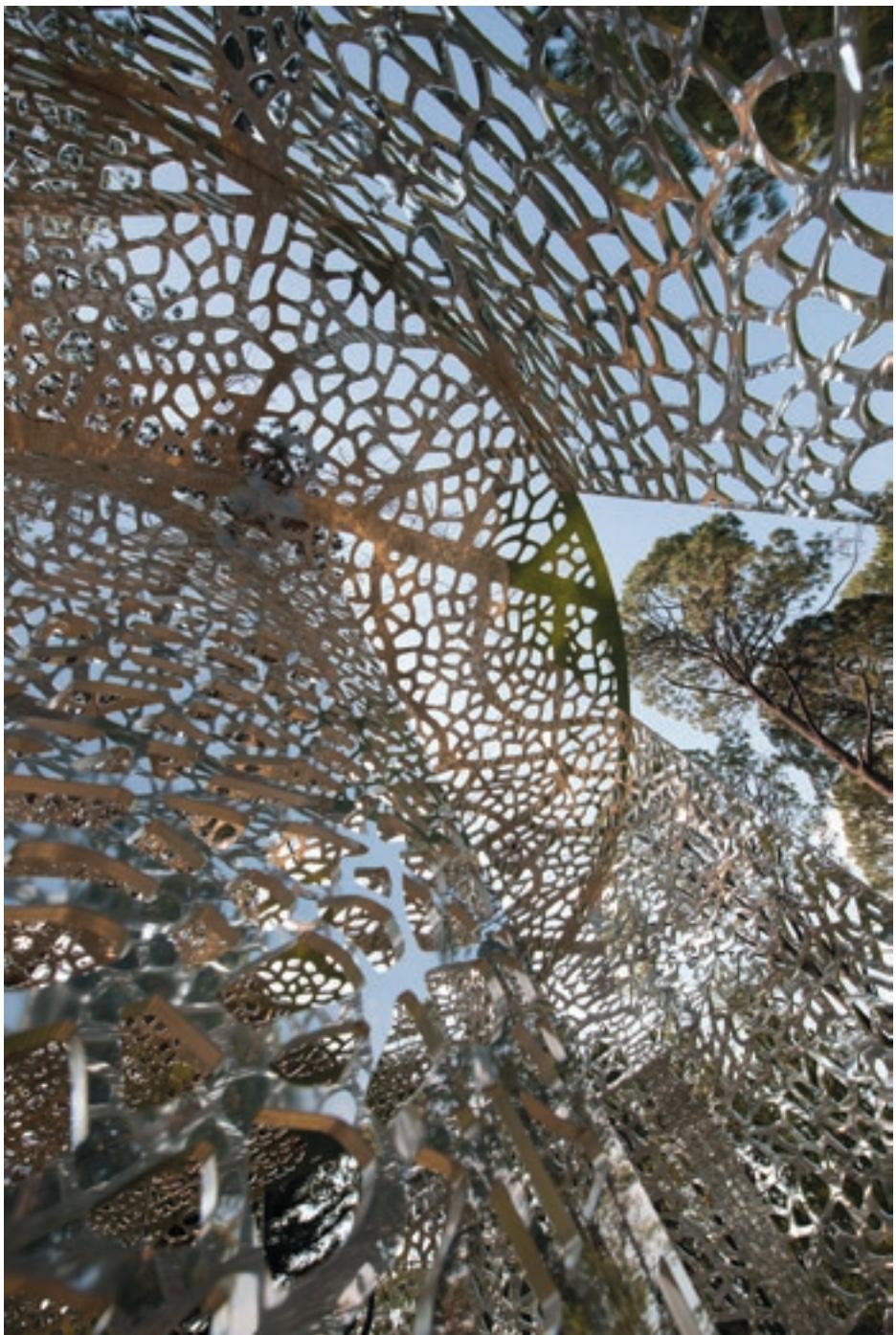
José Luis Barrios has said that “Jan Hendrix’s pieces are not mere sculptures, but diversions that create points of inflection, folds and creases in the infinite potential of the vegetable and the mineral.”<sup>5</sup> They are expansions of the drawn plane, creating figures that curve their two-dimensional surface to confer a certain illusion of depth, as in the double cylinder of polished aluminum in Valle de Bravo, where Hendrix suggests a return to nature with a construction, an artificial nature that dialogues with the landscape to enframe—in the Heideggerian sense—a new place. It is a *folie* in the garden, evoking those pavilions built in the romantic gardens of the 18<sup>th</sup> Century, creating a new dialogue with the landscape. His works are never sculpted, they are surfaces that have been expanded into three dimensions, changing the scale of their component pieces: this can be seen in the leaves that make up the façade of Centro de Diseño, Cine y Televisión, designed by Juan Carlos Tello, Salvador Arroyo and Alejandro Hernández; or in the skylight of the Rosario Castellanos bookstore, designed by Teodoro González de León; or in the latticework at Qatar University, built by Legorreta Arquitectos. These self-covering, solipsistic planes become manneristic stela, prisms or cylinders that can be encircled so they can be appreciated from any angle, while referencing a fractalized organic lexicon with the decorative capacity of a printed fabric. Perhaps the greatest sculptural expression lies in the sequential three-dimensional representation of graphic information, creating parallel planes that virtually define a new volumetry and the consequent appropriation of space. And so, in the piece located in the covered patio of Biblioteca de Mexico—a building that was a tobacco factory in the 18<sup>th</sup> Century and was later used as an arsenal, a warehouse, a school, a hospital and, finally, as a library—Hendrix took his inspiration from the ribbing of a tobacco leaf in order to dialogue with the site’s memory. The

---

5—José Luis Barrios, “Lugar, espacio y memoria, sobre lo escultórico en la obra de Jan Hendrix,” *Ornament Is Not a Crime*, Arquine, Mexico, 2013, p. 24.

seven-meter white aluminum sheets, suspended parallel to the ground, also allude to the stacks of books in the adjacent rooms, allowing for different readings that range from visual anamorphosis to low-angle perspective, allowing visitors to see one sheet in its entirety, but with parallel planes that illustrate the scale of this extraordinary colonial-era space.

Jan Hendrix intervenes in architecture with cut metallic sheets that seem inoffensive, as they lack the attributes of constructive elements: they don't bear loads, enclose spaces or protect anything from the elements. Nevertheless, they provide another layer: the narrative, which adds the missing element of the Vitruvian triad: *utilitas, firmitas* and *venustas*, proving that beauty and ornament are not a crime, but a necessity.



*Mirror Pavilion I*, 2014. Foto—Photo: Jaime Navarro [Cat. 65] 207

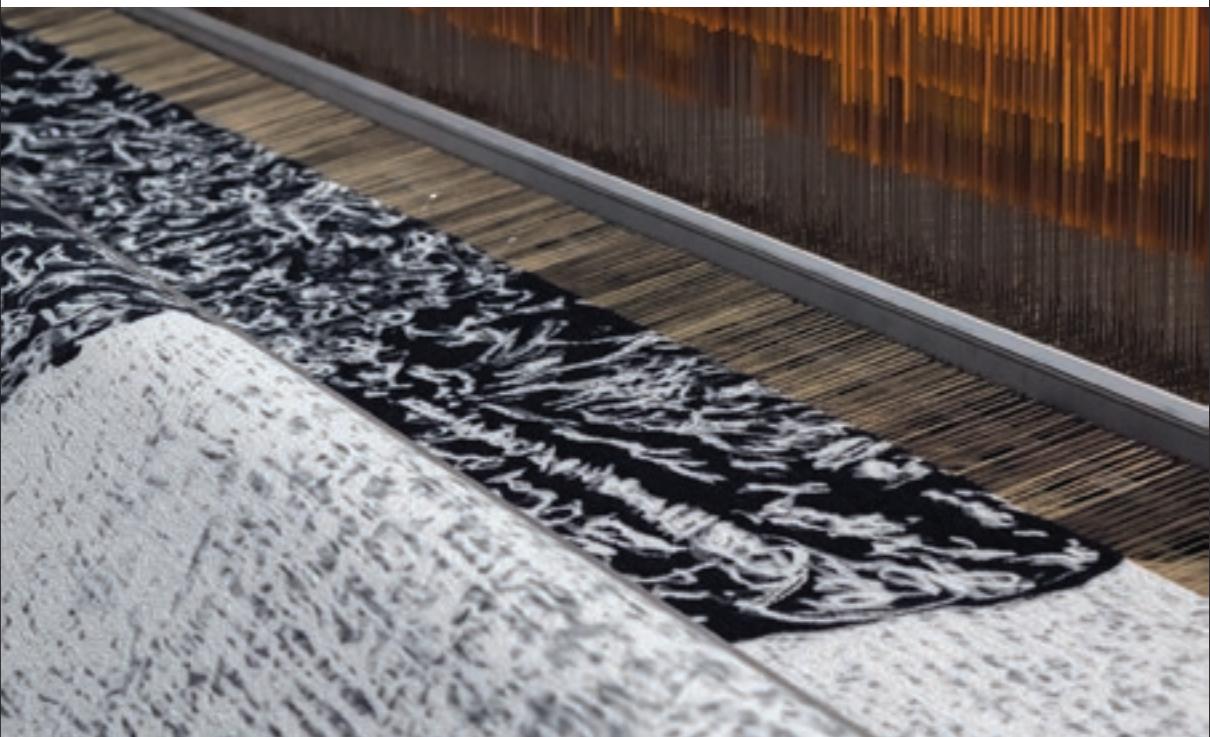
# La labor de Penélope. Tejer palabras e imágenes

---

Jerry Brotton

Adam Lowe

Versión revisada y editada por Adam Lowe. Publicada previamente en Jerry Brotton, Adam Lowe et al., *Penelope's Labor: Weaving Words and Images*, Factum Arte, Madrid, 2011.



“A decir verdad”, escribió el cardenal Guido Bentivoglio en 1610, al ordenar una serie de tapices de Bruselas, “éste es un arte aplicado extremadamente lento, lo suficiente como para convertir al hombre más impaciente en un flemático. ¡Un arte extremadamente apropiado a la flemácia!”

Citado en *Flemish Tapestry*, de Guy Delmarcel

*Para la traducción del Libro VI de la Eneida de Virgilio a cargo de Seamus Heaney, se realizó una serie infinita de dibujos, antes de editar una secuencia de imágenes impresas en serigrafía sobre hoja de plata, como una serie independiente del libro. Asimismo, se imprimió otra selección en litografía para la edición encuadrada. Otra edición de los dibujos fue realizada para The Yagul Tapestries. Las tres producciones de serigrafías, litografías y tapices refuerzan la narrativa de un paisaje dantesco y una trama mitológica.*

Jan Hendrix

\*

Los tapices de Jacquard de Jan Hendrix utilizan los aspectos digitales y físicos del proceso de una manera innovadora: controlan las cualidades de superficie del tejido y desarrollan narrativas que parecen figurativas a la distancia, pero que vistas de cerca son una malla abstracta de hebras. Aunque parezcan monocromáticas, se sirven de un rango sutil de colores que difieren en tono y brillo. Son vastas e íntimas, y trazan una continuidad con otras obras “impresas” del autor que median y transforman su característico estilo de dibujo, en el que la calidad de la marca es tan intencional como las ilusiones referenciales que contiene. Es como si buscaran que nuestra atención se enfoque tanto en su materialidad como en los temas que representan. Al disociarse concepto y materialidad, y conforme el mito del genio artístico negó las creaciones colectivas durante la segunda mitad del siglo XX, la tapicería fue quedando relegada. Tejer es la encarnación de la materialidad y la práctica colectiva: es, literalmente, un entrelazamiento de forma e idea.

El tejido es uno de los actos de creación artística más relegados en la actualidad y, sin embargo, se puede rastrear su presencia en la imaginación literaria de Occidente. En el Canto II de *La Odisea* de Homero, Penélope —esposa de ese héroe errante que es Odiseo— vive de luto en Ítaca, asediada por sus pretendientes y convencida de que su esposo ha muerto en la

guerra de Troya. A Penélope se le presenta un dilema: ¿acepta la supuesta muerte de su esposo y se casa de nuevo, o se consagra al luto eterno y pone en riesgo el futuro de Ítaca al esperar, contra toda esperanza, el retorno de Odiseo? Penélope decide tomar en matrimonio a alguno de sus pretendientes, pero sólo cuando haya terminado de tejer un sudario en honor de su suegro, Laertes. Así pues, “se puso a tejer en el palacio” una “gran tela sutil e interminable”, pero cada noche, “tan luego como se alumbraba con las antorchas, deshacía lo tejido”, para comenzar su trabajo otra vez desde el principio, en un acto de tejer potencialmente infinito.<sup>1</sup> Al cabo de cuatro años, las esclavas de Penélope la traicionan ante los pretendientes, quienes exigen que termine su labor y escoja a uno de entre ellos. A lo largo de los siguientes diez cantos de *La Odisea* se va tejiendo un tipo distinto de tapiz imaginario, con el épico deambular y las aventuras de Odiseo por todo el Mediterráneo. ¿Regresará Odiseo antes de que el sudario esté terminado y su esposa vuelva a casarse? La labor de Penélope es paralela a los viajes de su esposo (a su *travail*, voz con ecos de viaje [*travel*], labor y tormento). La conclusión del sudario de Penélope se inscribe en un hilo narrativo mayor: el regreso a casa de Odiseo.

El tejido implica la fabricación de una superficie continua mediante el entrelazamiento de materiales dispares; en tanto práctica y metáfora, destaca como principio perdurable de la creatividad escrita y visual, mediante la unión de palabras e imágenes. En el poema narrativo de Ovidio, *Metamorfosis*, la mortal Aracne, que “no cedía en sus alabanzas en el arte de hacer lana”, presume que su destreza es mayor que la de Minerva, diosa de la sabiduría y las artes. En la competencia entre ambas que se desata, Aracne teje escenas de seducciones divinas, incluyendo las de Europa, Leda, Alcmena y Dánae; Minerva responde tejiendo imágenes de venganza divina, como para advertir a su rival mortal de las peligrosas consecuencias de su *hybris*. La diosa se enfurece tanto por el tejido de Aracne que “rasgó las ropas bordadas” y “según sujetaba una lanzadera”, ataca a su rival. Minerva la convierte entonces en una araña, condenada de por vida a “trabajar las antiguas telas”.<sup>2</sup> Para Ovidio, la detallada

---

1— Referencias tomadas de Homero, *La Odisea*, Luis Segalá y Estalella (trad.), Universidad Nacional de México, 1921.

2— Referencias tomadas de Ovidio, *Metamorfosis*, Consuelo Álvarez y Rosa Ma Iglesias (trad.), Cátedra, Madrid, 1995.

descripción de los tapices es, en parte, un reto técnico, un despliegue de écfrasis: la representación en palabras de una obra de arte visual. Pero en Ovidio, la descripción de la imagen tejida no es sólo un *tour de force* literario: también conlleva asociaciones de *hybris* mortal, transgresión y venganza divina. Más tarde, Velázquez complicaría esta representación de imágenes y palabras en *La fábula de Aracne* (ca. 1657). El cuadro muestra *El rapto de Europa* convertido en tapiz, que después es convertido al medio de la pintura, jugando así con cuestiones de imitación y metamorfosis a través de las palabras, el tejido y la pintura.

Desde Homero en adelante, los escritores han entendido que la imagen tejida es, a un tiempo, profundamente íntima, evocadora de comportamientos ilícitos y subversivos, e intensamente pública, transmisora de pronunciamientos políticos, dinásticos e incluso divinos. El tejido puede seducir al público por su superficie táctil y atractiva; asimismo, es capaz de intimidar al espectador por su escala y su grandeza. Presenta una verosimilitud habilosa, y certifica su artificio al exponer su composición a partir de materiales dispares.

Todas estas características se interrelacionan en la historia del tejido. Ha llegado hasta nosotros evidencia de telas tejidas en un telar o un marco de la edad de piedra, y se pueden encontrar diseños (en su mayoría no figurativos) por todo el mundo. Las primeras representaciones del acto de tejer provienen del antiguo Egipto: las pinturas murales de la tumba de Jnumhotep de la Dinastía XII, en Beni Hassan (ca. 2000 a.C.), muestran a mujeres tejiendo en un telar horizontal de suelo. Este método de tejido fue utilizado, con apenas variaciones, para decorar el tabernáculo del Antiguo Testamento, así como el Partenón en Atenas, y probablemente fue el mismo tipo de telar utilizado por Penélope.<sup>3</sup> Tejer entre sí fibras naturales (lana, lino, algodón y, más tarde, seda) para hacer tapices de pared y tapetes de suelo era una forma práctica de aislamiento doméstico y, a la vez, una labor de mano de obra intensiva que creaba un objeto altamente especializado y lujoso, asociado con los rituales públicos de la élite y con actos conmemorativos de significado político y religioso. Esta distinción ha definido al tejido a lo largo de su historia y sigue caracterizando su producción incluso en el presente.

---

3— Sobre estos tempranos ejemplos de tejido, véase W. G. Thomson, *A History of Tapestry: From the Earliest Times until the Present Day*, Hodder and Stoughton, Londres, 1906, pp. 5-13.

A menudo, la gente equipara la tapicería —de forma inexacta— con una gran variedad de procesos textiles, desde el brocado hasta el bordado y el encaje de aguja. Hablando con propiedad, tapicería se refiere a un textil de trama vista, tejido a mano o en telar. Desde comienzos del siglo xix, el telar de Jacquard ha ampliado su rango de posibilidades, demostrando que el trabajo manual puede ser reemplazado por las instrucciones de una tarjeta perforada y, más recientemente, por las señales eléctricas de un archivo digital. Un telar tradicional se compone de un marco con un rodillo a cada extremo, entre los cuales se extienden de manera uniforme las hebras —la urdimbre sin teñir— que soportan la carga. Se pasa una lanzadera o bobina, con el hilo teñido —la trama—, por encima y por debajo de cada hilo de urdimbre, en lo que se llama una *pasada*. Al volver en la otra dirección, la trama se alterna pasando por debajo y por encima de cada urdimbre, en lo que se conoce como *recorrido*. Los pedales adosados a las hebras de urdimbre pares e impares permiten levantarlas o bajarlas, creando una abertura conocida como *calada*, a través de la cual el tejedor hace pasar la trama. El telar puede ser vertical —conocidos como telares de lizo alto (*haute-lisse*)— u horizontal —conocidos como telares de lizo bajo (*basse-lisse*). En la tradición de la tapicería europea se utilizan ambos métodos, aunque los telares de lizo bajo eran usados a menudo por las culturas nómadas pre-modernas, porque pueden desarmarse rápidamente para viajar.

Tanto en los telares de lizo bajo como en los de lizo alto, el tejedor opera en el revés del tapiz, trabajando a partir de un modelo o *cartón* (del latín *carta*, o papel). En un telar de lizo bajo, el cartón se corta en tiras verticales y se coloca directamente bajo la urdimbre, para permitir al tejedor asomarse a verlo entre las hebras. Al mover de un lado a otro el cartón, el tejedor reproduce una franja, afloja los plegadores, enrolla la sección del tejido completada, regresa la trama a su tensión original y luego trabaja en la siguiente sección vertical. La ventaja de este método es la velocidad (los pedales le permiten al tejedor tener las manos libres para manipular las hebras de la trama) y el detalle, ya que el tejedor puede trabajar de cerca con el cartón; la desventaja (o la complejidad añadida) reside en la dificultad para garantizar la consistencia del diseño: el tejedor no puede ver fácilmente la parte frontal del tapiz que va fabricando y que, al terminar, es una imagen en espejo del cartón original, por lo que los dibujos iniciales tienen que considerar esta inversión. En un telar de lizo

alto, el cartón se cuelga en una pared detrás del tejedor, quien puede ver la imagen a través de un espejo colgado en la parte frontal del telar, permitiéndole así reproducir la orientación original del cartón, caminar en torno al telar y verificar su progreso. Las limitaciones de este método son la velocidad y el detalle: en comparación con el telar de lizo bajo, el tejedor de lizo alto está distanciado del cartón y debe trabajar con los pedales (o cordones) para generar las caladas a mano, limitando la velocidad con la que puede manipular las hebras de la trama.

Las limitaciones y posibilidades de la tapicería implicaron que, durante siglos, el tejedor debía *interpretar* más que *copiar* el cartón. Tanto el tejido de lizo alto como el de lizo bajo producen una superficie de trabajo que transcurre en el “envés” y no en el “haz” de la imagen terminada. El tejedor mete bobinas entre las hebras de la urdimbre, creando una superficie de trabajo cubierta con hebras coloreadas a la espera de aplicarse donde sea que el diseño lo requiera. Cuando el tapiz está terminado, se quitan las bobinas y se cortan las hebras pero, a efectos prácticos, el patrón final del “envés” es el mismo que el del “haz”, sólo que invertido. En un curioso proceso de conservación, se puede rasurar estas hebras del reverso de un tapiz medieval o renacentista desvaído para revelar sus colores originales y vívidos, dándole al tapiz una segunda vida —si bien invertida.

La superficie de un tapiz se crea mediante una combinación excepcional de estos dos elementos básicos: la trama y la urdimbre. Por el contrario, el bordado se sirve de aguja e hilo para imponer un diseño en una tela preexistente, mientras que en las alfombras hay un “terciopelo” por encima (generalmente anudado) que se amarra a la urdimbre. Las cuatro hebras de la urdimbre tienen la misma longitud que el ancho proyectado del tapiz completo. La trama, en un telar de Jacquard, se limita a doce colores que pueden combinarse para crear 240 matices distintos. La mezcla y la fusión de la urdimbre y la trama es lo que genera la paleta tanto de colores puros como de mezclas ópticas.

Tal vez porque requiere de materias primas específicas y de un trabajo cualificado por largos períodos de tiempo, la historia de la tapicería se ha visto más impactada que la mayoría de las industrias artísticas por los conflictos bélicos y políticos. Su llegada a la Europa occidental durante el siglo VIII fue una consecuencia directa de la conquista de España por Umayyad, que trajo consigo tejedores migrantes de más allá de la península arábiga. De España, la tapicería se desplaza hacia el norte hasta Francia,

donde se conoce a los tejedores como como *sarazinois*, en virtud de sus orígenes orientales. Para el año de 1302 se estableció en París la primera corporación de tejedores de tapices —“*tapissiers de la haute lisse*”—, compuesta de trabajadores hombres y no de mujeres, que tradicionalmente se asociaban más al trabajo textil. Para fines del siglo XIV, los tapices fabricados en las inmediaciones de Arras eran los más codiciados de Europa. El conflicto constante entre las monarquías francesa e inglesa llevó a muchos tejedores a migrar al norte, a Flandes y a pueblos como Tournai, Brujas, Bruselas y Ourdenaarde, donde podían aprovechar la materia prima de la región —plantas tintóreas, tierras de batán, agua y lana—, así como el mecenazgo de las cortes de Borgoña. En tanto que artesanía de alta especialización que requiere mucho tiempo y materiales caros, la tapicería pronto se convirtió en un símbolo, altamente valorado, del consumo ostentoso. Los palacios y las iglesias del norte de Europa se decoraban con tapices de pared monumentales que no sólo protegían del frío, sino que también exhibían la riqueza y el poder de sus dueños, con la ventaja adicional de que podían descolgarse y enrollarse fácilmente, para usar en ocasiones ceremoniales en diferentes lugares, desde bautizos y bodas hasta funerales y recepciones diplomáticas, colgados de las ventanas como fachadas efímeras.

Los tapices se propagaron en el espacio público y privado de las élites de Europa a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento, y aparecían en una gran variedad de formas para adaptarse a diferentes funciones. Muchos eran no figurativos, representaban emblemas heráldicos; otros representaban sobre todo vegetación, y eran conocidos como *verdure*. Tenían una estrecha relación con los diseños *millefleur*, que literalmente se traduce como “mil flores” y que desplegaban la habilidad del tejedor para crear patrones de follaje intrincados y de colores vivos, tomando motivos usados en las alfombras persas y otomanas. Los tapices de Jan Hendrix se relacionan claramente con el mundo natural, intrincado, del *verdure*. Pero los tejidos más valorados de Europa eran las series de tapices figurativos, enormes e imponentes, que representaban escenas religiosas, mitológicas, alegóricas, clásicas, históricas o contemporáneas.

Quizá los tapices más famosos de todo el siglo XVI fueron los *Actos de los Apóstoles*, una serie de diez tapices comisionados por el papa León X en 1513-1514, pensados para colgarse en las paredes de la Capilla Sixtina y que complementaban el techo, que Miguel Ángel había terminado poco antes. Tejidos por Pieter van

Aelst en Bruselas, estos tapices estaban basados en cartones de Rafael, muchos de los cuales han sobrevivido hasta nuestros días. Como reconoció Vasari, dichos tapices fijaron un nuevo estándar en el tejido de diseños narrativos. “La obra final era de tal belleza maravillosa”, escribió, “que quien la viera se asombraba de pensar que era posible tejer el pelo y las barbas con tal destreza y haber dotado a las pieles de tal suavidad mediante el mero uso de las hebras”.<sup>4</sup> Cuando fueron presentados, en 1519, su tamaño y su verosimilitud sorprendieron a todos los que los vieron: la mayoría de los tapices eran de doce metros de ancho por cuatro metros de alto, y la serie completa costó 16 000 ducados —cinco veces más que la cantidad que supuestamente recibió Miguel Ángel por el mural del techo.<sup>5</sup> Además de constituir un triunfo artístico, los tapices eran una poderosa afirmación de la fe católica y la autoridad de San Pedro como primer papa de la Iglesia, en un momento en el que las creencias reformistas de Martín Lutero comenzaban a desafiar la autoridad religiosa de Roma.

El tapiz figurativo fue víctima de su propio éxito. Para la década de 1550, era una industria altamente lucrativa y cosmopolita: la realeza española se servía de inversores alemanes para contratar a artistas italianos que hacían diseños posteriormente tejidos por miles de tejedores flamencos con materiales preciosos recabados por todo el mundo (incluyendo plata de las Américas). Los talleres holandeses siguieron fabricando tapices caros con independencia de su contenido o ideología, pero aquello era insostenible. Para comienzos del siglo XVII, la emigración forzada de tejedores flamencos hacia Francia, Inglaterra, España e Italia fue incapaz de resucitar la industria. El éxito de los tejidos a partir de cartones de artistas como Rafael y Giulio Romano llevó a los nuevos centros de producción de tapices a ofrecer a sus clientes hábiles imitaciones de cuadros. Conforme se desvaneció la ética colaborativa que durante siglos había definido a la tapicería, algunos artistas, como Rubens, vieron la oportunidad de publicitar su obra diseñando tapices basados en sus pinturas. Ejerciendo un control artístico sin precedentes sobre cada una de las etapas del proceso de tejido, Rubens produjo en

---

4— Citado en Jerry Brotton y Lisa Jardine, *Global Interests. Renaissance Art Between East and West*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 2000, p. 64.

5— Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2002, p. 4.

Bruselas, entre 1616 y 1630, una serie de tapices en los que los modelos claramente eran copiados, en vez de interpretados, sin ningún mérito artístico independiente de las pinturas en las que se basaban, más allá del precio y su amplia distribución entre la aristocrática clientela.

Tradicionalmente, los historiadores de la tapicería consideran que la creación de la fábrica de gobelinos en París, en 1663, marca el inicio del siguiente periodo en el diseño de tapices. Esta fábrica fue establecida por el ministro de finanzas del rey Luis XIV, Jean-Baptiste Colbert, quien nombró al pintor de la corte Charles Lebrun como su director artístico, poniéndolo al mando de más de 800 artistas y tejedores que hacían tapices y otros objetos decorativos para la corte francesa. Su patente real dejó claro que se trataba de un monopolio estatal del tejido, que sus productos eran para uso exclusivo del rey y que la fábrica era “para hacer que el comercio y la manufactura florezcan en nuestro reino” mediante el empleo de “tapiceros, escultores, orfebres, fabricantes de gabinetes y otros trabajadores de los más diestros en toda suerte de artes y oficios” bajo el mando de Lebrun.<sup>6</sup> La tapicería comenzó así su largo y lento declive hacia el mundo de la artesanía, controlada cada vez más por los pintores y subsumida en la categoría del mobiliario del *ancien régime* europeo.

A lo largo de los siglos XVIII y XIX, la tapicería se vio reducida a accesorio permanente en muchas cortes reales, perdiendo así su calidad de lujo portátil. Los cambios en los materiales de construcción y los estilos arquitectónicos marcaron también el final de un modo particular de exhibir los tapices. La tela tejida explota la elusiva calidad de la luz artificial: la luz del sol directa y las ventanas de cristal supusieron la muerte de la tapicería figurativa. Los tapices nunca estuvieron pensados para ser una decoración permanente expuesta a la luz directa por largos periodos, y dichas condiciones pasaron factura muy pronto. Las fibras de la trama, teñidas con mordientes de hierro, se deterioran; sus hebras metálicas se opacan y erosionan, el tinte se desvanece: los verdes se vuelven azules, los amarillos desaparecen casi por completo y los hilos de seda se debilitan notablemente. El cosido en tiras, en particular, crea una debilidad estructural, generando huecos considerables. Las fibras de la urdimbre también pueden fallar debido a las plagas de insectos, en especial cuando se

---

6— Citado en W. G. Thomson, *History of Tapestry*, *op. cit.*, p. 427.

utiliza el lino. La combinación de suciedad, decoloración, malas restauraciones y el simple peso de los tapices —que los hace languidecer con el tiempo—, pueden poner en peligro la integridad de su diseño original y su estructura.<sup>7</sup> El resultado, como señala Thomas P. Campbell, es que “la percepción habitual de los tapices históricos en el presente es que son adornos desvaídos y más bien andrajosos que sirven de fondo para esculturas y otras piezas más interesantes”.<sup>8</sup>

Incluso con el deterioro de la condición y la reputación de la tapicería a fines del siglo XVIII, las nuevas tecnologías encontraron la manera de mecanizar su producción. En 1804, Joseph-Marie Jacquard (1752-1834), un republicano de Lyon, inventó un telar mecánico que utilizaba tarjetas perforadas para controlar el tejido. El acto repetitivo de tejer en bucle las hebras, que se había hecho a mano hasta ese momento, podía ser controlado de pronto por una secuencia de movimientos dictada por tarjetas perforadas que formaban una especie de cinta que se insertaba en el telar. Unos ganchos pasaban a través de las perforaciones y determinaban el movimiento de las hebras de la urdimbre.

Cuando se terminaba una hilera, el telar tomaba la siguiente tarjeta y empezaba de nuevo, siguiendo un patrón ligeramente distinto. Fue un invento extraordinario, la primera máquina de tejer automática, que permitió un nivel de estandarización y velocidad inimaginable hasta el momento (se podía tejer más de medio metro de tela al día, comparado con los 70 centímetros al mes de un tapiz tejido a mano del siglo XVI). Los tejedores de seda en Lyon vieron la invención de Jacquard como una amenaza a su modo de vida y quemaron algunos de los telares, llegando incluso a atacar a su inventor. Pero Napoleón estaba tan impresionado que decretó el telar como bien público, y para 1812 había cerca de 11000 telares de Jacquard operando en toda Francia.

El telar de Jacquard sigue siendo la base de la mayor parte de los tapices tejidos hoy en día. Además, condujo a otra invención extraordinaria: en la década de 1820, el matemático inglés Charles Babbage comenzó a trabajar en lo que llamó una máquina “diferencial” o “analítica”, una versión rudimentaria de la primera computadora programable. Tras ver el invento de

---

7— Frances Lennard y Maria Hayward (eds.), *Tapestry Conservation: Principles and Practice*, Elsevier, Oxford, 2006.

8— Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, op. cit., p. 9.

Jacquard en funcionamiento, Babbage comprendió que tenía una aplicación más amplia. “El sistema de tarjetas que inventó Jacquard”, escribió, “es el medio con el que podemos comunicar a un telar ordinario las órdenes de tejer *cualquier* patrón. Me he permitido servirme de la misma invención hermosa y así he comunicado a mi Máquina Diferencial, por similares medios, las órdenes de calcular *cualquier* fórmula, por más complicada que sea. Pero también he llevado el asunto un paso más allá y, sin hacer *todas* las tarjetas, he comunicado por los mismos medios las órdenes de seguir ciertas *leyes* en el uso de esas tarjetas y, por lo tanto, la Máquina Diferencial puede resolver *cualquier* ecuación”.<sup>9</sup> Su colaboradora, Ada Lovelace, expresó la deuda de Babbage con Jacquard de manera aún más poética: “Así”, escribió en 1843, “no sólo lo mental y lo material, sino lo teórico y lo práctico del mundo matemático, confluyen en una conexión más íntima y efectiva... Podríamos decir, acertadamente, que la Máquina Analítica *teje patrones algebraicos* justo como el telar de Jacquard teje flores y hojas”.<sup>10</sup> Tal vez el telar del siglo XIX fue responsable de la creciente producción industrializada en la decoración de interiores, pero también alumbró a la computadora moderna.

Jan Hendrix retoma del complejo legado histórico y estético de la tapicería esbozado arriba. Sus tapices contienen una conciencia de los retos tecnológicos involucrados y de la condición del acto de tejer, y reflejan la colaboración entre el artista, el tejedor, el equipo que hace las hebras y tiñe los hilos, los artesanos digitales que crean la escritura del tejido, los diseñadores gráficos que crean las paletas de color, los programadores que crean las instrucciones para controlar la operación del telar y los operarios del telar que garantizan que todo salga a la perfección. El tejido requiere de muchas habilidades, por lo que subvierte la noción del acto creativo individual. Jan Hendrix y el equipo de Factum Arte reaccionan al legado mecánico, comercial y decorativo de la tapicería, asumiendo su estética colaborativa e impactante. Al trabajar en conjunto para experimentar con la fuerza de tensión del embobinado, la grosura y elasticidad del hilo, el peso, el tono, la textura y el color, han dejado atrás la percepción

---

9— Citado en James Essinger, *Jacquard's Loom: How a Hand Loom Led to the Birth of the Information Age*, Oxford University Press, Oxford, 2004, p. 47

10— Citado en James Gleick, *The Information: A History, a Theory, a Flood*, Pantheon Books, Nueva York, 2011, pp. 116-117.

general de que la tapicería es un oficio altamente comercial, mecánico y derivativo, asociado con la pálida reproducción de cuadros.

Jan Hendrix ha limitado su paleta a las sutiles tonalidades del blanco y el negro, que absorben o reflejan la luz, y a la plata tejida, que interactúa con la seda y el algodón Mercerizado. Las cualidades gráficas de sus procesos de impresión se ven transformadas por la materialidad del tejido. Desde lejos predomina la naturaleza figurativa de las imágenes monocromas de Jan Hendrix. Conforme uno se acerca, la manera de inscribir las marcas cobra protagonismo. En estas obras, tejidas a máquina, la estructura del tejido y los tipos de hebras ofrecen la gramática que condiciona nuestra respuesta. Una marca de bordes difusos puede representar la hoja de un árbol, la espina de un cactus o el borde de una nube. La presencia material y el lenguaje representativo establecen un equilibrio que depende de la distancia.

El Renacimiento vio la aparición de una tapicería que creaba un lenguaje figurativo en relación con la pintura, pero distinto de ésta. Conforme ciertos artistas, como Rafael, Rubens y Lebrun, reorientaron el medio hacia una reproducción mimética y, en última instancia, mecánica de la pintura, su singularidad se fue desvaneciendo, y la tapicería quedó confinada dentro de lo que Morris llamó “las artes menores” del trabajo artesanal. Pero a Jan Hendrix le atrae la materialidad del tejido en telar de Jacquard, y redescubre la imagen tejida mediante el uso de las últimas innovaciones tecnológicas para crear un lenguaje conceptual novedoso, capaz de unir la pintura con la instalación. El futuro del tejido no está en el sudario de muerte y disolución tejido por Penélope, sino en una red de posibilidades infinitas.

# Penelope's Labor: Weaving Words and Images

---

Jerry Brotton  
Adam Lowe

Reviewed and edited version by Adam Lowe. Previously published in Jerry Brotton, Adam Lowe et al., *Penelope's Labor: Weaving Words and Images*, Factum Arte, Madrid, 2011.



“To tell the truth,” wrote Cardinal Guido Bentivoglio in 1610 whilst ordering a set of Brussels tapestries, “this is an extremely slow applied art, enough to make the most impatient man in the world phlegmatic. An art extremely appropriate to Flemish phlegm!”

Quoted in *Flemish Tapestry*, Guy Delmarcel

*For the translation of the Aeneid Book VI by Seamus Heaney, an endless series of drawings were done, before editing a sequence of images printed in silkscreen on silver leaf as an independent set from the book. Furthermore another selection was printed in lithography for the bound edition. Another edition of the drawings was made for The Yagul Tapestries. All three productions of silkscreens, lithographs and tapestries reinforce the narrative of a dantesque landscape and a mythological storyline.*

Jan Hendrix

\*

Jan Hendrix’s Jacquard tapestries use both the digital and physical aspects of the process in innovative ways, controlling the surface qualities of the weave and developing narratives that are representational from a distance but an abstract mesh of thread up close. Though they appear monochrome, they utilize a subtle range of colors that differ in hue and sheen. They are vast and intimate, belonging alongside his other, “printed” works that mediate and transform his characteristic drawing style, in which the quality of the mark is as intentional as the referential illusions it contains. It is as if they want us to look as closely at their materiality as at the subjects they depict. As concept separated from materiality and the myth of artistic genius negated collective acts of creation in the second half of the 20<sup>th</sup> Century, tapestry was neglected. Weaving is the embodiment of materiality and collective practice: it is literally an intertwining of idea and form.

Weaving is one of the great neglected acts of artistic creation, and yet its thread runs through the western literary imagination. In Book II of Homer’s *Odyssey*, the wandering hero Odysseus’s wife, Penelope, lives in mourning on Ithaca, besieged by potential suitors convinced that her husband has died in the Trojan War. Penelope is faced with a dilemma: does she accept her husband’s presumed death and marry again, or does she consign herself to perpetual mourning and risk Ithaca’s future by hoping against

hope for Odysseus's return? She decides to accept the hand in marriage of one of her suitors, but only when she has finished weaving a shroud in honor of her husband's father, Laertes. During the day, she weaves on "her great loom standing in the hall" with its "fine warp of some vast fabric on it." But "every night by torchlight she unwove it," beginning her work all over again, in a potentially endless act of weaving.<sup>1</sup> After four years, Penelope's servants betray her to the suitors, who demand she complete her labor and choose between them. Over the next ten books of the *Odyssey*, a different kind of imaginative tapestry is woven, of Odysseus's epic wandering and adventures across the Mediterranean. Will Odysseus return before the shroud is finished and his wife remarries? Penelope's labor mirrors her husband's travels (or *travail*, with its associations of travel, labor and torment). The completion of Penelope's tapestry is subsumed into the larger narrative strand of Odysseus's homecoming.

Weaving involves the fabrication of a continuous surface by intertwining disparate materials; as both a practice and a metaphor, it has stood as an enduring principle of written and graphic creativity uniting words and images. In Ovid's narrative poem the *Metamorphoses*, the mortal Arachne, who "in the arts of wool-craft claimed renown," boasts that her skill is greater than that of Minerva, goddess of wisdom and craft. In their subsequent contest, Arachne weaves scenes of divine seductions, including Europa, Leda, Alcmene and Danae; Minerva responds by weaving images of divine vengeance, as if to forewarn her mortal rival of the dangerous consequences of her hubris. The goddess is so enraged by Arachne's weaving that she "tore up the tapestry" and, "with the boxwood shuttle in her hand," attacked her rival. Minerva then turns her into a spider, condemned to a life perpetually "weaving her web."<sup>2</sup> For Ovid, the detailed description of the tapestries is partly a technical challenge, a display of *ekphrasis*: the representation in words of a work of visual art. But in Ovid, the description of the woven image is not just a literary *tour de force*: it also carries associations of mortal hubris, violation and divine retribution. Velázquez would later complicate this representation of

---

1— All references are taken from Homer, *The Odyssey*, Robert Fitzgerald (trans.), Heinemann, New York, 1961, Book II, lines 93–112, p. 34.

2— All references are taken from Ovid, *Metamorphoses*, A. D. Melville (trans.), Oxford University Press, New York, 1986, pp. 121–125.

images in words in his *Fable of Arachne* (c. 1657). It shows Titian's *Rape of Europa* turned into a tapestry, which is then transformed into the medium of paint, playing with questions of imitation and metamorphosis through words, weaving and painting.

From Homer onwards, writers have understood that the woven image is simultaneously both profoundly intimate, evoking illicit and subversive behavior, and intensely public, broadcasting political, dynastic and even divine pronouncements. Weaving can seduce its audience with its alluring, tactile surface, and yet it is also capable of intimidating the viewer with its scale and grandeur. It presents a skillful verisimilitude, celebrating its artifice by exhibiting its composition from disparate materials.

All these characteristics are embedded in weaving's history. Evidence survives of cloth woven on a loom or frame from the Stone Age, and designs (mostly non-figurative) can be found across the globe. The earliest representations of weaving come from ancient Egypt: the wall paintings in the Twelfth Dynasty tomb of Khnûmhotep at Beni Hasan (c. 2000 BCE) depict women weaving on a horizontal floor loom. This method of weaving was used with little variation to decorate the Tabernacle of the Old Testament, the Parthenon in Athens and is probably the kind of loom used by Penelope.<sup>3</sup> Weaving together natural fibers (wool, linen, cotton and, later, silk) in wall hangings and floor coverings was both a utilitarian form of domestic insulation and a labor-intensive act that created a highly specialized, luxurious object associated with public elite rituals and commemorative acts of religious and political significance. It is a distinction that has defined weaving throughout its long history and continues to characterize its production even to this day.

Tapestry is often inaccurately conflated with a variety of different textiles, from brocaded weaves to embroideries to needlepoint. Strictly speaking, tapestry refers to a weft-faced textile woven by hand on a loom. Since the beginning of the 19<sup>th</sup> Century, the Jacquard loom has extended its range of possibilities, demonstrating that manual labor can be replaced by instructions from a punchcard and, more recently, by electrical signals from a digital file. A traditional loom is composed of a frame with a roller at each end, between which the load-bearing threads—the undyed

---

3— On these early examples of weaving see W.G. Thomson, *A History of Tapestry: from the Earliest Times until the Present Day*, Hodder and Stoughton, London, 1906, pp. 5–13.

warp—are evenly stretched. A shuttle or bobbin filled with colored thread—the weft—is then passed over and under each warp in what is called a *pick*. Returning in the other direction, the weft alternates which warp threads it goes under and over in completing what is known as a *pass*. Pedals attached to the odd and even warp threads allow them to be raised and lowered, creating an opening known as the *shed*, through which the weaver passes the weft. The loom can be upright, in what are known as high-warp looms (*haute lisse*), or horizontal, in what are known as low-warp looms (*basse lisse*). Both methods are used in the European tapestry tradition, although low-warp looms were often used by pre-modern nomadic cultures because they could be quickly dismantled for travel.

In both low- and high-warp looms, the weaver works on the reverse of the tapestry, working from a model or cartoon (from the Latin *carta*, or paper). On a low-warp loom, the cartoon is cut into vertical strips and placed directly underneath the warp, allowing the weaver to peer at it between the threads. Moving from one side of the cartoon to the other, the weaver reproduces one strip, loosens the loom’s beams, rolls up the completed woven section, resets the weft’s tension and then works on the next vertical section. The advantage of this method is speed (foot pedals leave the weaver’s hands free to manipulate the weft threads) and detail, as the weaver can work up close to the cartoon; the disadvantage (or added complexity) lies in the difficulty of ensuring the consistency of the design: the weaver cannot easily view the front of the emerging tapestry and, when finished, it is a mirror image of the original cartoon, so the initial drawings need to account for this inversion. On a high-warp loom, the cartoon is hung on the wall behind the weaver, who can see the image through a mirror hung in front of the loom, allowing them to reproduce the cartoon’s original orientation and to walk around the loom and to check their progress from the front. The limitations of this method are speed and detail: compared to the low-warp loom, the high-warp weaver is distanced from the cartoon and must work the pedals (or drawstrings) to create the sheds by hand, limiting the speed with which they are able to manipulate the weft threads.

The limitations and possibilities of tapestry meant that, for centuries, the weaver was required to *interpret* rather than *copy* the cartoon. Both high- and low-warp weaving produce a working surface that takes place on the “back” rather than the “front”

of the finished image. The weaver tucks bobbins between the warp threads, creating a working surface covered with colored threads waiting to be applied wherever required by the design. When the tapestry is completed, the bobbins are removed and the threads cut down, but for all intents and purposes, the finished pattern on the “back” is the same as that on the “front,” simply inverted. In a curious version of conservation, it is possible to shave off these threads on the reverse of faded medieval and Renaissance tapestries to reveal their original, vivid colors and give the tapestry a new, if reversible, lease on life.

The surface of a tapestry is created from an exceptional combination of its two basic elements, the warp and weft. In contrast, embroidery uses a needle and thread to impose a design on an existing fabric, while a carpet consists of an upper “pile” (usually knotted) that is attached to the warp. The four warp threads are the same length as the projected width of the completed tapestry. The weft on a Jacquard loom is limited to 12 colors that can be combined to create 240 different shades. It is the mixing and merging of the warp and the weft that creates a palette of both pure color and optical mixes.

Perhaps because of its need for specific raw materials and skilled labor over long periods of time, the history of tapestry has been more sensitive than most artistic industries to the impact of warfare and political conflict. Its emergence in western Europe in the 8<sup>th</sup> Century was a direct consequence of the Umayyad conquest of Spain, which brought with it migrant weavers from across the Arabian Peninsula. From Spain, tapestry moved north to France, where its weavers became known as *Sarazinois*, in acknowledgment of their eastern origins. By 1302, the first corporation of tapestry weavers—“Tapisseiers de la haute lisse”—was established in Paris, its workers composed of men rather than women, who had traditionally been associated with weaving. By the end of the 14<sup>th</sup> Century, tapestries made in nearby Arras were regarded as the most desirable in Europe. Persistent conflict between the French and English crowns led many weavers to migrate north into Flanders and towns such as Tournai, Bruges, Brussels and Oudenaarde, where they could exploit the region’s raw materials—dye plants, fuller’s earth, water and wool—as well as the patronage of the Burgundian courts. As a time-consuming, highly specialized craft made from expensive materials, tapestries quickly became a highly prized symbol of conspicuous consumption. They decorated the palaces and churches of northern Europe

as monumental wall hangings that not only provided protection against the cold, but also exhibited their owners' wealth and power, with the added advantage that they could easily be taken down, rolled up and used for ceremonial occasions in different venues, from christenings and weddings to funerals and diplomatic receptions, hanging from windows like ephemeral façades.

Tapestry permeated the public and private space of elite communities in Europe throughout the Middle Ages and the Renaissance and they appeared in a variety of forms to suit a range of different functions. Many were non-figurative, representing heraldic emblems; others were based primarily on vegetation, known as *verdure*. These were closely related to *millefleur* designs, literally a "thousand flowers" that displayed the weaver's ability to create intricate, vividly colored patterns of foliage, drawing on motifs used in Persian and Ottoman carpets. Jan Hendrix's tapestries clearly relate to the intricate, natural world of the *verdure*. But the most prized weavings in Europe were huge, imposing cycles of figurative tapestries, depicting religious, mythological, allegorical, classical, historical or contemporary scenes.

Perhaps the most famous of all 16<sup>th</sup> Century tapestries were the *Acts of the Apostles*, a series of ten tapestries commissioned by Pope Leo X in 1513–14 to hang on the walls of the Sistine Chapel, complementing Michelangelo's recently-completed ceiling. Woven by Pieter van Aelst in Brussels, they were based on cartoons by Raphael, many of which have survived. As Vasari acknowledged, they set a new standard in weaving narrative designs. "The completed work was of such wonderful beauty," he wrote, "that it astonished anyone who saw it to think that it could have been possible to weave the hair and the beards so finely and to have given such softness to the flesh merely by the use of the threads."<sup>4</sup> When they were unveiled in 1519, their size and verisimilitude astonished everyone who saw them: most of the tapestries were twelve meters wide and four meters high, with the whole set costing 16 000 ducats—five times the amount reputedly paid to Michelangelo to paint the ceiling.<sup>5</sup> Aside from being an artistic triumph, the tapestries were a powerful reaffirmation

---

4— Quoted in Jerry Brotton and Lisa Jardine, *Global Interests. Renaissance Art Between East and West*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 2000, p. 64.

5— Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2002, p. 4.

of the Catholic faith and the authority of St. Peter as the church's first pope at a time when Martin Luther's reformist beliefs were beginning to challenge Rome's religious authority.

Figurative tapestry was a victim of its own success. By the 1550s, it was an extremely lucrative and remarkably cosmopolitan industry: Spanish royalty used German financiers to underwrite the employment of Italian artists to make designs woven by thousands of Flemish weavers from precious materials gathered from across the globe (including silver from the Americas). The Dutch workshops continued to make expensive tapestries regardless of content or ideology, but it was unsustainable. By the beginning of the 17<sup>th</sup> Century, the forced emigration of Flemish weavers throughout France, England, Spain and Italy was unable to resuscitate the industry. The success of the woven cartoons by artists like Raphael and Giulio Romano led new centers of tapestry production to provide clients with skilled imitations of paintings. As the collaborative ethos that had defined tapestry for centuries declined, artists like Rubens saw the opportunity to publicize their work by designing tapestries based on their paintings. Exercising unprecedented artistic control over every stage of the weaving process, Rubens produced a series of tapestries in Brussels between 1616 and 1630, in which his models were demonstrably copied rather than interpreted, with no obvious artistic merit over the paintings on which they were based other than their cost and widespread distribution among his royal clientele.

Traditionally, tapestry historians have regarded the creation of the Gobelins tapestry manufactory in Paris in 1663 as being the next great period of tapestry design. This manufactory was established by King Louis XIV's Minister of Finance, Jean-Baptiste Colbert, who appointed the court painter Charles Lebrun as its artistic director, putting him in charge of over 800 artists and weavers making tapestries and other decorative objects for the French court. Its royal patent made it clear that this was a state-funded monopolization of weaving, that its products were for the exclusive use of the king and that the manufactory was "to make commerce and manufacture flourish in our kingdom" by employing "tapisseurs, sculptors, goldsmiths, cabinet-makers and other most able workmen in all sorts of arts and crafts" under Lebrun.<sup>6</sup> Tapestry began its long, slow decline into the world of

—

6— Quoted in W.G. Thomson, *History of Tapestry*, op. cit., p. 427.

craft, increasingly controlled by painters and subsumed into the furniture of Europe's *ancien régime*.

Throughout the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, tapestry was reduced to a permanent fixture in many royal courts, losing its portable luxury. Changes in building materials and architectural styles also signaled the end of a particular way of displaying tapestries. Woven fabric exploits the elusive quality of artificial light: direct sunlight and glazed windows were the death of figurative tapestry. Tapestry was never designed to be a permanent decoration exposed to direct light for lengthy periods and such conditions soon took their toll. Weft yarns dyed using iron mordants deteriorate, their metallic threads tarnished and weathered, their dyes faded: greens turn into blues, yellows disappear almost completely and silk threads are seriously weakened. Slit stitching in particular creates structural weakness, creating large gaps. Warp yarns can also fail due to insect infestations, particularly when linen is used. Combined with dirt, discoloration, poor repairs and its sheer weight causing it to droop over time, the integrity of a tapestry's initial design and structure can be compromised.<sup>7</sup> The result, as Thomas P. Campbell points out, is that "the common perception of historic tapestries today is of faded, rather shabby hangings that provide the setting for more interesting sculptures and hangings."<sup>8</sup>

Even as the condition and reputation of tapestry deteriorated in the late 18<sup>th</sup> Century, new technologies found ways to mechanize its production. In 1804, Joseph-Marie Jacquard (1752–1834), a republican from Lyons, invented a mechanical loom that used punchcards to control weaving. The repetitive act of looping woven threads, until then done by hand, could now be controlled by a sequence of movements dictated by perforated punch-cards that formed a belt inserted into the loom. Hooks passed through the punched holes, determining the movement of the warp threads. When one row was finished, the loom would draw the next card and start anew, following a slightly different pattern. It was an extraordinary invention, the first automatic weaving machine, creating a hitherto unimaginable level of standardization and speed (over half a meter of fabric could be woven each day,

---

7— Frances Lennard and Maria Hayward (eds.), *Tapestry Conservation: Principles and Practice*, Elsevier, Oxford, 2006.

8— Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, op. cit., p. 9.

compared to around 70 centimeters per month on a handwoven 16<sup>th</sup> Century tapestry). Silk weavers in Lyons saw Jacquard's invention as a threat to their livelihoods and burned some of the looms, even attacking their inventor. But Napoleon was so impressed that he decreed the loom to be public property, and by 1812 there were around 11 000 Jacquard looms in operation in France.

The Jacquard loom still forms the basis of most tapestry weaving done today. It also led to another extraordinary invention: in the 1820s, the English mathematician Charles Babbage began work on what he called a "calculating" or "difference" engine, a rudimentary version of the first programmable computer. Upon seeing Jacquard's loom at work, Babbage understood its wider application. "The system of cards which Jacquard invented," he wrote, "are the means by which we can communicate to a very ordinary loom the orders to weave *any* pattern. Availing myself of the same beautiful invention I have by similar means communicated to my Calculating Engine orders to calculate *any* formula however complicated. But I have also advanced one stage further and without making *all* the cards, I have communicated through the same means the orders to follow certain *laws* in the use of those cards and thus the Calculating Engine can solve any equations."<sup>9</sup> His collaborator Ada Lovelace put Babbage's debt to Jacquard even more poetically: "Thus," she wrote in 1843, "not only the mental and the material, but the theoretical and the practical in the mathematical world, are brought into more intimate and effective connexion with each other... We may say most aptly, that the Analytical Engine *weaves algebraic patterns* just as the Jacquard-loom weaves flowers and leaves."<sup>10</sup> The 19<sup>th</sup> Century loom may have been responsible for mass-producing increasingly commercialized interior decor, but it also gave birth to the modern computer.

Jan Hendrix draws on the complex historical and aesthetic legacy of tapestry outlined above. His tapestries contain an awareness of the technological challenges that mediate and condition the act of weaving and reflect the collaboration between the artist, the weaver, the team making the threads and dying the

---

9— Quoted in James Essinger, *Jacquard's Loom: How a Hand Loom Led to the Birth of the Information Age*, Oxford University Press, Oxford, 2004, p. 47

10— Quoted in James Gleick, *The Information: A History, a Theory, a Flood*, Pantheon Books, New York, 2011, pp. 116–117.

yarn, the digital artisans creating the weave structure, the graphic designers creating the color palettes, the computer programmers creating the instructions that control the operation of the loom and the loom operators ensuring that everything goes flawlessly. Weaving requires many skills, subverting the notion of a singular, intentional act of creation. Jan Hendrix and the team at Factum Arte are reacting to the mechanical, commercial and decorative legacy of tapestry, acknowledging its dazzling, collaborative aesthetic. Working together to experiment with winding, tensile strength, yarn thickness and elasticity, weight, tone, texture and color, they have broken from the common perception of tapestry as a highly commercialized, mechanical, derivative craft, associated with pale reproductions of paintings.

Jan Hendrix has limited his palette to subtle shades of black and white, absorbing or reflecting light, and woven silver, which interacts with silk and mercerized cotton. The graphic qualities of his mark-making are transformed by the materiality of the weaving process. From afar, the figurative nature of Jan Hendrix's monochrome images predominates. As you move closer, the way in which marks are made becomes the focus. In these machine-woven works, the weave structure and the types of thread provide the grammar that conditions our response. A soft-edged mark can represent the leaf of a tree, the spike of a cactus or the edge of a cloud. Material presence and representational language are in a precarious balance dependent on distance.

The Renaissance period saw tapestry create a figurative language related to, but distinct from, painting. As artists like Raphael, Rubens and Lebrun redirected the medium towards a mimetic and ultimately mechanical reproduction of painting, its uniqueness faded, consigning tapestry to what Morris called "the lesser arts" of craftwork. But Jan Hendrix is attracted to the materiality of Jacquard weaving, rediscovering the woven image through the use of the latest technological innovations to create a novel conceptual language capable of bridging painting and installation art. The future of weaving lies not in the shroud of death and dissolution woven by Penelope, but in a web of infinite possibilities.



Proceso de tejido de—Weaving *The Yagul Tapestries*, 2018. © Marcos Ludueña-Segre 231

# Una conversación

---

Adam Lowe  
Jan Hendrix



Proceso de producción de *El Sur* en el taller de Mixcoac—Working on *El Sur* in Mixcoac studio,  
Ciudad de México—Mexico City, 1986. Foto—Photo: Gerardo Suter [Cat. 63]

## Parte I

**Jan Hendrix (JH):** Mi idea es tener un poco más de información sobre tu visión del arte contemporáneo, los textiles y la revolución digital en los textiles. He visto en diversos sitios que es algo que ha venido creciendo mucho, obviamente debido a sus posibilidades. Algo cambió en algún punto. Me gustaría que habláramos sobre la relación entre los artistas y los artesanos, más específicamente en telares y textiles.

**Adam Lowe (AL):** Hay toda una narrativa que ha surgido, dado que el año próximo marca el 500 aniversario de la muerte de Rafael. Es muy importante recordar que Rafael fue una figura extraordinaria que, al tiempo que reinventaba lo clásico, era también un decorador de interiores, y tejía tapices. Bueno, no los tejía él, pero diseñaba tapices. Así que, por un lado, Factum está trabajando con V&A [Victoria and Albert Museum] para registrar todos los *Cartones* de Rafael...

**JH:** Recuerdo cuando vi los textiles de los *Cartones*, como les dicen en España, los *Cartones* de Rubens para la iglesia de Santiago de Compostela.

**AL:** No, para las Descalzas Reales. Un convento de monjas en el centro de España.

**JH:** ¿Cómo fue que acabaron en Santiago de Compostela?

**AL:** No acabaron ahí. Hubo una gran exposición en el Prado. Lo que hicimos fue que trabajamos con el Prado y el equipo del Met. Fue la exposición de Rubens más hermosa de la historia, de los tapices para las Descalzas Reales. Básicamente, ellos tenían la pintura con el tapiz detrás, donde el tapiz, claro, está invertido, porque se hacen desde la parte posterior. Pero, al ver de pronto los colores de las pinturas —que eran los colores originales de los tapices, porque los tapices se han decolorado—, entiendes plenamente el sentido del modo en que las cosas aparecen y se repliegan. Y te hace repensar la cultura. Fue uno de esos momentos completamente mágicos. Y, para nosotros, como tantas otras cosas, comenzó de una manera muy inocente.

**JH:** ¿Cuándo comenzó?

**AL:** No logro acordarme. Pero el Prado dijo que querían que escaneáramos un Rubens porque estaban a punto de restaurarlo, y era para esa exposición. Al escanear la superficie, descubrimos que todo el borde de la pintura no era de Rubens en absoluto. La exhibición era toda sobre tapices y nosotros estábamos trabajando con exhibiciones de tapices para Cini en Venecia. Fue uno de esos momentos en los que te das cuenta de que las ideas se filtran de una época a otra, pero algunas de ellas no cambian tanto. El momento más emocionante para mí de esa época fue darme cuenta de que a Rafael le habían pagado cinco veces más por diseñar cinco tapices de lo que le pagaron a Miguel Ángel por pintar el techo de la Sixtina. Así que el valor que se daba a la cultura material que colgaba de las paredes excedía por cinco —y más, de hecho— la versión pictórica.

**JH:** ¿O sea que los tapices eran cinco veces más caros que la pintura?

**AL:** *Diseñarlos.*

**JH:** Y luego hacerlos.

**AL:** Bueno, fueron hechos en Bruselas.

**JH:** Sí, pero ¿cuánto tiempo habrá tomado?

**AL:** Ah, eso lleva tiempo y cuesta dinero, porque es la evidencia material de los hilos y las hebras que se utilizan.

**JH:** ¿Por qué será que los tapices son tan lujosos? Cuando cuelgo uno de mis tapices que tú haces aquí, me da una sensación de lujo. Es muy extraño. Tengo una sensación de calidez, una sensación de protección, una sensación de amabilidad, me da una sensación de amabilidad...

**AL:** Eso es por tus raíces holandesas. Los holandeses aman la evidencia material. Los tapices son un gran material lujoso con el que uno convive.

**JH:** Terciopelo y demás. Claro. ¿O sea que tú crees que mi conexión o mi atracción hacia los tapices tiene que ver con mi formación holandesa? Yo crecí en una granja, y la casa estaba dividida



Taller de Jan Hendrix en—Jan Hendrix's studio in la Roma, Ciudad de México—Mexico City, 2014. Foto—Photo: Hendrix+Studio

en habitaciones normales, como cualquier casa, pero había una habitación que era muy especial, es a la que llamábamos “la mejor habitación”. Esa habitación estaba siempre a oscuras, y estaba aislada con unas gruesas cortinas de terciopelo. En esa habitación se guardaba la bicicleta de mi abuelo, o tal vez era de mi padre, junto con un juego de sillas completo. En cuanto a la habitación misma: los domingos, las cortinas se abrían y los visitantes venían a la casa después de misa y tomaban una taza de té o café y pastel.

**AL:** En “la mejor habitación”.

**JH:** Eso era los domingos, y también nosotros podíamos estar allí. A lo mejor llegaba alguna tía y también llegaban tíos y eso era todo, después nos echaban de allí. Y luego, los domingos por la tarde, se cerraba la puerta y se acababa aquella habitación hasta el domingo siguiente. Recuerdo la exuberancia y la riqueza de los textiles de esa habitación, como si la exuberancia y la riqueza fueran sinónimos del domingo, de una reunión más espiritual y de una mejor acústica y más calidez.

Una habitación que está cubierta con telas siempre es más cálida. Y luego tienes el papel tapiz de tela, y tienes todas las mansiones inglesas y holandesas del siglo XVIII que estaban llenas



Taller de Jan Hendrix en—Jan Hendrix's studio in la Roma, Ciudad de México—Mexico City, 2015. Foto—Photo: Hendrix+Studio

de telas para hacerlas más cálidas, más acogedoras, y también para hacerlas más acústicas. Parece que en muchas casas se recurrió bastante a los gobelinos para mantener la acústica bajo control.

**AL:** En “la mejor habitación” no había gobelinos; en la mejor habitación” había terciopelo.

**JH:** Bueno, la negrura de estos tapices que estamos haciendo es más parecida al terciopelo que a cualquier otra cosa.

**AL:** Son muy aterciopelados.

**JH:** Son muy aterciopelados, pongámoslo así. Y eso lo vuelve fascinante. Hablaba con un buen amigo mío que tiene una fábrica de terciopelo, la han tenido desde hace no sé cuántas generaciones en Lyon, y él me decía: “Tienes terciopelo, acrílico, rayón, y también...” Hay otra palabra para eso, y me dice que hay una fibra que tiene todos estos ángulos, así que hacen ángulo entre sí, creando un no-reflejo mediante ese modo de hilar. Eso lo hace oscuro, totalmente negro, y eso lo hace interesante.

**AL:** Por eso los fotógrafos utilizan el terciopelo como material para absorber la luz.

**JH:** Lo más fascinante de los tapices es que probé algunos de ellos en la embajada holandesa, y en efecto hacen que el espacio sea notablemente más cálido, hacen el espacio notablemente más agradable, y son muy sensuales. Hay algo muy real en ellos.

**AL:** Pero mira, si entras a cualquiera de los cafés o de los lugares que hay por aquí cerca, no encuentras nada que absorba el sonido. Así que el sonido se convierte en una vibración. Eso pasa, se magnifica. Si pones un tapiz ahí, se chupa el sonido. Incluso en un espacio público, logras una zona de silencio. Por eso creo que la naturaleza sensorial y material de los tapices es, nada más y nada menos, su esencia. Pueden ser imágenes, en el caso de Pannemaker o muchos otros fabricantes de tapices belgas —más los belgas que los holandeses, de algún modo—, lo que se busca es este sentido de que la vida entera esté contenida en esa imagen que te rodea, y puedes concentrarte en tu composición.

En Shakespeare aparecen siempre los tapices de Arras, que venían del norte de Francia, y detrás del tapiz había a menudo un asesino, el cuchillo o lo que sea, pero era esta naturaleza lujosa la que daba calidez, que sometía el sonido. Es lo que pasa con los diseñadores de iluminación: la mala iluminación o el mal sonido son una especie de barómetro de la vida moderna. Y, de hecho, lo único que tienes que hacer es poner papel flocado, poner tapices, algo, y el sonido se disipa, se absorbe. Creo que, de algún modo, la naturaleza no sólo visual, sino multisensorial del mundo que habitamos se articulaba en torno a los tapices. Cuando decapitaron a Carlos I y vendieron los bienes del rey, todos los tapices se vendieron al instante, mientras que las pinturas no se vendieron porque no había un mercado para la pintura como lo había para el valor material.

**JH:** Esto de los tapices, ¿sucede en algún otro periodo de la pintura? De algún modo relaciono los tapices con el periodo medieval.

**AL:** Hubo todo un *boom* de los tapices. Los gobelinos destruyeron la tapicería, la convirtieron en imagen, que no es algo tan material. Luego, en el siglo xx, el gobierno francés hizo lo que mejor hacen los franceses, y dijeron: “Ah, tenemos que apoyar nuestra industria, así que hay que poner a Léger, a todo el mundo, a hacer tapices”. Así que pagaron grandes cantidades de dinero para revitalizar la industria de los tapices. ¿Funcionó? No. Se

convirtió en un subconjunto del crecimiento de las bellas artes y, para mí, ahora es fascinante.

Nosotros empezamos a hacer tapices en 2005. Durante mucho tiempo quise intentar tejer imágenes. Y luego vi un artículo sobre que Chuck Close estaba produciendo tapices, lo cual, de alguna forma, tiene sentido. Él tiene todo un lenguaje que se hace patente. Los estaba tejiendo en Flandes. Hablé con Craigie Horsfield, que es uno de esos artistas para quienes el proceso ha sido increíblemente importante, y Craigie quería hacer tapices, así que empezamos a discutirlo y fui a ver a la gente de Flanders Tapestries.

**JH:** ¿Fue algo que descubriste por accidente?

**AL:** No por accidente. Si te fijas en el registro y la mediación digitales, te das cuenta de que lo digital comenzó con la tapicería.

**JH:** Jacquard.

**AL:** Jacquard es 1804, 1808.

**JH:** Y es el comienzo del 010110110...

**AL:** Bueno, es el comienzo de los saboteadores, del sabotaje. La gente agarra sus *sabots*, sus zuecos de madera, y destrozan las máquinas. Y poco a poco tienes esta explosión, desde el primer telar de Jacquard, con el apoyo de Napoleón, hasta cinco años después con 16 000 telares por todo el norte de Francia. Esta transformación fue una explosión de la mediación a una escala muy directa.

**JH:** ¿Consideras que ésa fue la primera revolución digital?

**AL:** Bueno, no sé, ¿el telar de Jacquard, es el primer sistema digital?

**JH:** ¿Está basado en el 01011100101110?

**AL:** Sí. Es encendido, apagado, encendido, apagado, encendido. Cuando Babbage desarrolla la computadora, se da una declaración muy, muy evidente de Ada Lovelace, a quien todo el mundo ahora le gusta reinventar como la primera programadora de computación, y que era la hija de Byron. No recuerdo la cita textual,

pero dijo algo como “Jacquard tejió imágenes y paisajes y flores del mismo modo que Mr. Babbage está tejiendo álgebra y matemáticas”.

**JH:** ¿Qué fue lo primero que te vino a la mente cuando pensaste en hacer textiles? ¿Fue por Jacquard o en realidad Jacquard surgió cuando ya estabas pensando en hacerlos?

**AL:** La verdad es que siempre me ha interesado la prehistoria de lo digital, así que para mí hay personajes como Wenzel Jamnitzer, quien desarrolló sistemas de dibujo en 3D basados en plano y elevación en 1568. Me encanta el hecho de que, en realidad, no hay tanto cambio. Hay gente intentando resolver problemas y luego surge una tecnología que te permite resolverlos mejor. Babbage desarrolló una Máquina Diferencial que permitía ciertas cosas, pero miró hacia atrás y ¡resulta que Jacquard ya había hecho antes el telar! Lo que me encanta es que para la década de 1880 ¡había gente tejiendo unos libros de oraciones para Roux en seda, con telares de Jacquard, que son para morirse! Ahora, con todas las nuevas tecnologías, intento —sin conseguirlo— igualar las cosas que se hacían para Roux en el siglo xix. O sea que para mí es un reto.

Uno va encontrando una red de personas. Recuerdo cuando empezamos a hacer la exposición de *Penelope's Labor* en 2011,



Dibujo en proceso para el patio central del—Designing the central patio of Student Center, Education City (Doha, Qatar), Mixcoac, Ciudad de México—Mexico City, 2009. Foto—Photo: César Flores

y yo quería que comenzara con gente tejiendo en seda de araña. Recordé haber leído un artículo de *National Geographic* que logramos rastrear, relativo a una exhibición que tuvo lugar en el Museo de Historia Natural de Nueva York, así que escribí un correo a la dirección del museo. En menos de dos horas, recibí una respuesta que decía: “La persona a la que usted busca vive en Madagascar”. Así que le escribí un mensaje a este tipo, Simon Peers, de Madagascar: “Necesito hablar con usted”, y Simon me escribió de vuelta diciendo “Adam, ¿no te acuerdas de mí”. Es un mundo curioso hacia el que las personas gravitan, y Simon Peers ha estado haciendo objetos con seda de araña que se han expuesto en...

**JH:** Hay gente en Brooklyn que trabaja todo el tiempo con él, ¿no?

**AL:** Bueno, desde el 2011, cuando lo encontré. Simon empezó antes que yo. Le interesaba juntar seda de araña, ¡eso me parece



Taller de Jan Hendrix en—Jan Hendrix's studio in la Roma, Ciudad de México—Mexico City, 2015. Foto—Photo: Hendrix+Studio

heroico! Creo que hay gente por todo el mundo... ¿Ganan mucho dinero, son famosos, se habla de ellos? Las cosas de las que sabemos, ¿son las cosas que de verdad importan? No lo son. ¿Hay diferentes narrativas que surgen todo el tiempo y cambian nuestra percepción del mundo? Probablemente. Y ahora estamos involucrados en una serie de proyectos en la selva amazónica, los estamos haciendo con los pueblos Wauja y Kuikuro de la región alta de Xingu, cuya cultura material está siendo destruida por las compañías constructoras chinas y los agricultores, que no quieren que quede evidencia, mientras que Bolsonaro...

**JH:** Son tiempos difíciles, y van a ser todavía más difíciles los que vengan.

**AL:** Seamos honestos con este asunto. De hecho, la mayoría del arte es medio onanista y sucede en los márgenes y se trata sobre comprar y vender mercancías. Pero, en realidad, hay algo más sucediendo. Hay un nivel intelectual en el que las ideas encuentran su forma.

**JH:** Volvamos al hecho de que los artistas *quieren* hacer tapices. ¿Sí quieren, hay muchos, unos cuantos?

**AL:** ¿Qué es lo que sigue? Ésa sería la pregunta. Hubo un momento en los años setenta en que la producción artística necesitaba ser mínimamente material, ya fuera un fax o lo que sea. Y la perspectiva histórica que se esconde detrás de todo esto era la pintura europea y el esfuerzo por socavarla.

**JH:** Bueno, eso fue en el 68.

**AL:** Si quieres que el valor material se comunique con facilidad a lo largo del tiempo, entonces la tapicería es tu enemigo, porque la tapicería consume tiempo como ninguna otra técnica.

**JH:** Es interesante que yo crecí, como joven artista, en un tiempo conceptual, y he terminado como un artista viejo haciendo tapices.

**AL:** No te conocí de joven.

**JH:** Estaba buscando algo, era tremadamente inquieto y pensaba que tenía que pertenecer a una cierta generación, y luego me di cuenta de que nunca pertenecería. Después pasó el tiempo.

## Parte II

**JH:** Estaba hablando antes sobre “la mejor habitación”. Es un gran nombre para una habitación. No la habitación mala, sino “la mejor”. Era “la mejor habitación” porque estaba la bicicleta de mi abuelo, esa habitación era hermosa, prístina, con sillones muy cómodos y divanes y todos estos muebles en los que te hundías y comías pastel y tomabas café o té. Era, en gran medida, una casa de granjeros. La puerta de la casa daba a la calle, entrabas a un cuarto muy elegante y luego el resto de la casa era una vivienda con establos, la granja, los animales y todo eso. Era realmente una zona cómoda.

Allí es donde, quizá siendo niño, soñé sobre hacer un tapiz, algún día, que fuera digno de “la mejor habitación”. Tal vez esos tapices que estoy haciendo ahora tienen que ver con ese sentimiento, no sólo de confort, sino también de protección y narrativa. Ésa, me parece, es la otra parte histórica: cómo todos los tapices antiguamente eran muy narrativos en sus descripciones de una escena de caza, una batalla, una escena bíblica. Claramente había una historia detrás. Mientras hago estos tapices, pienso también en ese factor narrativo, pero es el factor narrativo de un paisaje, que es una forma distinta de hacerlo. Son sólo una especie de instantáneas de esos maravillosos sitios arqueológicos que siempre he querido retratar, y que he retratado en muchas ocasiones distintas, por fortuna en compañía de aquellos poemas de Seamus [Heaney]. Hay un factor de confort.

**AL:** De alguna manera, los tapices tienen que ver con hacer marcas. Yo veo los tapices que has hecho y pienso en las impresiones para *Malpaís*, y las marcas cambian en diferentes escalas. Las reduces y se vuelven fotográficas; las amplías, y se vuelven abstractas. Pienso en la escalera que hiciste para Centro, es un patrón, son hojas, es natural. Cuando la ves como una escalera, se descompone en algo que es completamente abstracto. Desde las primeras piezas que hicimos —que querías que llevaran corte por chorro de agua y que flotaran en el espacio, y que tuvieran color y presencia— siempre te ha interesado materializar una idea. Comenzamos esta tarde hablando sobre Jenny Holzer, y Jenny Holzer es una artista que es tu opuesto. Es una artista que cree en la supremacía de una idea incorpórea, sin presencia material. Y creo que tú eres un artista que sabe que una idea se encarna en materialidad. Cuando es incorpórea, es deshonesta.



Taller de Jan Hendrix en—Jan Hendrix's studio in Mixcoac, Ciudad de México—Mexico City, 1991. Foto—Photo: Javier Hinojosa

**JH:** ¿Por qué habría de serlo?

**AL:** Porque la naturaleza de una idea es algo que ves. Puedes leer a Panofsky, puedes tener tu teoría, pero en realidad vivimos todos en un mundo donde enmarcamos nuestras ideas visualmente. Puedes convertir esas ideas en palabras, y entonces eres un poeta. Puedes convertirlas en frases, y entonces eres un publicista. Puedes jugar con ellas de diferentes maneras, pero la evidencia material de una idea, el legado físico de lo que queda cuando miras y tomas parte, es lo que comunica. La belleza del arte es que te permite ver el mundo desde el punto de vista de alguien más. O sea que la materialidad de un tapiz está fija, durante el tiempo suficiente, tanto para permitirte sentir sus placeres sensuales como para ver el mundo desde la perspectiva de alguien más.

**JH:** ¿No crees que eso denota la importancia de la materialidad? Creo que estamos llegando a algo interesante. Tiene que ver, en buena medida, con nuestra fascinación compartida por lo que pueden hacer juntos la tinta y el papel, con cuán lejos se puede llegar, cómo crear algo que es un misterio dentro de su propio material. Creo que, desde que nos conocemos, siempre hemos hablado sobre la búsqueda de una estética interior.

**AL:** Me parece que tratas de idealizarlo, junto con Sebald y otros. Yo intentaría materializarlo. ¿Cómo medias para transformar una idea en un objeto? El objeto puede ser un tapiz, o puede ser una escultura de corte por chorro de agua, o puede ser una impresión. O puede ser una pintura.

**JH:** ¿Puede haber algún factor de seducción? Usemos los textiles, esto es muy bello...

**AL:** No, en tanto artista, puedes soñar con ser seductor, pero la verdad es que no existe un mundo sin mediación. Todo está mediado por algo. Algunas cosas están mediadas en un dominio humano. Yo creo que la tapicería es una representación altamente mediada dentro del dominio humano. Me encantan los fósiles. A ti te encantan los fósiles. Los fósiles son objetos altamente mediados fuera del dominio humano, que requieren millones de años. Las cosas pueden inscribirse como imágenes susceptibles de generar una reacción de muchas maneras distintas. Lo que me encanta de hacer obras de arte para diferentes artistas es que te das cuenta de qué tan extraordinariamente amplio es ese rango. Tú puedes querer hacer un tapiz, pero ese tapiz será completamente distinto al de Grayson Perry o Rashid Choudhury o Roger Lore o quien sea. Son radicalmente distintos, pero son tejidos. Es decir, ¿todo el material tejido entra en un mismo territorio? No. Tus tapices están cargados de una cosa. Los de Grayson Perry están cargados de otra. Los de Marc Quinn están cargados de otra. Los de Gerhard Richter están cargados de otra. Pero no siempre hay un verdadero compromiso a cabalidad. Hay diferentes maneras en las que suceden estas cosas. ¿Cuánto le inviertes en términos económicos, emocionales, físicos, temporales? Me parece que el asunto del que en verdad estamos hablando, y creo que tú tienes una postura particularmente interesante al respecto, es ¿dónde reside el valor? En los años sesenta y setenta, como impresor, no había ningún valor. Así que trabajabas para otras personas, que conferían ese valor.

**JH:** Hicimos eso juntos. Tú y yo trabajamos para otras personas.

**AL:** Bueno, yo lo hice veinte años después. Trabajé como pintor que creía en la naturaleza táctil de la marca y la comunicación y todo lo demás. Y luego, de pronto, me di cuenta de que no quería ser un artista profesional.

**JH:** Intercambiamos profesiones, tú y yo; en el sentido de que tú querías trabajar con otros artistas, querías encontrar una nueva manera de trabajar en muchas cosas distintas.

**AL:** No especialmente. Me encanta la evidencia física que se encarna en los objetos. No quería ser el foco de esa evidencia física. Es algo diferente.

**JH:** Ambos compartimos partes de la misma idea. Tú te involucras mucho en la manufactura, y estás trabajando con varios de los artistas más increíbles, con las personas más increíbles, como dirías tú, artistas o no, y yo trabajo con los estudios más increíbles —sólo algunos de ellos, de hecho, y nada más. No hay nada más en el mundo. Ésa es la colaboración que produce la obra.

**AL:** Creo que existe un gran mito romántico de que los artistas son gente noble.

**JH:** Yo nunca tuve ningún mito romántico de que los artistas son muy...

**AL:** Pero creo que yo sí. Y creo que tú también. Hubo un momento extraordinario cuando escuché a John Golding hablar sobre Matisse, cuyas pinturas tienen una gran *joie de vivre*, pero Matisse no era una buena persona. ¿Puede una mala persona hacer cuadros grandiosos? No me gustaría hacer juicios de valor, pero la respuesta, por supuesto, es sí. Caravaggio, ¿era bueno o malo? No me gustaría juzgarlo.

**JH:** Me parece que caminas sobre una capa de hielo muy delgada cuando comparas una buena persona con buenas obras, buen arte.

**AL:** No se puede. Ésa fue la lección que aprendí súbitamente de John Golding, que yo quería ver a Matisse a través del filtro de las narrativas que rodeaban a Matisse, que él era pura *joie de vivre*, que era luz, que tenía el toque, que era todo. Pero, en realidad...

**JH:** Matisse no era una mala persona. Creo que Picasso era una mala persona.

**AL:** *Off the record*, Matisse era un cabrón. Mandó a sus hijos a los campos nazis. Era un cabrón. Picasso no era un cabrón.

**JH:** Picasso era un cabrón.

**AL:** No, Picasso era un oportunista muy español. De hecho, Matisse era *malo*. Picasso no era malo. Matisse era un hombre que pintaba cuadros sobre la *joie de vivre* desde un punto de vista muy complejo. Fíjate bien en el Matisse de los años de la guerra. Tenía un punto muy importante, porque los artistas no son buenas personas. Ni buenas, ni malas. Quizás haya buenos artistas.

La idea de que un artista es una buena persona es un mito. Mi experiencia es que los artistas son las personas más avaras y menos generosas que he conocido.

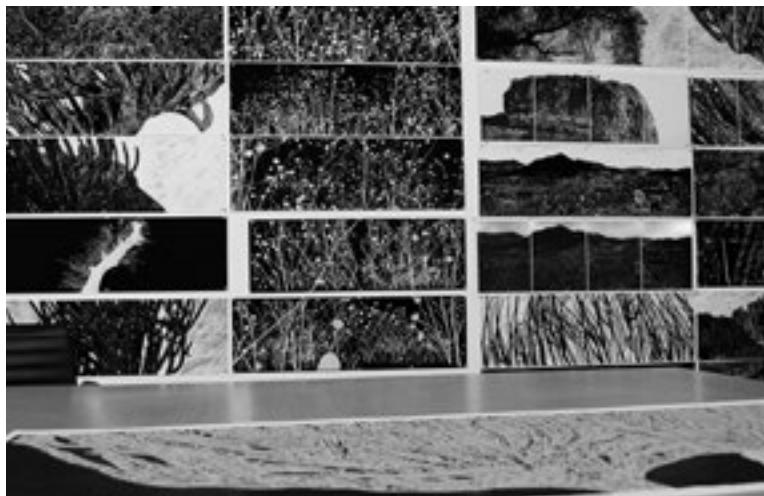
**JH:** Yo me considero como parte de la generación más generosa. Quizás no soy un artista, pero soy muy generoso.

**AL:** Está bien, a eso voy. La idea de que el artista es una buena persona, y otros son malos, es absolutamente naif y no tiene ninguna base en la experiencia.

Yo me preguntaría a mí mismo, ¿eres un artista? Yo creo que tú haces cosas que mueven a la gente. ¿Qué hace de alguien un artista? ¿Que tiene visión? ¿Que tiene sensibilidad gráfica? ¿Que tiene sensibilidad contextual? ¿Que se aferra a alguien más que es artista en un medio diferente? Si te fijas en los grandes libros de Braque, Picasso, quien sea, Giacometti, lo que quieren es aliarse con poetas. ¿Es ese el resultado natural cuando dos personas comparten un mundo? ¿O es un asunto oportuno para hacer que Tristan Tzara signifique algo en un contexto distinto? ¿Es el poeta el que resulta elevado por su relación con el artista o viceversa? Creo que tu diálogo a largo plazo con Seamus Heaney es algo que es muy, muy importante para ti, y probablemente fue muy, muy importante para Seamus Heaney. Así que surge una duda: ¿quién se benefició más?, ¿quién se benefició menos? Los poetas, extrañamente, están fuera de la agenda porque no son populares.

**JH:** Pero cuando un poeta recibe un Premio Nobel se vuelve muy popular. Seamus era, probablemente, el más popular, en ese sentido. Uno de los poetas más respetados del siglo xx. No hay duda de ello.

**AL:** Sí y no.



Taller de Jan Hendrix en—Jan Hendrix's studio in la Roma, Ciudad de México—Mexico City, 2016. Foto—Photo: Hendrix+Studio

**JH:** No, no, no. Elige a los cuatro poetas más populares del siglo XX y probablemente estará Seamus entre ellos.

**AL:** Si le preguntas a cualquier británico sobre poesía en lengua inglesa, nombrará a Rudyard Kipling, no a Seamus Heaney. ¿Quiere eso decir que Rudyard Kipling es mejor poeta que Seamus Heaney? Por supuesto que no.

**JH:** Es mucho peor.

**AL:** Bueno, yo no quisiera emitir un juicio, pero no, por supuesto que no. ¿Francis Bacon es mejor que Frank Auerbach? No. ¿Francis Bacon es mejor que Graham Sutherland? Es un asunto peliagudo.

**JH:** Quiero volver a los textiles.

**AL:** Me encantan los textiles, pero creo que hay algo muy importante aquí a lo que no le quieras entrar. Y es que hay una idea romántica de qué es ser un artista. Pero bueno, textiles... Creo que si te fijas en los textiles del siglo XX, hay algunos muy buenos. Creo que Dieter Roth produjo algunos textiles tejidos a mano extraordinarios.

**JH:** ¿Dieter? He visto mucho de su obra, pero no he visto eso.

**AL:** Pues tienes que verlos, porque él es uno de los que reintrodujo el textil, realmente. Hace cosas maravillosas con dos artistas textiles en Viena.

**JH:** Anni Albers.

**AL:** Anni Albers es popular en este momento, y es una persona interesante. ¿Pueden ser gráficos los textiles? ¿Pueden ser ornamentales? ¿Pueden hacerse cosas con textiles? Pero si quieres un artista de peso pesado, Anni Albers no lo es. Albers es una artista decorativa, post-Bauhaus, que está jugando un juego, y tiene cosas muy buenas, cosas que me gustan y que me hablan. Pero ¿qué valor le doy?

**JH:** Albers no es post, es Bauhaus. Es una estudiante de Bauhaus.

**AL:** No quiero menospreciarla ni abundar en ello. Uno ve suceder cosas que se ponen de moda. Creo que lo importante, en esta conversación, es que Chuck Close, con Magnolia, empezó a hacer una serie de tapices. Lo miro y pienso: ¿qué es lo que hace



Taller de Jan Hendrix en—Jan Hendrix's studio in la Roma, Ciudad de México—Mexico City, 2015. Foto—Photo: Hendrix+Studio

que estos tapices sean buenos o malos? Bueno, Chuck Close es un buen artista con quien trabajar, así que quienquiera que haya decidido hacerlo, lo hizo bien. Porque a él lo que le interesa es la imagen, cómo construir la imagen. Y yo creo que lo hace muy bien. Por eso, cuando empecé a ver estas cosas, pensé: ¿cómo abordas algo así? ¿Cómo entiendes la estructura del tejido? ¿Dónde fijas la atención? No en las cosas grandes; es mejor fijarse en los pequeños detalles. Y lo que sucedió, de hecho, es que empezamos a tejer, y luego empezamos a involucrarnos en el proceso. Y conforme te involucras en el proceso, vas planteando preguntas. Y conforme planteas preguntas, vas encontrando soluciones.

**JH:** ¿Cómo fue que llegaste a los talleres flamencos?

**AL:** Bueno, ahí es donde Chuck Close hacía sus tejidos. Hay que darle el crédito a Roland y Christian de Flanders Tapestries. Ellos construyeron el telar indicado.

**JH:** ¿El que está en Flandes?

**AL:** Hay muchos en todo el mundo, pero ellos construyeron ése. Ellos no provienen del mundo del arte. La gente empezó a buscarlos porque tenían un telar que podía imprimir en ese número de colores y en gran formato. El mundo del arte quería grandes formatos. La mayoría del mundo de la reproducción con tapices quería formatos pequeños. Sean cuales sean sus fuerzas y sus debilidades, Christian y Roland construyeron el telar indicado. Y operaban ese telar. Eran geniales. Y son geniales todavía.

**JH:** Son increíbles. No se puede creer la calidad. Es impresionante.

**AL:** Es complicado. Tengo que regresarme un poco. La calidad no depende del telar, del mismo modo en que la calidad no depende del tubo de pintura al óleo. La calidad depende de lo que hagas con eso. Marcus Ludueña era quien convertía la imagen en una estructura textil que podía ejecutarse en su telar. Él es una persona que entiende el telar, la estructura textil, los colores y los patrones. Y ahora Marcus trabaja con nosotros, y no con Flanders Tapestries, porque hay distintas personas que buscan cosas distintas.

**JH:** ¿Pero él está en Wielsbeke?

**AL:** Él está en Gante. No va a Flandes, ya no se hablan.

**JH:** Entonces, ¿no tiene que ir a la fábrica? ¿Dirige todo desde su escritorio en Gante?

**AL:** Lo que pasa es que alguien tiene que decidir un patrón, que es programable y que se puede enviar. Lo único necesario es tener la información correcta.

**JH:** A ver, una pregunta geográfica. Entonces, ¿tienes un tipo que está de fijo en Gante, pero por la misma razón, podría estar de fijo en Moscú?

**AL:** ¡Podría estar en cualquier lugar del mundo!

**JH:** Ése va a ser el futuro. Va a haber un artista sentado en algún lugar en Singapur y un productor sentado en Berlín...

**AL:** Estamos ocupados intentando salvar la fábrica de campanas de Whitechapel, y de repente te das cuenta de que el agente inmobiliario que intenta convertirla en un hotel boutique afirma que está construyendo estudios de artistas, pero en realidad no son estudios de artistas, sino que están construyendo oficinas. La idea es que el estudio de artista de alguna manera ha sido disfrazado como oficina, lo cual está relacionado con esa especie de mentalidad Starbucks.

**JH:** De WeWork. Allí puedes rentar una oficina por un día, o por medio día. ¿O sea que estás sentado allí, en un WeWork?

**AL:** Así es, y ésa es la noción de un nuevo estudio de artista. Tú y yo somos muy privilegiados.

**JH:** ¿Sabes por qué somos tan privilegiados? Porque somos de una generación anterior, y tenemos otras ideas de cómo trabajar y cómo fabricar cosas.

**AL:** La idea de que no hay un solo espacio de privacidad en toda tu vida si la realizas en Starbucks. Es espantoso. Y la idea de que el Consejo de las Artes y todos los demás están vendiendo esto como algo bueno es profundamente estremecedora.

**JH:** Porque es una manera de reorganizar la función del artista. Es como decir: está bien, los colocaremos como una especie de personajes tipo WeWork, tendrán un escritorio, tendrán una computadora y estarán muy contentos. Puedes sentarte ahí, simplemente, y tener una idea brillante que quizás en algún momento lanzarás al mundo del arte, para terminar muy decepcionado de que nadie le hace caso. O quizás alguien le hace caso, y te va bien. Y entonces, de pronto, te ves inmerso en una cosa donde tienes una gran idea y tienes que repetirla por el resto de tu vida. Ésa es otra forma de que funcione, y quizás, desde el punto de vista económico, es lo más inteligente que puedes hacer. Yo creo que tú estás haciendo algo increíble porque has abierto un camino, un sistema que realmente puedes explotar en tanto artista, con un riesgo moderado de fracasar —y un riesgo moderado de fracasar económicamente, también. Y puedes seguir adelante si funciona, porque los tapices tienen algo muy rico, de manera literaria. Cuando estás ante el material dices: “Aquí está pasando algo”. Yo he colgado unos cuantos tapices en mi estudio para algunas personas, sólo para que los vean. La reacción de todos ha sido: “¿Qué carajos está pasando aquí? Aquí está pasando algo raro”. Y no lo entienden. Y luego lo entienden y dicen: “¡Guau!”.

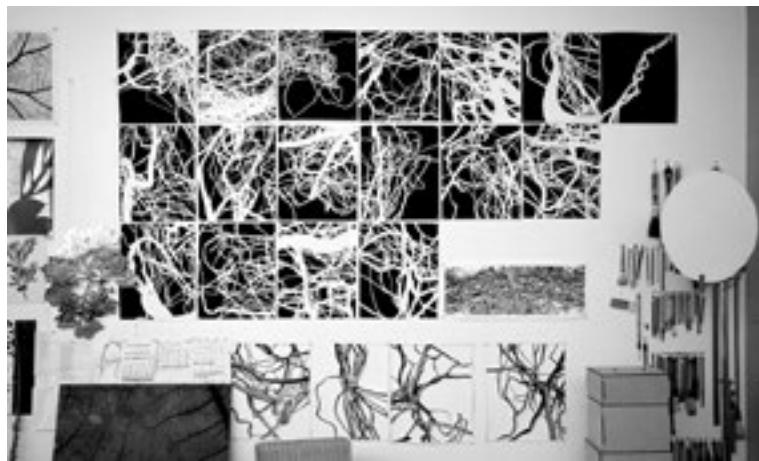
**AL:** ¿O sea que has colgado algunos de los tapices?

**JH:** Sí. Los cuelgo, y sé que si viene alguien que puede ser susceptible a ese tipo de experiencias, él o ella se acercarán y dirán: “Carajo, ¿qué es eso?”. Y se volverán completamente locos. O no, porque a veces viene alguien que sé que no va a reaccionar. Y eso es exactamente lo que sucede. Hay dos temas que me siguen pareciendo interesantes. Hace rato dijiste una cosa: “¿Quién sabe si quiero ser un artista?”.

**AL:** ¡Pero tú quieres ser un artista! Sé que quieres ser un artista.

**JH:** Quién sabe si soy un artista.

**AL:** Bueno, ése es un modo distinto de ver el asunto. Eres más artista que mucha gente que conozco. Pero mucha gente que conozco diría que eres mucho menos. Hay una extraña forma de valorar qué es ser un artista. La mayoría de las decisiones sobre qué es ser un artista tienen que ver con qué tan involucrado estás



Taller de Jan Hendrix en—Jan Hendrix's studio in la Roma, Ciudad de México—Mexico City, 2015. Foto—Photo: Hendrix+Studio

en la estructura profesional del arte. Lo que me gusta mucho de lo que tú has hecho es que te has salido de esa forma de ser un artista durante varios años. En los años setenta no había noción de qué era ser un artista, porque no existía la noción de que se podía ganar dinero siendo un artista. Así que fue un periodo de tiempo, yo diría, en el que hubo algunos de los mejores artistas trabajando, porque no lo hacían por el dinero. Uno buscaba el modo de encontrar su voz. La voz es lo que tienes que decir, a veces da resultados grandes y a veces pequeños.

Hoy entré en un edificio en Madrid donde había toda una colección de pinturas de Francis Bacon. Todo el mundo quiere que Francis Bacon sea la verdadera voz de lo que es ser un artista. ¿Pero lo es? La respuesta, probablemente, es no. ¿Es malo? Por supuesto que no es malo, hace cosas maravillosas, es real. Tiene una presencia, un carácter. Es lo que es. ¿Está afectado? Sí. ¿Intenta algunos trucos ilusionistas que terminan siendo manieristas, que terminan tratándose de él? Sí, pero eso es lo que le gusta a la gente. O sea que hay muchos aspectos involucrados en cómo se lee algo, cómo se entiende algo. ¿Es Lucien Freud realmente un gran artista? Dentro de cien años, ¿la gente seguirá viendo a Lucien Freud?

**JH:** Sí.

**AL:** Sí o no, no importa. Eso no lo decidimos nosotros. Voy a hablar de algo muy obvio. Cuando Rafael pintaba contra Miguel Ángel, ¿quién era considerado mejor? ¿Son considerados iguales ahora? ¿Cambia nuestra percepción del valor con el tiempo? Para mí, el arte no debería confundirse con la fama. El arte es la evidencia material que nos permite comprender cómo piensa alguien más, cómo piensa alguien distinto a mí. ¿Es mejor o peor? Eso es irrelevante. Ahora estamos en un mundo donde el Louvre se hace popular de pronto porque Beyoncé hace ahí su video de “Apeshit”. ¿Eso es bueno o malo? No se trata de un juicio. Me encanta. Si mucha gente quiere ir y hacer un recorrido de “Apeshit”, perfecto. Pero ¿son necesarias las obras de arte? No realmente; se trata entonces de la celebridad.

**JH:** Volvamos a los textiles. ¿Crees que hay más interés en lo que está sucediendo con el tejido, los tapices y los artistas contemporáneos que hacen tapices, o sigue todo igual? ¿Hay un renacimiento de los tapices en este momento o no?

**AL:** Puedes fijarte en los tejedores escoceses que trabajan con Chris Ofili y decir: “Los tapices tejidos a mano son mejores”. O puedes ver el trabajo que hace Flanders Tapestries con los telares de Jacquard: “¡Oh, lo digital es mejor”. Creo que hay una idea cada vez más presente de que la materialidad en la cultura es muy importante. Y creo que tiene que ver con que hay diversos artistas trabajando con esa materialidad. ¿Deberían estarlo haciendo con sus propias manos? ¿Deberían estar tejiendo sus propios tapices para darles autenticidad? No. Rafael no tejía sus propios tapices. Así que ¿cómo pensamos en estas cosas? ¿Qué estás tratando de hacer? Estás haciendo obras de arte, y una de las manifestaciones de esas obras de arte es la tapicería. ¿Ayuda saber qué puedes hacer y cómo modificarlo? Sí, claro. Después de trabajar con Grayson Perry durante ocho años en los tapices, me dice un día: “Pienso en la tapicería como en una vasija, con la que sé qué puedo hacer”. ¿Necesitas trabajar un rato en ello? Creo que es parte del asunto. Tú, en tanto grabador, trabajaste en eso durante un tiempo y entendiste cómo se transformaban las cosas.

**JH:** Claro. Y conocer las limitaciones de que lo puedes hacer y lo que no puedes hacer y cómo hacerlo para que todo funcione correctamente. Llega un punto en el que sabes que, si lo

bloqueas, todo puede salir mal. Y sabes exactamente cuál es ese punto. El punto de inflexión.

**AL:** Y si delegas, tienes que delegar. Tienes que darle espacio a la gente para tener éxito o cometer errores. Si vas a una fundidora para hacer una escultura, ¿les dices cómo tienen que hacer el molde? Por supuesto que no. Trabajas en colaboración. Observas la transformación en tanto artista.

**JH:** Me pregunto si para allá va todo este asunto de los tapices. Me pregunto hacia dónde va a evolucionar, si es que evoluciona hacia algo. Estoy muy feliz con todo el asunto y emocionado por lo que podremos hacer en el futuro.

**AL:** ¿Qué quieras decir con hacia dónde evoluciona? Tus tapices son evidencia material de una transformación, un poco como lo son tus grabados. Entonces, ¿los veo como algo distinto? Veo que la escala es diferente, veo que el material es diferente, veo muchas cosas, pero, de hecho, veo que hay una persona que quiere algo material, algo que está ahí.

**JH:** Hay una comodidad del espacio que sí me gusta mucho.

**AL:** Creo que los tapices son increíbles.

**JH:** Hay un factor de confort con el que estoy absolutamente feliz, y que es lo que en realidad persigo. Hay también una sensualidad en ello, y es otro factor que me gusta mucho. Hay algo que no puedes lograr con la pintura ni con ningún otro medio. Algo extraño.

**AL:** La pintura no se puede tocar del mismo modo.

**JH:** Uno puede recargarse en un gobelino, si lo dejan. Me gustaría dejar a todo el mundo recargarse contra el gobelino, porque de eso se trata. Es tela.

**AL:** Te equivocas un poco en lo de gobelino. Lo que tú estás haciendo no es un gobelino, es otro material. Gobelino es una fábrica en Francia en una época en que el tejido intentó imitar a la pintura.

**JH:** ¿Lo llamarías tapicería?

**AL:** Lo que tú haces es telar de Jacquard. No estás intentando hacer que el Jacquard imite ninguna otra cosa.

**JH:** No. Bueno, pero reducido, pixelado. ¿Tiene el Jacquard una buena parte de todo el tejido? Sí.

**AL:** Recuerda el libro del que te hablé, donde tejían en seda con Jacquard... Tú podrías tejer algo de ese tamaño. Es increíble lo que lograron. Me encanta el ingenio humano, me encanta la procedencia de algo; tienes una idea y la realizas. Me encantaría trabajar con diversos artistas con miniaturas de seda de araña teñida y tejida en Jacquard. Sí que lo haría. Me encantaría hablar con Simon Peers y decirle: “Tejamos, tú y yo, las cosas más increíbles que se hayan hecho con seda de araña teñida”.

**JH:** Estamos haciendo cosas fantásticas.

(Esta entrevista ha sido condensada y editada para facilitar la lectura).

# A Conversation

---

Adam Lowe  
Jan Hendrix



Taller de Jan Hendrix en—Jan Hendrix's studio in Mixcoac, Ciudad de México—Mexico City, 2004. Foto—Photo: Patricia Lagarde

## **Part I**

**Jan Hendrix (JH):** My idea is to get some more information on your vision of contemporary art, textiles and the digital revolution in textiles. I've seen in different places that it's been coming up, obviously because of its possibilities. Something happened at a certain point. I would like to talk about that relationship between artists and craftsmen, more specifically about weaving and textiles.

**Adam Lowe (AL):** There was a whole narrative which has come up, as next year is the five hundredth anniversary of the death of Raphael. It's very important to remember that Raphael was this extraordinary figure who was both reinventing the classical and was an interior decorator, weaving tapestries. Well, *he* wasn't, but he was designing tapestries. So, on the one hand, Factum is working with the V&A [Victoria and Albert Museum] to record all the cartoons of Raphael...

**JH:** I remember when I saw the textiles of the *Cartones*, as they call them in Spain. The *Cartones de Rubens* for the church of Santiago de Compostela.

**AL:** No, for Descalzas Reales. A nunnery in the center of Spain.

**JH:** How did they end up in Santiago de Compostela?

**AL:** They didn't. There was a big exhibition at the Prado. What we did is we worked with the Prado and the team from the Met. It was the most beautiful exhibition of Rubens ever, of the tapestries from Descalzas Reales. Basically, they had the painting with the tapestry behind, where the tapestry of course is flipped, because you're making it from the back. But suddenly to see the colors of the paintings—which were the original colors of the tapestries, as the tapestries have faded—gives you a whole sense of how things come forward and retreat. And you rethink culture. It was one of those moments that was completely magical. And for us, like so many things, it began very innocently.

**JH:** When did it begin?

**AL:** I can't remember. But the Prado said they wanted us to scan a Rubens because they were about to restore it, and it

was for this exhibition. Then we discovered, through the surface scanning, that the whole border of the painting wasn't by Rubens at all. The show was all about tapestries and we were also working on tapestry shows for Cini, in Venice. It was one of those moments when you realize that ideas percolate across time, but some of them don't change that much. A really exciting moment was to realize that Raphael was paid five times as much to design twelve tapestries as Michelangelo was paid to paint the Sistine ceiling. So, the value given to the material culture that was on the walls exceeded by five times—actually more—the painted version.

**JH:** So, the tapestry was five times more expensive than the painting?

**AL:** To *design* it.

**JH:** And then to make it.

**AL:** Well, then it was made in Brussels.

**JH:** Yeah, but how long would that take?

**AL:** Oh, that takes time and it costs money, because it's the material evidence of the threads and the yarns you're using.

**JH:** What is it about tapestry that makes it so luxurious? When I hang one of my tapestries that you make here, I get a luxurious feeling. It's very strange. I get a feeling of warmth, I get a feeling of protection. There's something about kindness, I get a feeling of kindness...

**AL:** That's your Dutch roots. The Dutch love material evidence. Tapestries are this great material luxury that you embed yourself in.

**JH:** Velvet and all that. Right. So you think that my connection or my attraction to tapestries has to do with my Dutch upbringing? I was brought up on a farm, and the house was divided into proper rooms, like any house. But there was one room that was very peculiar, we called it the “best room.” And that room was always dark, and it was closed off with thick velvet curtains. In that room, my grandfather’s bicycle—or maybe was my father’s—was



Taller de Jan Hendrix en—Jan Hendrix's studio in la Roma, Ciudad de México—Mexico City, 2015. Foto—Photo: Hendrix+Studio

stationed, plus a whole set of chairs. As for the room itself: on Sundays, the curtains would be opened, and visitors from after mass would come to the house and have a cup of tea or coffee and cake.

**AL:** In the “best room.”

**JH:** That would be the Sunday and we would also hang out there. An aunt might drop by and uncles would come and that was it and then we would be kicked out. And then on Sunday afternoon, the door would be locked, and that was the end of that room until next Sunday. I remember the lushness and the richness of the textiles in that room, as if that lushness and richness would be synonymous to a Sunday, to a more spiritual gathering, better acoustics, and more warmth.

A room that is covered with cloth is always warmer. And then you get to cloth wallpaper, you get to all the 18<sup>th</sup> Century English and Dutch manors that would be filled with cloth to make it warmer, to make it cozier, to make it more acoustic as well. It seems that Gobelins were highly favored in many houses to keep the acoustics under control.

**AL:** In the “best room,” they weren’t Gobelins. In the “best room,” they were velvet.

**JH:** Well, the blackness of these tapestries that we’re making is closer to velvet than anything else.

**AL:** They’re very velvety.

**JH:** They’re very velvety, let’s put it that way. And that makes it very intriguing. I was talking to a good friend of mine who has a velvet factory, he’s had it for I don’t know how many generations in Lyon, and he was telling me, “You have velvet, acrylic, rayon, and then...” There’s another word for it, and he says it’s a fiber that has all these angles, so they angle into each other, creating a non-reflection through that way of weaving. That makes it dark, totally black, and that makes it interesting.

**AL:** Which is why photographers use velvet as their light-absorbent material.

**JH:** The intriguing thing about the tapestries is that I tested a few of them in the Dutch embassy, and they do actually make the space enormously warmer, and they do make the space enormously more pleasant, and they’re very sensual. There’s something very real about them.

**AL:** But here, if you go into any of the cafés or any of the places around here, there’s nothing to absorb sound. So sound becomes a vibration. It echoes, it magnifies. You put a tapestry in there and it sucks it away. Even within a public space, you have a quiet zone. So I think the sensory, material nature of tapestries is exactly what they’re about. They might be images, in the case of Pannemaker or many of the other Belgian tapestry makers—Belgian more than Dutch, in a way—and you want this sense that the whole of life is captured in this image that’s around you, and you can focus on your composition.

In Shakespeare, there were always the arrases, they came from northern France, and behind the arras, there was often the murderer, the knife or whatever, but there was this luxurious nature that warmed, that subdued sound. It’s like lighting designers: bad lighting and bad sound are kind of the barometer of modern life. And actually, all you have to do is have flock wallpaper, have a

tapestry, have something, and the sound dissipates, it's absorbed. I think that there's a way that not just visual, but multi-sensory nature about the world we inhabit was articulated by a tapestry. When Charles I was beheaded, and they sold the king's goods, all of the tapestries sold instantly, but the paintings didn't because there wasn't a market in the same way for paintings as there was for material value.

**JH:** With tapestry, does it happen in another period in painting? I sort of relate tapestry to the medieval period.

**AL:** There was a whole boom in tapestry. Gobelin destroyed tapestry, they turned tapestry into image, which isn't such a material thing. Then, in the 20<sup>th</sup> Century, the French government did what the French do best, and said, "Oh, we have to support our industry, so let's get Léger, let's get everyone to do tapestries." And so they paid lots of money to revitalize the tapestry industry. Did it work? No. It became a subset of the growth of the fine arts and, for me, now it's fascinating.

We started making tapestries in 2005. For a long time, I wanted to try and weave images. And then I saw an article about Chuck Close producing tapestries, which, in a way, makes sense. He has a whole language that's coming through. He's weaving them in



Dibujo en proceso para el patio central del—Designing the central patio of Student Center, Education City (Doha, Qatar), Mixcoac, Ciudad de México—Mexico City, 2009. Foto—Photo: César Flores

Flanders. I talked to Craigie Horsfield, who I think is one of those artists for whom process has been incredibly important, and Craigie wanted to make tapestries, so we started talking, and I went to see the people at Flanders Tapestries.

**JH:** Was it something that you just discovered by accident?

**AL:** Not by accident. If you look at digital recording and digital mediation, you realize that the digital began with tapestry.

**JH:** Jacquard.

**AL:** Jacquard is 1804, 1808.

**JH:** And that's the beginning of 010110110...

**AL:** Well, that's the beginning of saboteurs, sabotage. The people take their *sabots*, their wooden clogs, and smash the machines. And bit by bit, you suddenly have this explosion from the first Jacquard loom, supported by Napoleon, to five years later having 16 000 looms all over northern France. This transformation was an explosion of mediation on a very direct scale.

**JH:** Do you consider that the first digital revolution?



Taller de Jan Hendrix en—Jan Hendrix's studio in la Roma, Ciudad de México—Mexico City, 2015. Foto—Photo: Hendrix+Studio

**AL:** Well, I mean, the Jacquard loom, is it the first digital system?

**JH:** Is it based on 01011100101110?

**AL:** Yeah. It's on, off, on, off, on. When Babbage develops the computer, there is a very, very clear statement by Ada Lovelace, who now everyone loves to reinvent as the first computer programmer, who's Byron's daughter. I can't remember it verbatim, but she said something like, "Jacquard wove images and landscapes and flowers in the same way that Mr. Babbage is weaving algebra and mathematics."

**JH:** What first came to mind when you thought about making textiles? Was it because of Jacquard or was it Jacquard that came up when you were thinking about making textiles?

**AL:** No, the fact is I've always been interested in the prehistory of digitality, so for me there are characters like Wenzel Jamnitzer, who was developing 3D drawing systems based on plan and elevation in 1568. I love the fact that, actually, nothing changes very much. People are trying to solve problems and sometimes a technology comes that allows you to solve them better. Babbage developed a Difference Engine that did allow for certain things, but he looked back and Jacquard had already done the loom before! And what I love is that by the 1880s, there are people weaving prayer books for Roux in silk, on Jacquard looms, that are to die for! I try now and I've never been able to match, with all the new technology, the things that they were doing for Roux in the 19<sup>th</sup> Century. And so to me, it's a challenge.

You find a network of people. I remember when we started doing the *Penelope's Labor* exhibition in 2011, and I wanted to begin it with people weaving in spider silk. I remembered reading a *National Geographic* article that we were able to trace, and it related to a show that was at the Museum of Natural History in New York, so I wrote an email to an address for the museum. Within two hours, I had a message back saying, "The person you want to talk to lives in Madagascar." So I wrote a message to this man, Simon Peers, in Madagascar, "I need to talk to you," and Simon wrote back saying, "Adam, don't you remember me?" It's this funny world that people gravitate towards, and Simon Peers has been making spider silk objects that have been exhibited...

**JH:** People in Brooklyn work with him all the time, no?

**AL:** Well, since 2011, when I found him. Simon predates me. His interest was in gathering spider silk, and I think this is heroic! I think there are people all over the world... Do they make money? Are they famous? Do they come up? Are the things that we know about actually the things that are important? They're not. Do different narratives come up all the time that change our perception of the world? Probably. And now we're involved with a whole series of projects in the Amazon rainforest, where we're working with the Wauja and Kuikuro people from the Upper Xingu, whose material culture is being destroyed by the Chinese roadbuilders and the farmers who don't want there to be any evidence, while Bolsonaro...

**JH:** Hard times, and there's going to be more hard times coming.

**AL:** But let's be honest about the issues. Actually, most art is kind of masturbatory and happens on the fringes and is about buying and selling commodities. But really, there's something else going on. There's an intellectual level where ideas find their form.

**JH:** Let's go back to the fact that artists *do* want to make tapestries. Do they? Are there a lot? A few?

**AL:** What will happen next? That would be the question. There was a point in the 70's when art production needed to be minimally material, whether it was a fax or whatever. And the history angle that's hiding behind all of this was European painting and trying to undermine it.

**JH:** Well, that was '68.

**AL:** If you want material value to be communicated easily across time, then tapestry is your enemy, because tapestry is maximally time-consuming.

**JH:** It's quite interesting that I grew up, as a young artist, in a conceptual time, and I end up as an old artist doing tapestries.

**AL:** I didn't know you when you were young.

**JH:** I was searching, and I was extremely restless, and I thought I had to belong to a certain generation, and then I realized that I would never belong. But then time passed.

## Part II

**JH:** I was talking about the “best room.” It’s such a great name for a room. Not the bad room, the “best room.” It was the “best



Proceso de producción de *El Sur* en el taller de Mixcoac—Working on *El Sur* in his Mixcoac studio, Ciudad de México—Mexico City, 1996. Foto—Photo: Gerardo Suter [Cat. 63]

room” because it would be my grandfather’s bike, it would be that beautiful, pristine room with very comfortable sofas and settees and all this furniture where you would sink in and have cake and coffee or tea. It was very much a farmer’s house. The entrance of the house was towards the street, you would go into a really fancy room and then the rest of the house would be a household with stables, the farm, animals and all of that. It was very much the comforting zone.

And that’s where, maybe as a child, I dreamt about one day making a tapestry that would fit into the “best room.” Maybe those tapestries I’m doing now have to do with that sort of feeling of not just comfort, but also protection and narrative. That, I think, is the other historical part: how all tapestries in ancient times would be very narrative in their descriptions of a hunting scene, a battle, a Biblical scene. There would definitely be a story behind it. While I’m doing these tapestries, I’m thinking about that narrative factor as well. But it’s the narrative factor of a landscape, which is a different way of doing that. Just sort of stills of those amazing archaeological sites that I’ve always wanted to portray, and I did portray on many very different occasions, and fortunately in the company of those poems by Seamus [Heaney]. There’s a comfort factor.

**AL:** But in a way, tapestries are about making marks. I look at the tapestries you’ve made and I think of the prints from *Mal-país*, and the marks change on different scales. You reduce them down and they become photographic, you blow them up and they become abstract. Looking at the staircase you did for Centro, it’s a pattern, it’s leaves, it’s natural. But when you see it as a staircase, it breaks down into something that’s completely abstract. Since the first pieces we made—where you wanted them to be water-jet-cut and floating in space, and having color, and presence—your interests have always been in materializing an idea. We began this evening by talking about Jenny Holzer, and Jenny Holzer is an artist who’s your opposite. She’s an artist who believes in the supremacy of an idea disembodied from a material presence. And I think you’re an artist who knows that an idea is embodied in materiality. When it’s disembodied, it’s dishonest.

**JH:** Why would that be?

**AL:** Because the nature of an idea is something you see. You can read Panofsky, you can do your theory, but actually we all live in



Taller de Jan Hendrix en—Jan Hendrix's studio in la Roma, Ciudad de México—Mexico City, 2017. Foto—Photo: Hendrix+Studio

a world where we frame our ideas visually. You can convert those ideas into words, and then you're a poet. You can convert them into phrases, then you're a copywriter. You can play with them in different ways. But the material evidence of an idea, the physical legacy of what's left behind when you look and you engage, is what communicates. The beauty of art is that it allows you to see the world from someone else's point of view. So, the materiality of a tapestry is fixed for long enough to allow you both to feel its sensual pleasure and to see the world from someone else's point of view.

**JH:** Don't you think that denotes the importance of materiality? I think we're getting to something interesting. It very much has to do with our shared fascination with what ink and paper do together, with how far you can reach, how you can create something that is a mystery within its own material. I think that for as long as we have known each other, we have been talking about the search for the interior aesthetic.

**AL:** You probably try to romanticize it, with Sebald and others. I would try and physicalize it. How do you mediate and transform an idea into an object? The object might be a tapestry, or it might be a waterjet-cut sculpture, or it might be a print. Or it might be a painting.

**JH:** Is there a seductive factor? Let's use textiles, this is really beautiful...

**AL:** No. As an artist, you might dream of being seductive, but the truth is, there is no unmediated world. Everything is mediated. Some things are mediated in a human domain. I think tapestry is a highly mediated representation within a human domain. I love fossils. You love fossils. Fossils are a highly mediated thing outside of a human domain, requiring millions of years. There are different ways that things register themselves as images that can be reacted to. What I love about making works of art for different artists is that you realize actually how enormously wide that range is. You may want to make a tapestry, but your tapestry will be completely different from Grayson Perry's tapestry or from Rashid Choudhury's tapestry or from Roger Lore's tapestry or from whoever. They're vastly different, but they're woven. So, does all woven material fall into one territory? No. Your tapestries are charged by one thing. Grayson Perry's are charged by another. Marc Quinn's are charged by another. Gerhard Richter's are charged by another. But it's not really deeply engaged with. There's different ways that all of these things happen. How much do you invest financially, emotionally, physically, temporally? I think the issue we're really talking about, and I think you have a particularly interesting position with it, is where does value lie? In the 1960s, 70s, as a printmaker, there was no value. So you worked for other people who bestowed value.



Dibujo en proceso para el patio central del—Designin the central patio of Student Center, Education City (Doha, Qatar), Mixcoac, Ciudad de México—Mexico City, 2009. Foto—Photo: César Flores

**JH:** We did that together. You and me worked for other people.

**AL:** Well, I did it twenty years later. I worked as a painter who believed in the tactile nature of a mark and communication and everything else. And then I suddenly realized that I didn't want to be a professional artist.

**JH:** We swapped professions, you and me, in the sense that you wanted to work with other artists, you wanted to find a way to work in lots of different things.

**AL:** Not particularly. I love the physical evidence that's embodied in objects. I didn't want to be the focus of that physical evidence. That's a different thing.

**JH:** We both share parts of the same idea. You're very much involved in the making, and you're working with a lot of the most amazing artists, with the most amazing people, as you would say, artists or not, and I work with the most amazing studios—just a few, actually, and that's it. There's no more in the world. So there is that collaboration that makes the work.

**AL:** I think there's a great romantic myth about artists being noble people.

**JH:** I never had a romantic myth about artists being very...

**AL:** But I think that I did. And I think you do, too. There was an extraordinary moment when I was listening to John Golding talking about Matisse, whose paintings are of great *joie de vivre*, but Matisse was not a good person. Can a bad person paint great pictures? I wouldn't want to make value judgements, but the answer, of course, is yes. Caravaggio, was he good or bad? I wouldn't want to judge him.

**JH:** I think you're skating on very thin ice when you compare a good person with good works, with good art.

**AL:** You can't. That was the lesson that I suddenly learned from John Golding, that I wanted to see Matisse through the filter of the narratives that surround Matisse, that he's *joie de vivre*, he's light, he's touch, he's everything. But actually...

**JH:** He wasn't a bad person. I think Picasso was a bad person.

**AL:** Off the record, Matisse was a bastard. He sent his kids into Nazi camps. He was a bastard. Picasso wasn't a bastard.

**JH:** Picasso was a bastard.

**AL:** No, Picasso was an opportunist who's very Spanish. Actually, Matisse was *bad*. Picasso wasn't bad. Matisse was a man who painted pictures that were about *joie de vivre* from a point of view that was very complex. Look at Matisse in the war years with open eyes. He had a very important point, because artists are not good people. Not good, not bad. There may be good artists.

The idea that an artist is a good person is a myth. My experience is that artists are the most greedy, ungenerous people I've ever met.

**JH:** I consider myself as part of the most generous generation. Maybe I'm not an artist, but I'm very generous.

**AL:** Okay, that's where I'm going. The idea that the artist is a good person, and others are bad, is absolutely naïve and it isn't supported by experience.

I would ask myself, are you an artist? I think you make things that move people. What is it that makes someone an artist? Does someone have vision? Does someone have graphic sensibility? Does someone have contextual sensibility? Does someone want to latch on to someone else who's an artist in a different medium? If you look at the great books of Braque, Picasso, whoever, Giacometti, they want to team up with poets. Is that a natural result of two people sharing a world? Or is that an expedient thing to make Tristan Tzara mean something in a different context? Is it the poet that's being elevated by the relationship with the artist or the other way around? I think your long-term dialogue with Seamus Heaney is something that's very, very important for you, and probably was very, very important for Seamus Heaney. So there's a doubt. Who benefitted more? Who benefitted less? Poets are, strangely, out of the agenda because they're not popular.

**JH:** But when a poet gets a Nobel Prize, he becomes very popular. Seamus was probably the most popular, in that sense. One of the most esteemed poets of the 20<sup>th</sup> Century. No doubts at all.



Taller de Jan Hendrix en—Jan Hendrix's studio in la Roma, Ciudad de México—Mexico City, 2017. Foto—Photo: Hendrix+Studio

**AL:** Yes and no.

**JH:** No, no, no. Pick out the four most popular poets of the 20<sup>th</sup> Century and you probably have Seamus among them.

**AL:** You ask any British person about English language poetry and you get Rudyard Kipling. You don't get Seamus Heaney. Does that mean that Rudyard Kipling is a better poet than Seamus Heaney? Of course it doesn't.

**JH:** He's way worse.

**AL:** Well, I wouldn't make a judgement, but of course it doesn't. But is Francis Bacon better than Frank Auerbach? No. Is Francis Bacon better than Graham Sutherland? That's a bit tricky.

**JH:** I want to get back to textiles.

**AL:** I love textiles but I think there's a very important thing here that you're skirting around. That there's a romantic sense about what it is to be an artist. So, textiles. I believe that if you look at 20<sup>th</sup> Century textiles, there's very few good textiles. I think Dieter Roth produced some great handwoven textiles.

**JH:** Dieter? I saw a lot of his work but I haven't seen those.



Taller de Jan Hendrix en—Jan Hendrix's studio in Mixcoac, Ciudad de México—Mexico City, 1991. Foto—Photo: Javier Hinojosa

**AL:** Well, you have to look, because he was the one who really reintroduced it. He does these great things with two textile artists in Vienna.

**JH:** Anni Albers.

**AL:** Anni Albers is popular at the moment, and she's an interesting person. Can textiles be graphic? Can textiles be decorative? Can textiles do things? But if you want heavyweight art, Anni Albers is not that. Albers is a decorative artist, post-Bauhaus, playing a game, and there's great stuff, things I like, that I engage with. But do I value it?

**JH:** It's not post, it's Bauhaus. She's a student from Bauhaus.

**AL:** I don't want to belittle or expand. So you watch fashionable things happening. I think the important thing, in this conversation, is that Chuck Close, with Magnolia, started making a series of tapestries. I look at that and think, what makes these good tapestries or bad tapestries? Well, Chuck Close is a good artist to do tapestries with, so whoever made that decision, well done. Because he's all about the image, how you build the

image. And, I think, really well done. So, when I started looking at those, I started thinking, how do you actually take this on? How do you look at weave structure? Where do you want to look? Not sort of big things, you want to look at the tiny details. And what happened, in fact, is we started weaving, and then we started engaging with the process. And as you engage with the process, you ask questions. And as you ask questions, you find solutions.

**JH:** How did you get to the Flemish workshops?

**AL:** Well, because that's where Chuck Close wove. Roland and Christian at Flanders Tapestries need to be given their credit. They built the right loom.

**JH:** The one in Flanders?

**AL:** Well, there's many in the world, but they built this one. Their world is not the art world. People went to them because they had a loom that could print that number of colors that big. The art world wanted big. Most of the repro world with tapestries wanted small. Whatever their strengths or weaknesses, Christian and Roland built the right loom. And they ran the loom. They were great. And they are great.

**JH:** They're fantastic. I can't believe the quality. It's stunning.

**AL:** That's a tricky one. I'll have to rewind. The quality doesn't lie in the loom, just like the quality doesn't lie in the tube of oil paint. The quality lies in what you do with it. Marcus Ludueña was the one who was turning the image into a woven structure that could be woven on their loom. He's a man who understands the loom, the weave structure, the colors and the pattern. And now Marcus works with us, and not with Flanders Tapestries, because you have different people who want different things.

**JH:** But he's in Wielsbeke?

**AL:** He's in Ghent. He doesn't go to Flanders, they don't talk to each other.

**JH:** He doesn't have to go to the mill? He directs it from his desk in Ghent?

**AL:** Because you have a set pattern, which is programmable, which you can deliver. All that has to happen is you have to have the right information.

**JH:** Now, a geographical question. So you have a guy who is stationed in Ghent, but for the same reason, could be stationed in Moscow?

**AL:** He could be anywhere in the world!

**JH:** That's going to be the future. There's going to be an artist sitting somewhere in Singapore, and there's going to be a producer sitting in Berlin...

**AL:** We're busy involved with trying to save the Whitechapel bell factory, and you suddenly realize that the property developer that's trying to turn it into a boutique hotel is claiming to build artists' studios, but actually they're not building artists' studios, they're building desk working spaces. The idea is that an artists' studio has somehow been dressed up as a desk working space, which is interwoven with the kind of Starbucks mentality.

**JH:** WeWork. You can rent an office there for a day, or half a day. So you're sitting there at WeWork?

**AL:** Yeah, and that's the idea of a new artists' studio. You and I are so fucking privileged.

**JH:** You know why we're so privileged? Because we're from a former generation, and we have other ideas about how to work and how to make things.

**AL:** The idea that there's no privacy in your entire life is lived out at Starbucks. It's horrific. And the idea that the Arts Council and everyone else is packaging this as a good thing is deeply shocking.

**JH:** Because it's a way to rearrange the function of the artist. It's like saying, okay, we'll put them up as sort of WeWork type characters, they'll have a desk, they'll have a computer and they're very happy. You can just sit there and think up a brilliant idea that you might eventually launch into the art world and be very disappointed that nobody picks it up. Or maybe one does, and that's it.

Then suddenly you're thrown into a thing where you have a great idea and you have to repeat it the rest of your life. That's another way to do it, which is probably financially a very smart way to do it. I think you're doing something amazing in the sense that you've opened a path, a system that you can really exploit as an artist with a reasonable risk to fail—and a reasonable financial risk to fail as well. And you can continue if it works because there's something very enrichingly literary about the tapestries. When you get up to the material, you say, "Something is happening here." I've hung a few tapestries in my studio for a few people, just to look at. The reaction of everybody has been, "What the hell is going on here? Something strange is going on here." They don't get it. And then they get it, and they go, "Wow."

**AL:** You've hung up some of the tapestries then?

**JH:** Yeah. I hang them, and if I know somebody's coming that might be susceptible to that sort of experience, he or she goes up and says, "Jesus, what is that?" And they go totally bananas. Or not, because somebody comes in and I know he's not going to react. And that's exactly what happens. There are two things that are still intriguing. There's one thing that you said about, "Who knows if I want to be an artist?"



Taller de Jan Hendrix en—Jan Hendrix's studio in la Roma, Ciudad de México—Mexico City, 2017. Foto—Photo: Hendrix+Studio

**AL:** You want to be an artist! I know you want to be an artist.

**JH:** Who knows if I *am* an artist.

**AL:** Now that's a different way to look at it. You are much more of an artist than many people I know. But many people I know would say you are much less. There's a strange way that people value what it is to be an artist. Most of the decisions about what it is to be an artist are about how embodied you are within the professional structure of art. What I like very much about what you've done is that you took yourself outside of being an artist for many years. There wasn't a notion of what it was to be an artist in the 1970s because there wasn't a notion that you could make money by being an artist. So there was that period of time when, I would argue, there were some of the greatest artists doing things. Because they weren't doing it for money. You find a way to find a voice. The voice is what you have to say, and sometimes it adds up to a lot and sometimes it adds up to a little.

Today, I walked into a building in Madrid where there was a whole collection of paintings by Francis Bacon. Everyone wants Francis Bacon to be the real voice of being an artist. But is he? The answer is probably no. Is he bad? Of course he's not bad, he does great things, he's real. He has a presence, he has a character. He is what he is. Is he affected? Yes. Does he try certain illusionistic tricks which become manneristic, which become about him? Yes, but that's what people like. So there's a whole lot of things about how you read something, how you understand it. Is Lucien Freud a really great artist? In a hundred years' time, will people still look at Lucien Freud?

**JH:** Yes.

**AL:** Yes or no, it doesn't matter. That's not our judgement. I'm going to talk about the obvious thing. When Raphael was painting against Michelangelo, who was considered better? Are they considered the same way now? Does time change how we perceive value? To me, art should never be confused with celebrity. Art is the material evidence that allows us to understand and see how somebody else thinks, somebody who thinks differently than me. Is it better or worse? That's irrelevant. Now we're in a world where the Louvre suddenly becomes popular and they have more visitors because Beyoncé does the "Apeshit" video. Does that make it

good or bad? It's not a judgement. I love it. If however many people want to go and do an "Apeshit" tour, great. But do you need the works of art? Not really. So it's celebrity.

**JH:** Go back to textiles. Is there more interest in what's going on in weaving, tapestries and contemporary artists doing tapestries, or is it the same? Is there a new renaissance of tapestry at this point, or not?

**AL:** You can look at the Scottish weavers who are working with Chris Ofili and you can say, "Handwoven tapestries are better." Or you can look at the work that Flanders Tapestries is doing with Jacquard looms: "Oh! Digitality is better!" I think there's a growing idea that materiality in culture is very important. And I think there's an element where there are different artists working with it. Should they be doing it with their own fingers? Should you be weaving your own tapestries to give them authenticity? No. But Raphael didn't weave his tapestries. So how do you think these things through? What are you trying to do? You're making works of art, and one of the manifestations of those works of art is in tapestry. Does it help if you know what you can do and how to change it? Yeah, of course. After working with Grayson Perry for eight years on tapestries, he says, "I think of the tapestry as something like a pot, where I know what I can do with it." Do you need to work on it for a while? I think that's part of it. You, as a printmaker, worked on these things for a while and you understand how things are transformed.

**JH:** Definitely. And knowing the limitations of what you can do and what you cannot do and how to do it so that everything runs smoothly. You get to a point where you know that if you're going to block it now, things will go wrong. You know exactly where that is. The breaking point.

**AL:** And if you delegate, you have to delegate. You have to allow people room to succeed and make mistakes. If you go to a foundry to cast a sculpture, do you tell them how to make the mold? Of course you don't. You work with people. You watch the transformation as an artist.

**JH:** I wonder where this whole tapestry thing is going in the future. I wonder what it's going to develop into, if it's going to

develop into anything. I'm totally happy with the whole thing and excited about what we can do next.

**AL:** What do you mean, what it's going to develop into? Your tapestries are material evidence of transformation, rather like your prints are. So, do I see them differently? I see the scale is different, I see the material is different, I see many things, but actually, I see this is a person who wants something that's matter, that's there.

**JH:** There's a comfort of space that I do like a lot.

**AL:** I think the tapestries are amazing.

**JH:** There's a comfort factor there that I'm absolutely happy with, and that's the one I really go after. There's a sensuality to it as well, that's the other factor that I like a lot. There's something that you cannot achieve in painting or in any other medium. There's something strange about it.

**AL:** You can't touch paint in the same way.

**JH:** You can lean against a Gobelin, if they let you. I would like to let everyone just lean into it, because that's what it is. It's cloth.

**AL:** Gobelin is kind of where it went wrong. You're not making a Gobelin, you're making material. Gobelin is a factory in France at a time when weaving tried to remake painting.

**JH:** Would you call it tapestry?

**AL:** What you're doing is Jacquard weaving. You're not trying to make the Jacquard mimic something else.

**JH:** No. Well, minimalized, pixelized. Does Jacquard have a big part of the whole weaving? Yes.

**AL:** But the book I told you about, where they were weaving in silk with Jacquard, you could weave it this big. It was amazing what they achieved. I love human ingenuity, I love the procedure of something; you have an idea and you do it. I'd love to work with different artists on miniature Jacquard woven and tinted spider

silk. I would. I'd love to talk to Simon Peers and say, "Let's, you and I, weave the most amazing things in spider silk that are tinted."

**JH:** We are doing something fantastic.

(This interview has been condensed and edited for readability).



Detalle del patio central—Detail of the central patio of Student Center, Education City (Doha, Qatar), Ciudad de México—Mexico City, 2009. Foto—Photo: Mike Sinclair

# Semblanza

## Biographical Sketch

### Jan Hendrix

(Maasbree, Holanda, 1949) estudió en el Ateliers 63, en Haarlem, y la Jan van Eyck Akademie, en Maastricht. En los años setenta pasó largas estancias en Francia, Portugal, Noruega, Islandia y México, país donde finalmente se instaló en 1978. Desde 1990 ha realizado viajes de investigación a Kenia, Egipto, China y Australia, entre otros. Entre 1983 y 1986, fue profesor invitado en la Jan van Eyck Akademie.

Algunos de sus proyectos más recientes incluyen la investigación sobre el herbario de Joseph Banks del Museo de Historia Natural de Londres y las residencias de producción en Bundanon Trust, Australia; The Rockefeller Foundation Bellagio Center, Italia; The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, Pasadena; el Centro de las Artes de San Agustín, Oaxaca y la Fundación César Manrique, Lanzarote. Ha tenido diversas exposiciones individuales en Francia, España, Inglaterra, Suiza y China, entre otros países.

Colabora de manera frecuente en proyectos públicos y privados con arquitectos como Teodoro González de León, Legorreta + Legorreta, TEN Arquitectos, en ciudades como Aguascalientes, Ciudad de México, Puebla, Madrid, Londres y Qatar.

Recibió el Premio Internacional a las Innovaciones en Arte Gráfico en 2008 convocado por la Caligrafía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, España. Su obra forma parte de importantes colecciones nacionales e internacionales. En 2012 recibió la Orden Mexicana del Águila Azteca otorgada por el Estado mexicano.

### Jan Hendrix

(Maasbree, Netherlands, 1949) studied at the Ateliers 63 in Haarlem and at the Jan van Eyck Akademie in Maastricht. In the 1970s, he spent time in France, Portugal, Norway, Iceland and Mexico, finally moving to the latter country in 1978. Since 1990, he has gone on research trips to Kenya, Egypt, China and Australia, among other destinations. Between 1983 and 1986, he was a guest professor at the Jan van Eyck Akademie.

His recent projects have included research into Joseph Banks's herbarium, held by the Natural History Museum in London, as well as residencies at the Bundanon Trust, Australia; the Rockefeller Foundation Bellagio Center, Italy; the Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, Pasadena; the Centro de las Artes de San Agustín, Oaxaca and the César Manrique Foundation, Lanzarote. Individual exhibitions of his work have been held in France, Spain, England, Switzerland and China, among other places.

He frequently collaborates on public and private-sector projects with architects such as Teodoro González de León, Legorreta + Legorreta and TEN Arquitectos in cities that have included Aguascalientes, Mexico City, Puebla, Madrid, London and Qatar.

In 2008, he received the International Innovations in Graphic Art Prize, organized by the National Print Cabinet of the Real Academia de San Fernando, Madrid, Spain. His work forms part of important domestic and international collections. In 2012, he received the Order of the Aztec Eagle, the highest decoration given to foreigners in Mexico.

# Catálogo

## Catalog

La presente lista de obra está ordenada por núcleos curatoriales, los cuales, a su vez, están organizados cronológicamente.

The list below has been ordered by the categories used in the exhibition, and these have been listed chronologically by its current date.

**1. Ludwig Wittgenstein, 1986**  
9 serigrafías sobre papel—9 silk-screens on paper  
Textos de—Texts by Ludwig Wittgenstein  
50 × 70 cm  
Colección—Collection Hans & Loulou de Korver  
En proceso de donación al—Donation in process to MUAC, UNAM

**2. Gunnera A, 2011-2019**  
Acrílico recortado y pintado—Laser cut, and painted Perspex  
770 × 296 cm  
Cortesía del artista—Courtesy of the artist

**3. Gunnera B, 2011-2019**  
Acrílico recortado y pintado—Laser cut and painted Perspex  
700 × 296 cm  
Cortesía del artista—Courtesy of the artist

### LA RAMA DORADA

#### THE GOLDEN BOUGH

**4. Yagul. La rama dorada I, 1991**  
Serigrafía sobre papel indio—  
Silkscreen on Indian paper  
80 × 211 cm

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

**5. Yagul. La rama dorada II, 1991**  
Serigrafía sobre papel indio—  
Silkscreen on Indian paper  
80 × 211 cm  
Cortesía del artista—Courtesy of the artist

**6. La rama dorada, 1991**  
Libro. Serigrafías sobre papel—  
Book. Silkscreens on paper  
Textos de—Texts by Seamus Heaney  
35 × 24.5 cm  
Colección—Collection Toledo/INBA,  
Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

**7. Serie—Series Yagul, 1993**  
5 serigrafías sobre papel—  
5 silkscreens on paper  
53 × 73 cm c/u—each  
Colección—Collection Hans & Loulou de Korver  
En proceso de donación al—  
Donation in process to MUAC, UNAM

**8. In het vooronder van de aarde, 1994-1996**  
Libro. Serigrafías sobre papel—  
Book. Silkscreens on paper  
Textos de—Texts by Bert Schierbeek  
21.5 × 13 cm  
Colección—Collection Sagrario Pérez Soto

**9. La rama dorada (Tercer intento), 1999**  
Libro. Prototipo—Book. Prototype  
53.5 × 39.2 cm  
Colección—Collection Hans & Loulou de Korver  
En proceso de donación al—  
Donation in process to MUAC, UNAM

**10. Los árboles/Bomen, 1999**  
Libro. Serigrafías sobre papel—

Book. Silkscreens on paper  
Textos de—Texts by Hans Van de Waarsenburg  
37 × 24.5 cm  
Colección—Collection Sagrario Pérez Soto

**11. Serie—Series Yagul/The Light of the Leaves, 1999**  
13 serigrafías sobre hoja plata, papel tailandés y papel—  
13 silkscreens on silver leaf, Thai paper and paper  
60 × 70 cm  
Colección—Collection Hans & Loulou de Korver  
En proceso de donación al—  
Donation in process to MUAC, UNAM

**12. The Light of the Leaves, 1999**  
Libro + addendum. Serigrafías sobre papel—Book + addendum.  
Silkscreens on paper  
Textos de—Texts by Seamus Heaney  
37.2 × 25.4 cm  
Colección—Collection Sagrario Pérez Soto

**13. Yagul, 2000**  
8 serigrafías sobre hoja oro, papel nepalés y papel—  
8 silkscreens on gold leaf, Nepalese paper and paper  
30 × 22 cm c/u—each  
Colección—Collection Hans & Loulou de Korver  
En proceso de donación al—  
Donation in process to MUAC, UNAM

**14. Across the Fields, 2003**  
Libro. Serigrafías sobre papel—  
Book. Silkscreens on paper  
Textos de—Texts by Hans van de Waarsenburg  
26 × 18.8 cm  
Colección—Collection Sagrario Pérez Soto

- 15. Nell'atto di partire, 2003**  
 Libro. Serigrafías sobre papel—  
 Book. Silkscreens on paper  
 Textos de—Texts by Paolo Ruffilli  
 $25 \times 65$  cm  
 Colección—Collection Hans & Loulou de Korver  
 En proceso de donación al—  
 Donation in process to MUAC, UNAM
- 16. Piedra, 2003**  
 Libro. Serigrafías sobre papel—  
 Book. Silkscreens on paper  
 Textos de—Texts by Jorge Esquinca  
 $27 \times 19$  cm  
 Colección—Collection Sagrario Pérez Soto
- 17. Quimera, 2003**  
 Libro. Serigrafías sobre papel—  
 Book. Silkscreens on paper  
 Textos de—Texts by Pura López Colomé  
 $23.2 \times 15$  cm  
 Colección—Collection Sagrario Pérez Soto
- 18. After Nature, 2004**  
 Libro. Prototipo—Book. Prototype  
 Textos de—Texts by W. G. Sebald  
 $31.7 \times 23$  cm  
 Colección—Collection Sagrario Pérez Soto
- 19. Colorado, 2004**  
 Libro. Aguatintas sobre papel—  
 Book. Aquatints on paper  
 Textos de—Texts by Hans van de Waarsenburg  
 $19.5 \times 14.1$  cm  
 Cortesía del artista—Courtesy of the artist
- 20. Vivir para contarla, 2004**  
 Libro. Serigrafías sobre papel—  
 Book. Silkscreens on paper  
 Texto de—Text by Gabriel García Márquez  
 $39 \times 27$  cm  
 Cortesía del artista—Courtesy of the artist & Colección—  
 Collection Mercedes Barcha
- 21. IN, 2014**  
 Libro. Xilografías sobre papel—  
 Book. Xylographies on paper
- Textos de—Texts by Hans van de Waarsenburg**  
 $28.5 \times 18$  cm  
 Cortesía del artista—  
 Courtesy of the artist
- 22. Paricutín, 1990–2018**  
 Libro. Serigrafía en portada—  
 Book. Silkscreen cover  
 Textos de—Texts by Hans van de Waarsenburg  
 $26 \times 20$  cm  
 Cortesía del artista—Courtesy of the artist
- 23. Rafael Ortega, con el apoyo de—with many thanks to Daniela Merediz, MUAC, & Hendrix+Studio**  
*Libro, Boek, Books, 2019*  
 Video 3 canales. Toevalig Audio—  
 3 channel video. Toevalig Audio  
 $6', 12, 25'$
- POSTALES ENTRE CONTINENTES**  
 —
- POSTCARDS BETWEEN CONTINENTS**
- 24. Jan Hendrix & Martha Hellion Park Travel, 1974**  
 Serigrafía sobre papel—Silkscreen on paper  
 Medidas variables—Variable dimensions  
 Colección—Collection Salomon de Swaan & Emilie Nord
- 25. Cinco tarjetas postales.**  
*Noruega, 1974*  
 5 serigrafías sobre papel—  
 5 silkscreens on cotton  
 $60 \times 45$  cm c/u—each  
 Colección—Collection Martha Hellion
- 26. Guatemala, 1976**  
 Serigrafía sobre papel periódico—  
 Silkscreen on newspaper  
 $29 \times 38$  cm  
 Colección—Collection Martha Hellion
- 27. Postcards ABCD, 1977**  
 4 serigrafías sobre papel—
- 4 silkscreens on paper**  
 $59 \times 44$  cm c/u—each  
 Cortesía del artista—  
 Courtesy of the artist
- 28. Trollfjorden/Noruega, 1974–1978**  
 Serigrafía sobre papel—  
 Silkscreen on paper  
 $50 \times 79$  cm  
 Colección—Collection Hans & Loulou de Korver  
 En proceso de donación al—  
 Donation in process to MUAC, UNAM
- 29. Serie—Series Couleurs Naturelles, 1979**  
 14 serigrafías sobre papel—  
 14 silkscreens on paper  
 $60 \times 45$  cm c/u—each  
 Colección—Collection Hans & Loulou de Korver  
 En proceso de donación al—  
 Donation in process to MUAC, UNAM
- 30. Serie—Series Laxdael Saga, 1982**  
 9 serigrafías sobre papel—  
 9 silkscreens on paper  
 $49 \times 35$  cm c/u—each  
 Cortesía del artista—Courtesy of the artist
- 31. Serie—Series Cerro Negro I, 1983**  
 6 serigrafías sobre papel—  
 6 silkscreens on paper  
 $72 \times 50$  cm c/u—each  
 Colección—Collection Hans & Loulou de Korver  
 En proceso de donación al—  
 Donation in process to MUAC, UNAM
- 32. Amboseli I, 1992**  
 Collage. C-Print  
 $75 \times 100$  cm  
 Cortesía del artista—  
 Courtesy of the artist
- 33. Amboseli II, 1992**  
 Collage. C-Print  
 $75 \times 100$  cm  
 Cortesía del artista—  
 Courtesy of the artist

- 34. Amboseli III**, 1992  
Collage. C-Print  
75 × 100 cm  
Cortesía del artista—  
Courtesy of the artist
- 35. Nakuru**, 1992  
Collage. C-Print  
75 × 100 cm  
Cortesía del artista—  
Courtesy of the artist
- 36. Samburu (Kenia) I**, 1992  
Collage. C-Print  
75 × 100 cm  
Cortesía del artista—  
Courtesy of the artist
- 37. Samburu (Kenia) II**, 1992  
Collage. C-Print  
75 × 100 cm  
Cortesía del artista—  
Courtesy of the artist
- 38. Samburu (Kenia) III**, 1992  
Collage. C-Print  
75 × 100 cm  
Cortesía del artista—  
Courtesy of the artist
- 39. Samburu (Kenia) IV**, 1992  
Collage. C-Print  
75 × 100 cm  
Cortesía del artista—  
Courtesy of the artist
- 40. Sierra de Juárez I**, 1993  
Collage. C-Print  
75 × 100 cm  
Cortesía del artista—  
Courtesy of the artist
- 41. Sierra de Juárez II**, 1993  
Collage. C-Print  
75 × 100 cm  
Cortesía del artista—  
Courtesy of the artist
- 42. Script**, 1996–2002  
2000 serigrafías sobre papel  
nepalés—2000 silkscreens  
on Nepalese paper  
12 × 18 cm c/u—each  
Colección—Collection MUAC, UNAM
- 43. Serie—Series Bitácora inconclusa (A Fiona Alexander)**, 1979–1986  
46 polaroids, collage y dibujo en  
caja de madera y cristal, selección  
de 20—46 polaroids, collage and  
drawing in wooden and glass box,  
selection of 20  
42 × 35 cm c/u—each  
Colección—Collection Jonas Hendrix
- 44. Higuera**, 1982  
50 polaroids intervenidas  
con pintura acrílica—50 polaroids  
intervened with acrylic paint  
30 × 28 cm c/u—each  
Cortesía del artista—Courtesy  
of the artist
- DIBUJANDO LA DISTANCIA**  
—
- DRAWING THE DISTANCE**
- 45. Lanaken**, 1993–1994  
Serigrafía sobre hoja de oro y  
papel nepalés—Silkscreen on  
gold leaf and Nepalese paper  
150 × 200 cm  
Colección—Collection Sally Sloan
- 46. San**, 1996  
3 paneles. Serigrafía sobre papiro  
y hoja de oro—3 panels. Silkscreen  
on gold leaf and papyrus  
300 × 100 cm c/u—each  
Colección—Collection Ricardo  
Salas & Tullia Bassani Antivari
- 47. Código**, 1999  
Serigrafía sobre papel nepalés—  
Silkscreen on Nepalese paper  
54 × 240 cm  
Cortesía del artista—Courtesy  
of the artist
- 48. Atlantic Hotel**, 1999–2000  
Serigrafía sobre papel nepalés—  
Silkscreen on Nepalese paper  
185 × 270 cm  
Cortesía del artista—Courtesy  
of the artist
- 49. Villa Serbelloni**, 2000  
Serigrafía sobre papel nepalés—  
Silkscreen on Nepalese paper  
185 × 380 cm  
Colección privada—Private collection
- 50. Aran/Landfall**, 2001  
Serigrafía sobre papel japonés—  
Silkscreen on Japanese paper  
230 × 256 cm  
Cortesía del artista—  
Courtesy of the artist
- 51. Spring Station East**, 2001  
3 paneles. Serigrafía y pigmento  
sobre hoja de oro y papel japonés—  
3 panels. Silkscreen and pigment on  
gold leaf and Japanese paper  
245 × 95 cm c/u—each  
Colección—Collection Jacques &  
Natasha Gelman, Fundación Vergel
- 52. Gunnera**, 2011  
Corian recortado—Milled Corian  
316 × 380 cm  
Cortesía del artista—Courtesy  
of the artist
- 53. Meteorum**, 2011  
5 piezas. Corian recortado—  
5 pieces. Milled Corian  
Medidas variables—  
variable dimensions  
Cortesía del artista—Courtesy  
of the artist
- 54. Las nubes**, 2011–2014  
14 impresiones giclée con serigrafía—  
14 giclée prints with  
silkscreen  
30 × 80 cm c/u—each  
Colección—Collection Uzyel Karp
- 55. Fuga 5**, 2015  
Bronce cromado—Chromed bronze  
120 × 300 × 120 cm  
Colección privada—Private collection
- 56. Drawing the Distance. Back and Forth (Cuarto intento)**, 2016  
60 aguatintas y acuarela—  
60 aquatints and watercolour  
39 × 48 cm c/u—each  
Cortesía del artista—Courtesy  
of the artist

**LA ENEIDA. LIBRO VI****—  
AENEID. BOOK VI****57. Aeneid. Book VI, 2016**

Libro. Litografías sobre papel—  
Book. Lithographs on paper  
Textos de—Texts by Seamus Heaney  
36 × 24.5 cm  
Cortesía del artista—Courtesy  
of the artist

**58. The Yagul Tapestries I, 2018**

Tapiz en seda, lana y chenille—  
Tapestry in silk, wool and chenille  
245 × 650 cm  
Cortesía del artista—Courtesy  
of the artist

**59. The Yagul Tapestries II, 2018**

Tapiz en seda, lana y chenille—  
Tapestry in silk, wool and chenille  
245 × 650 cm  
Cortesía del artista—Courtesy of  
the artist

**60. The Yagul Tapestries III, 2018**

Tapiz en seda, lana y chenille—  
Tapestry in silk, wool and chenille  
245 × 650 cm  
Cortesía del artista—Courtesy of  
the artist

**61. The Yagul Tapestries IV, 2018**

Tapiz en seda, lana y chenille—  
Tapestry in silk, wool and chenille  
245 × 650 cm  
Cortesía del artista—Courtesy of  
the artist

**62. The Yagul Tapestries V, 2018**

Tapiz en seda, lana y chenille—  
Tapestry in silk, wool and chenille  
245 × 650 cm  
Cortesía del artista—Courtesy of  
the artist

**MATERIA PRIMA****—  
RAW MATTER****63. El Sur, 1986**

Serigrafía sobre acrílico—  
Silkscreen on Perspex  
800 × 800 cm  
Colección y archivo de—  
Collection and archive of  
Fundación Televisa

**64. Materia prima, 1975–2019**

Gabinete con material de proceso  
de trabajo—Cabinet of work  
process material  
580 × 580 × 300 cm  
En proceso de donación al—  
Donation in process to MUAC, UNAM  
La producción del mobiliario fue  
realizada gracias al apoyo de—  
The furnishings were provided with  
the support of Concha & Pedro Aspe

**65. Mirror Pavilion I, 2014**

Doble cilindro de aluminio pulido  
recortado—Double cylinder in  
milled aluminum  
420 × 360 cm  
Colección privada—Private collection

# Créditos de la exposición

## Exhibition Credits

### MUAC

**Curaduría—Curatorship**  
Cuauhtémoc Medina

**Curadora asociada—**  
Associated Curatorship  
Maco Sánchez Blanco

**Coordinación curatorial—**  
Curatorial Coordination  
Jaime González Solís  
Roselin Rodríguez Espinosa

**Curaduría de la sección**  
**Materia prima—**Curator of section Raw Matter  
Pilar García

**Asistente de curaduría de la sección Materia prima—**  
Curatorial assistant for the Raw Matter section  
Andrea de Caso

**Producción museográfica—**  
Installation Design  
Joel Aguilar

Salvador Ávila  
Adalberto Charvel  
Cecilia Pardo  
Rafael Milla

**Programa pedagógico—**  
Pedagogical Program  
Mónica Amieva

Julio García Murillo  
Beatriz Servín

### HENDRIX+STUDIO

**Coordinación de exposición—**  
Exhibition Coordination  
Sofía Encarnación

Omar Barbosa  
Carolina Fusilier  
Griselda José  
Fernanda G. Mainou  
Carmen Lop  
Mercedes Quezada  
Carol Rosas Landa  
Emilia Solís

**Colecciones y registro—**  
Conservation and Registrar  
Julia Molinar

Juan Cortés  
Claudio Hernández  
Elizabeth Herrera  
Daniela Merediz

**Procuración de fondos—**  
Fundraising  
Gabriela Fong

María Teresa de la Concha  
Josefina Granados  
Alexandra Peeters

**Comunicación—Media**  
Carmen Ruiz

Ekaterina Álvarez  
Francisco Domínguez  
Ana Cristina Sol

**Servicio social—Interns**  
Raúl Aguilar  
Miguel Alejandro  
Verónica Briseño  
Fernanda G. Mainou

**Curador en jefe—Chief Curator**  
Cuauhtémoc Medina

**PATRONATO FONDO DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO, A.C.**

**Presidente Honorario—**

Chairman Emeritus  
Enrique Graue Wiechers

**Representante de Rectoría—**

Rectory Representative  
María Teresa Uriarte Castañeda

**Presidente—Chairman**

Gilberto Borja Suárez

**Vicepresidente—Vice-Chairman**

Arturo Talavera Autrique

**Secretaria—Secretary**

Marta M. Mejía

**Tesorera—Treasurer**

Maribel González de Danel

**Patronos—Trustees**

Alfonso de Angoitia Noriega  
María Teresa Borja de Rodríguez  
Nicolás Carrancedo Ocejo  
Juan Ignacio Casanueva Pérez  
Raymundo del Castillo González  
Moisés Cosio Espinosa  
María de las Nieves Fernández  
Alonso de Garay Montero

José Ramiro Garza Vargas

Andrés Gómez Martínez

Miguel Granados Cervera

Alfredo Harp Helú

Aimée Labarrere Álvarez

Gabriela Ortiz de Garza

Lulú Ramos Cárdenas de Creel

Jesús Rodríguez Dávalos

**Patronos Honorarios—**

Honorary Trustees

Patrick Charpenel Corvera

Gerardo Estrada Rodríguez

Licio Antonio Minvielle Lagos

José Ignacio Rubio Hidalgo

# Agradecimientos

---

## Acknowledgements

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, UNAM, y el Patronato Fondo de Arte Contemporáneo, A.C., expresan su reconocimiento y gratitud a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra *Jan Hendrix. Tierra firme*.

—  
A Jan Hendrix por su dedicación personal en esta exposición.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, UNAM, and the Patronato Fondo de Arte Contemporáneo, A.C. wish to acknowledge and express their deepest gratitude to the people and institutions whose generosity has contributed to the production of *Jan Hendrix. Landfall*.

—  
To Jan Hendrix for his personal involvement with the exhibition.

Miquel Adrià, Magdalena Akle, Plinio Ávila, Mercedes Barcha, Jerry Brotton, Hans van Eijk, Verónica Elizondo, Fernanda Fuertes, Gonzalo García Barcha, Catherine Heaney, Martha Hellion, Jonas Hendrix, Javier Hinojosa, Uzyel Karp, Familia De Korver, Margriet Leemhuis, Víctor Legorreta, Pura López Colomé, Adam Lowe, Mauricio Maillé, Emilie Nord, Rafael Ortega, Mariana Pérez Amor, Sagrario Pérez Soto, Ricardo Salas & Tullia Bassani Antivari, Sally Sloan, Philippa Smith, Salomon De Swaan, Francisco Toledo, Riet van de Waarsenburg, Alejandra Yturbe.

Agradecimiento especial a—  
Special thanks to:

Concha & Pedro Aspe, Pedro Padilla Longoria.

Anémona Editores, Colección Jacques & Natasha Gelmán (Fundación Vergel), Factum Arte, Fundación Televisa, Galería de Arte Mexicano, Galería La Caja Negra Ediciones, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Proyecto Grafika 21, Proyecto Paralelo, Taller Pablo Torrealba, Zahner A Company

—  
Esta exposición es posible gracias a la confianza y generosidad de nuestros aliados estratégicos:

—  
This exhibition is possible thanks to the trust and generosity of our strategic partners:

ATM Espectaculares, Cemex, Cinco M Dos, Hoteles City Express, IMU, Insignia Capital.

**Jan Hendrix.** *Tierra firme* se terminó de formar el 10 de mayo del 2019 en Periferia Taller Gráfico, Ciudad de México. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

---

**Jan Hendrix.** *Landfall* was designed in May 10, in Periferia Taller Gráfico, Mexico City. Typeset in Jungka and Space Mono.

# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**Dr. Enrique Luis Graue Wiechers**  
Rector—Rector

**Dr. Leonardo Lomelí Vanegas**  
Secretario General—General Secretary

**Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez**  
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

**Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa**  
Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary  
of Institutional Development

**Lic. Raúl Arsenio Aguilar Tamayo**  
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria—  
Secretary of University Prevention, Attention and Security

**Dra. Mónica González Contró**  
Abogada General—General Council

## **COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL** **DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS**

**Dr. Jorge Volpi Escalante**  
Coordinador—Coordinator

**Mtra. Graciela de la Torre**  
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,  
Visual Arts · MUAC

Desde su llegada a México en 1975, Jan Hendrix es una figura clave en la escena artística del país. A partir de entonces, su obra, inspirada en la estética del viajero y el naturalista, incorpora una trama de experiencias visuales y culturales que construyen un puente inesperado entre dos tradiciones de pensamiento sobre la naturaleza: la holandesa y la mexicana. Como artista conceptual, no sólo es un practicante referencial en la búsqueda de posibilidades técnicas y sensibles para la serigrafía, sino también un productor del trabajo de otros artistas, transmisor e inventor de amplios repertorios técnicos en relación al uso de papeles y tintas, un actor esencial de la experimentación gráfica.

Con textos de Miquel Adriá, Jerry Brotton, Seamus Heaney, Pura López Colomé, Cuauhtémoc Medina, y una conversación entre Adam Lowe y Jan Hendrix, esta publicación acompaña la primera retrospectiva del artista, y explora su investigación técnica y visual sobre las posibilidades contemporáneas de la gráfica y su visión sobre la importancia de la naturaleza en nuestra memoria social y personal.

---

Ever since his arrival in Mexico in 1975, Jan Hendrix has been a key figure in the country's art scene. From that moment on, his work, inspired by the aesthetics of the traveler and the naturalist, has incorporated a thread of visual and cultural experiences that build an unexpected bridge between the Mexican and Dutch traditions of thinking about nature. As a conceptual artist, he is not just an influential pioneer of the technical and expressive possibilities of screen printing, but also a producer of the work of other artists, a practitioner and inventor of a broad repertory of techniques involving paper and ink, an essential actor in the world of graphic experimentation.

With texts by Miquel Adriá, Jerry Brotton, Seamus Heaney, Pura López Colomé and Cuauhtémoc Medina, as well as a dialogue between Adam Lowe and Jan Hendrix, this publication accompanies the first retrospective of the artist's work, exploring his visual and technical research into contemporary graphic possibilities and his vision of the importance of nature in our social and personal memory.

---

## MUAC

04.05.2019–22.09.2019

Salas–Rooms 1, 2 & 3

[muac.unam.mx](http://muac.unam.mx)



PATRONATO  
MUAC