

5 junio – 21 septiembre

# JAN HENDRIX Malpaís

Dossier de prensa de la exposición





Jan Hendrix  
Malpaís  
Dossier de prensa

## ÍNDICE

Contenidos de la exposición	3
Ficha técnica de la exposición	5
Imágenes	6
Entrevista a Jan Hendrix de Javier Barreiro Cavestany	14
Curriculum de Jan Hendrix	22



## Contenidos de la exposición

Jan Hendrix —artista holandés afincado en México desde los años setenta— fue invitado por la Fundación César Manrique en 2006 a participar en su programa de Artistas en Residencia, vinculado a su política de exposiciones temporales y a la colección Arte-Naturaleza de la institución. El artista permaneció tres semanas en Lanzarote trabajando y sentando las bases de un proyecto de producción y exposición centrado en el paisaje y el patrimonio botánico de la Isla. En su opinión, las residencias generan un estado de ánimo de aislamiento y reflexión muy distinto a las circunstancias que se producen en el ámbito cotidiano del taller.

El trabajo de campo realizado durante su estancia en el pueblo de la Caleta de Famara implicó caminar, observar, fotografiar y recoger pequeñas muestras de vegetación. A este trabajo de campo, le seguían sesiones de dibujo cotidianas en el taller que la Fundación César Manrique improvisó *in situ*. Esa exploración fue constituyéndose en un auténtico mapeo de Lanzarote, desde los panoramas abiertos hasta los acercamientos a las plantas más pequeñas. A partir de estos materiales, en los dos años siguientes, del 2006 al 2008, Hendrix desarrolló una serie de obras que reflejan la dureza y la fragilidad de este paisaje.

La exposición *Malpaís*, que se inaugurará el próximo 5 de junio en la sala Taro, en Taro de Tahíche, y en la sala José Saramago, en Arrecife, de la Fundación César Manrique, incluye las siguientes piezas:

- Una serie de dibujos preparatorios realizados en Famara, Lanzarote, en 2006.
- Dos series de doce grabados cada una. La primera, de formato panorámico, se titula *Malpaís*; tiene un formato panorámico con vistas frontales del paisaje de



Lanzarote, a la manera del viajero y dibujante de los siglos XVII o XVIII. La segunda, titulada *Lanzarote*, propone una visión cenital desde la perspectiva del caminante. La confluencia de dibujos y grabados da lugar, con sus respectivas formas de representación, a varios mapas de la Isla, con sus cauces de barrancos, senderos, cráteres, topografías, conos...

- Una serie de estudios de las plantas pequeñas recortadas en metal. Estas piezas se exhiben suspendidas en la pared, donde las sombras proyectadas asumen igual o mayor importancia que el metal recortado, creando una tridimensionalidad dentro de la bidimensionalidad de las obras.

- La pieza que cierra el recorrido expositivo es una espiral de 4 x 4 x 4 m. Situada en un espacio circular de 7 metros de diámetro, funciona como una linterna mágica de un tejido de metal recortado, que nos remite a un fino encaje o filigrana tomada de un sueño. Esta pieza es un homenaje a la vida vegetal de Lanzarote.



## Ficha técnica de la exposición

**Título**

Jan Hendrix. Malpaís

**Fecha**

5 junio – 21 septiembre 2008

**Organización y producción**

Fundación César Manrique

**Número de obras**

34 obras

**Procedencia de las obras**

México D.F.

Madrid

**Textos del catálogo**

Juan Manuel Bonet

Javier Barreiro Cavestany (entrevista a Jan Hendrix)

**Patrocinio**

Gobierno de Canarias

## Imágenes

### I. Estancia en Lanzarote



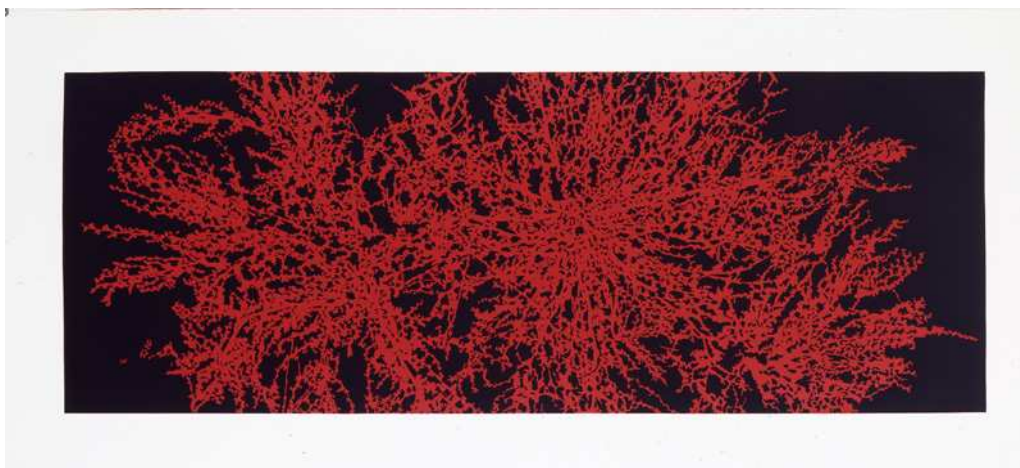
Jan Hendrix trabajando en Lanzarote, diciembre, 2006.  
Archivo Fundación César Manrique

**JAN HENDRIX**  
**Malpaís**



Jan Hendrix trabajando en Lanzarote, diciembre, 2006.  
Archivo Fundación César Manrique

## 2. Grabados



*Lanzarote 2, 2007*

Aguatinta a dos tintas

Tamaño de la plancha: 44 x 121 cm

Tamaño del papel: 60 x 138 cm

Edición de 20

Foto: César Flores



*Lanzarote 5, 2007*

Aguatinta a dos tintas

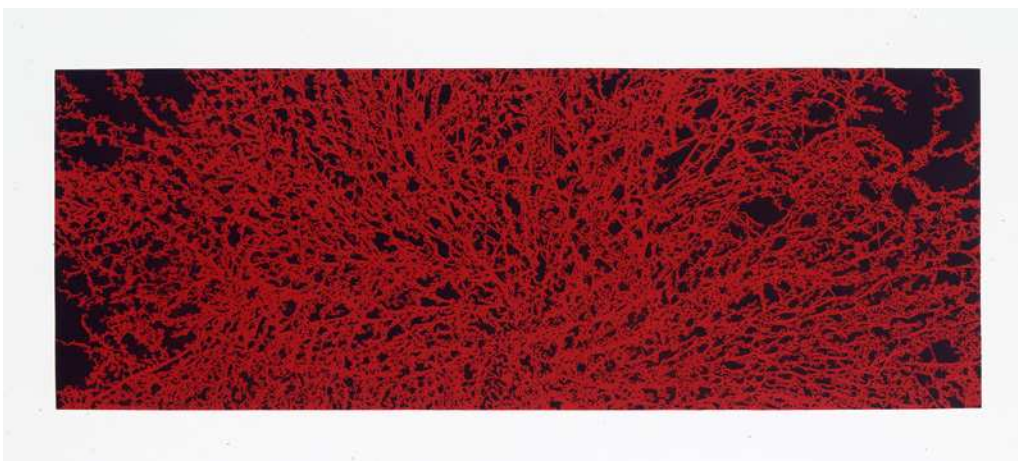
Tamaño de la plancha: 44 x 121 cm

Tamaño del papel: 60 x 138 cm

Edición de 20

Foto: César Flores





*Lanzarote 8, 2007*

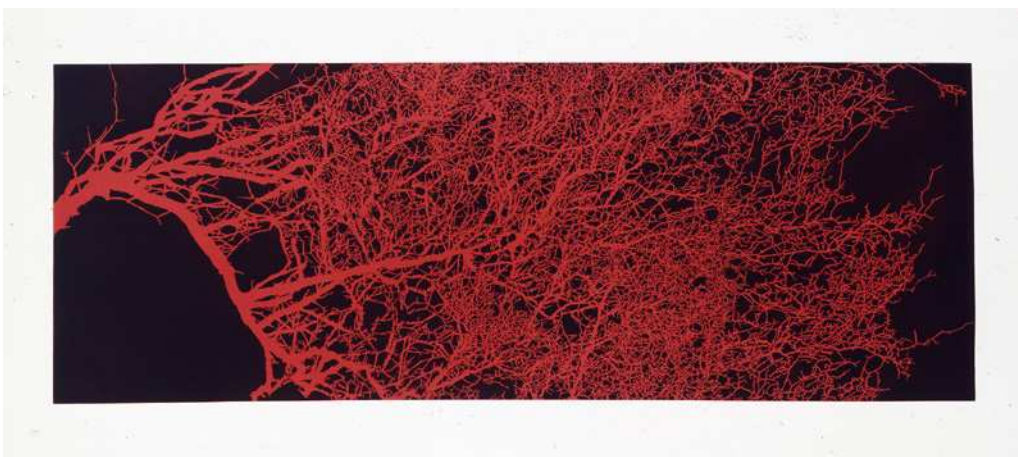
Aguatinta a dos tintas

Tamaño de la plancha: 44 x 121 cm

Tamaño del papel: 60 x 138 cm

Edición de 20

Foto: César Flores



*Lanzarote 12, 2007*

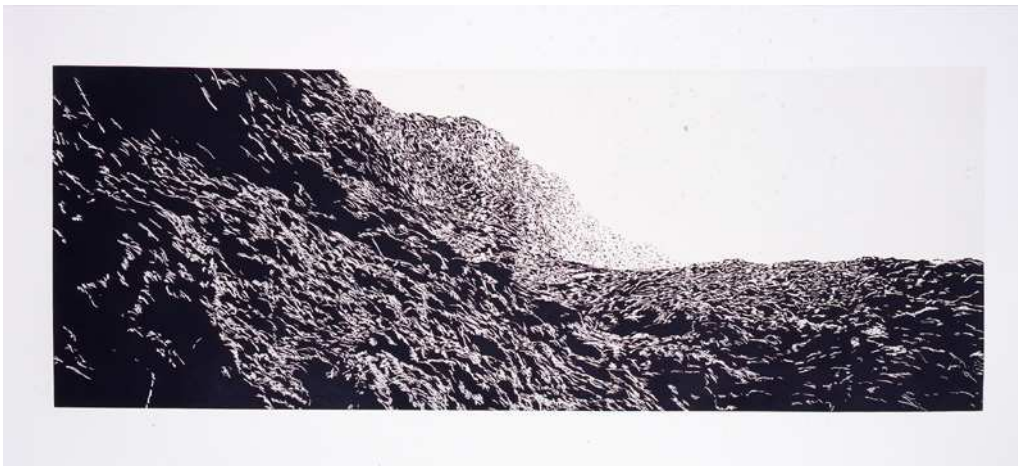
Aguatinta a dos tintas

Tamaño de la plancha: 44 x 121 cm

Tamaño del papel: 60 x 138 cm

Edición de 20

Foto: César Flores



*Malpaís 13, 2007*

Aguatinta a dos tintas

Tamaño de la plancha: 44 x 121 cm

Tamaño del papel: 60 x 138 cm

Edición de 20

Foto: César Flores



*Malpaís 14, 2007*

Aguatinta a dos tintas

Tamaño de la plancha: 44 x 121 cm

Tamaño del papel: 60 x 138 cm

Edición de 20

Foto: César Flores



*Malpaís 16, 2007*

Aguatinta a dos tintas

Tamaño de la plancha: 44 x 121 cm

Tamaño del papel: 60 x 138 cm

Edición de 20

Foto: César Flores

### 3. Escultura



*L 0*, 2008 (Maqueta)  
Aluminio recortado y lacado en blanco  
340 x 380 x 400 cm  
Foto: Alicia Guirao



*L 0*, 2008 (Detalle maqueta)  
Aluminio recortado y lacado en blanco  
340 x 380 x 400 cm  
Foto: Alicia Guirao



## Entrevista a Jan Hendrix\*

de Javier Barreiro Cavestany

### **Javier Barreiro Cavestany (jbc)**

Quisiera empezar por una pregunta que aborda una cuestión muy candente en el debate contemporáneo. Me refiero a las nociones de naturaleza y paisaje. ¿Consideras que el dualismo entre naturaleza y cultura, entre natural y artificial, sea pertinente? ¿Crees que un rascacielos sea menos natural que un hormiguero?

### **Jan Hendrix (jh)**

Pienso que el hormiguero da una serie de pautas para construir el rascacielos, y en ese sentido es más natural. En las últimas décadas asistimos a un cambio en la manera de entender esos dos conceptos. Pero para abordar este punto es útil recordar que la palabra inglesa *landscape* viene del holandés: *landskap*, que quiere decir “hacer tierra”. La misma palabra indica que el paisaje está hecho por el hombre. Hoy es muy pequeña la cantidad del planeta no tocada por el hombre: los polos, una parte de la Amazonia, los desiertos de Australia y del Sahara...

Se suele pensar que el romanticismo alemán es el momento determinante respecto a la idea del hombre-dios como dueño del paisaje. Acaso lo sea en la forma de representación, pero no mucho en la relación entre naturaleza y paisaje. Pienso que el XVIII y el XIX son siglos de consumo de la información del XVII. A finales del XIX y principios del XX, al cancelar a dios, el hombre pasa a sentirse dueño del paisaje, y empieza la urbanización total del planeta. Hoy tenemos una oposición entre cultura y naturaleza. Desde las cuevas de Altamira hasta Monte Albán, la ciudad se define en función del paisaje; mientras que ahora el paisaje urbano ya es tan paisaje como el no urbano, volviéndose una segunda naturaleza.

A mi juicio, el momento clave en esa relación es el siglo XVII, cuando los botánicos y naturalistas acompañan a las expediciones y hacen las primeras clasificaciones e inventarios de un mundo desconocido, sobre todo en América y el Pacífico. Ahí surge una manera de representar el paisaje que sigue vigente. Lo decisivo es que es la ciencia, no el arte, lo que introduce una nueva forma de representar a la naturaleza. En este sentido, Linneo, Humboldt o Darwin, aunque posteriores, son consecuencia de esas primeras expediciones.

Si piensas en Mercator, el cartógrafo, en Leeuwenhoek, el inventor del microscopio, en Galileo y el telescopio, en cómo Vermeer usa la caja negra para sus perspectivas, o en un personaje como Francis Bacon y su relación con Shakespeare, hay un puente entre las ciencias y las artes que hoy no tenemos. Podemos decir que descubrimos lo que hay en el mundo, lo arruinamos y ahora nos toca trabajar con lo que queda. Claro que los términos de la discusión son completamente distintos, porque estamos en un planeta con la mitad de la población que vive en ciudades, donde las riquezas se están perdiendo a pasos agigantados...

\* Entrevista incluida en el catálogo de la exposición *Malpaís*

Con las primeras imágenes de la Tierra desde un satélite, nuestra imagen de quiénes somos y dónde estamos cambió dramáticamente. Si esto lo ligas al descubrimiento de la doble hélice del ADN, que sucede pocos años antes, vemos que el descubrimiento de la estructura de lo más grande y de lo más pequeño impone una nueva consciencia que exige replantear nuestra vida en el planeta.

Creo que hoy existe la misma fascinación del siglo XVII por volver a ordenar el mundo. Y aquí entra el papel del diseñador, del arquitecto, del artista, para ver cómo rediseñar el planeta que está a punto de colapsarse. Si esto es urgente por razones ecológicas y políticas, la protección del planeta es, en realidad, la protección de una forma de vida humana, porque esa miserable relación entre la humanidad y la naturaleza va a seguir existiendo. Como no queremos renunciar a nuestras comodidades, en vez de tener un coche a gasolina, tendremos un coche eléctrico, pero la esencia no cambia.

**jbc.** ¿Podemos decir que nuestra vida actual ya es como una segunda naturaleza?

**jh.** Sí, nuestra vida artificial se ha convertido en una segunda naturaleza. Con nuestro árbol de navidad de plástico y un entorno completamente construido. Lo que estamos intentando hacer como especie, es reemplazar lo que hemos destruido por algo construido por nosotros. Un ejemplo es la papa, importada a Europa desde América, que se convierte en un alimento clave; las malas cosechas provocarán hambrunas y grandes migraciones. Esa papa fue destruida por una serie de bacterias. Ahora estamos generando otra con manipulaciones genéticas. Otra vez la soberbia del hombre-dios que cree poder crear un mundo desde cero. No conocemos las consecuencias de los alimentos genéticamente contruidos. Es algo feroz lo que estamos haciendo, de una arrogancia insoportable. Si se acaba todo, pensamos que lo volveremos a hacer, incluso mejor que la naturaleza.

**jbc.** La noción de naturaleza tiene entonces dos caras: por un lado, la de un organismo entendido como totalidad inclusiva y, por otro, la de paisaje como objeto o representación que es, obviamente, una invención humana. En este sentido, ¿te consideras un paisajista?

**jh.** En principio, diría que no. Habría que redefinir qué es un paisajista. Tal vez parte de mi trabajo sea redefinir qué es un paisajista. Yo tengo un bagaje cultural del viajero, del dibujante, del botánico y de otros científicos de los siglos pasados, con sus respectivas metodologías. Eso incluye los enfoques actuales sobre cómo el hombre aborda la naturaleza y representa el paisaje.

Los paisajistas me simpatizan; son una fuente de información para entender qué estoy haciendo. Lo que han hecho históricamente me ayuda para crear un lenguaje nuevo con los elementos que nos han rodeado durante nuestra historia. Esto implica instancias muy diversas: desde cómo se confronta hoy un artista con la naturaleza hasta cómo concibe la representación; o su posición crítica frente a la ecología, frente a la política... Yo me siento parte de un gran árbol, brincando de rama en rama. Y lo hago de diferentes maneras. Una muy patente en los últimos años es el zoom. Va desde la doble hélice del ADN hasta la visión satelital. Me muevo entre estas dos escalas. En el interín hay un avión que me lleva por la Tierra. Y también está la visión

del caminante. Son dos momentos muy cercanos entre sí. Trato de formular una postura ante lo que está pasando y ante la relación entre la naturaleza y el hombre.

**jbc.** ¿En qué medida el descriptivismo es un fin en tu trabajo, un camino para comprender lo que ves? ¿O hasta dónde tu confrontación con el objeto es el punto de partida para una exploración formal que permita redefinir una relación con ese objeto redimensionado?

**jh.** Es un punto de partida. Yo necesito formas... Hace poco una curadora me dijo que yo era un artista eminentemente visual. Me encantó, aunque lo dijo con cierto desprecio, como si fuera un artista al margen de lo que está pasando ahora. Aunque crecí en la época del arte conceptual y mi héroe fue Marcel Duchamp, no cargo con el síndrome del conceptualismo que ahora está tan de moda. El punto de partida para mí siempre es la mirada, la observación. Y desde ahí la forma se va derivando y redibujando hasta volverse una metáfora de otra cosa. A través de una serie de filtros, una forma me lleva a otra y se convierte en un vehículo para generar una experiencia independiente de la forma original.

**jbc.** Es curioso que hables de metáforas porque lo que me impresiona en tu obra es, precisamente, su ausencia. No veo que trates de explicar una cosa con otra, sino que propones una serie de signos que aluden a formas primarias. Una extrapolación formal para crear un alfabeto que tiene más que ver con arquetipos que con metáforas.

**jh.** Quizás metáfora no sea el término correcto. Digamos que lo que hago es convertir una cosa en otra. La hoja redibujada a una escala de ocho metros en la fachada de un edificio se convierte en un mapa; una experiencia totalmente distinta de lo que era en origen. Y, al mismo tiempo, la primera mirada tiene que seguir ahí presente.

Comparto lo que dices, que con las formas más simples y primitivas se puede construir un lenguaje que sea no sólo esencial sino transcultural, es decir que no pertenezca a un lugar específico. A lo mejor eso tiene que ver con el hecho de que cuando me vine de Holanda a México, no estaba ni allí ni aquí, y me pregunté con qué voy a trabajar. Yo sigo flotando sobre una balsa en el Atlántico, sin tocar tierra. Y en cada lugar elijo las formas más antiguas.

**jbc.** ¿Por qué elegiste o llegaste a la botánica como emblema del paisaje, y no la zoología o la geología?

**jh.** Por varios motivos. Si miras un paisaje, notas la topografía, el cielo, los animales, las plantas y los árboles, la geología... y eliges. Esa elección es básicamente intuitiva.

También tiene que ver con mi infancia rural, con los costales de semillas que había en el rancho de mi padre. Me eché años viendo crecer las plantas... y odiándolas (risas)... Al inicio dudaba entre los distintos elementos: las nubes, la tierra... Pasé años explorando esas posibilidades, hasta que me quedé con la mirada sobre las plantas... y cómo las plantas me miran a mí. A partir de ahí fui aislando un territorio que es, a su vez, un mundo.

Y también tiene que ver con otra cosa: la inmovilidad o el movimiento extremadamente lento de las plantas. El tiempo de la botánica es el que necesito para poder trabajar. Es la mirada que se enfoca. Si tu método de trabajo implica estar



observando todo el tiempo, es como si lees mucho: acabas fijándote hasta en la tipografía. Hay una lógica en el proceso de aprender a ver y en ese proceso el detalle te puede contar toda la historia. No hace falta hablar de todo.

**jbc.** Tu visión del paisaje abarca desde la frontalidad panorámica clásica hasta el acercamiento cenital al detalle que se vuelve abstracto. ¿Qué es lo que determina una elección u otra?

**jh.** Las visiones son complementarias. Son movimientos alternos que permiten crear una totalidad que va desde el panorama a vuelo de pájaro hasta la visión fractal. Es descifrar un paisaje y luego encriptarlo. Tengo que digerir la información, elaborarla y luego expulsarla para crear un mundo que contenga la imagen de cada lugar y de mí mismo en ese lugar. Por eso me es cada vez más difícil separar una obra de la otra. Son secuencias concebidas como conjuntos, que se vuelven pequeñas narraciones de gran complejidad.

**jbc.** De lo anterior derivan diversas experiencias que propones al espectador. Empezando por la noción misma de representación. Yendo de la totalidad descriptiva al puro signo emblemático, el recorte juega un papel central. ¿Cómo funciona esta concepción de la forma y a qué necesidades responde?

**jh.** El alejamiento y el acercamiento es un aspecto, pero también está la escala. Mi trabajo reciente en el ámbito de la arquitectura implica una concepción de las piezas en función de la escala y de los materiales, donde el método de trabajo cambia dramáticamente de sentido. Puedo representar una semilla en detalle, con un grabado, o tratarla como un círculo perfecto sobre una fachada. Eso cambia la visión del objeto y la reacción que genera.

A la vez que estoy explorando el rompecabezas del paisaje, exploro el uso que se le va a dar a ese elemento: si va a ser un timbre postal o la fachada de un edificio. La forma misma me dicta una serie de factores –escala, material, color– para su elaboración. He ido afinando las antenas para entender lo que impone cada pieza. Eso exige una gran frescura en la mirada.

Es un proceso de prueba y error donde la elaboración de maquetas juega un papel medular. Nunca tengo certezas hasta el final. Y cuando la escala es grande y queda mal, es terrible; y ni te digo si es una pieza pública. Suena un poco idiota, pero tengo que escuchar a las formas.

**jbc.** Dentro de esa dinámica, creo que la relación entre caos y orden es fundamental. Si el caos es intrínseco al paisaje, ¿cómo es el proceso que va desde tu inmersión en un contexto hasta la selección de los elementos con los que vas a trabajar? ¿Cómo haces para que ese caos primordial siga respirando en la obra terminada?

**jh.** Como dices, el paisaje mismo ya es un caos. Por cómo me voy acercando al contexto, si combino distintas visiones de lo mismo, puedo llegar a una imagen de sus diferentes facetas. Obviamente, tienes que incorporar ese caos. Es como los surcos de un campo cultivado; dan un orden para que, al crecer las plantas, en su desorden, podamos tener un orden. Disponemos las cosas de cierta manera para poder

entenderlas y manejarlas. Pero si no dejas que ese caos perviva en la obra, ésta se vuelve distante y estéril.

**jb.** En los últimos años has explorado una variedad de soportes y de materiales alejados del papel. Sin embargo, dentro de la tridimensionalidad de muchas piezas, el tratamiento de la forma sigue siendo plano. ¿La dimensión volumétrica no te interesa? ¿Sigues sintiéndote ligado a la dimensión caligráfica?

**jh.** Mi vínculo con el arte gráfico tiene que ver con mi formación, que parte del cine y la fotografía, dos lenguajes bidimensionales con la ilusión de la profundidad. De ahí pasé a la gráfica, que se basa, precisamente, en cómo encriptar una realidad tridimensional. Digamos que hice el camino al revés: no ampliar más la visión, sino reducirla. Y después llegué al zoom, que no casualmente es una técnica que viene del cine.

Lo importante para mí siempre han sido la gráfica y el dibujo. En los últimos años, eso me fue llevando a otras escalas y a otros materiales, según el contexto en el que voy a ubicar una determinada pieza. Si trabajas en la fachada de un edificio, vas a usar materiales que aguanten la intemperie. Es algo que tiene que ver más con la función que con mi concepción estética. Yo sigo sintiéndome un artista gráfico que trabaja sobre el plano.

Sin embargo, en la exposición de Lanzarote habrá una pieza tridimensional que es, en sí misma, un paisaje, no una representación. Algo similar sucede con la pieza para un edificio de Ricardo Legorreta en Qatar: es más crear un paisaje que representarlo en el plano.

**jb.** Eso lleva a considerar tus colaboraciones arquitectónicas. ¿Cómo te planteas la interacción de esa representación bidimensional en un espacio tridimensional?

**jh.** También la arquitectura está hecha de planos que configuran un espacio. Yo interfiero con otro plano que se integra. Lo que me interesa no es tener el papel del maestro que hacía gobelinos para forrar el muro del castillo, sino discutir con el arquitecto-constructor para ver cómo mi obra puede ser otro muro. Me interesa participar en el desarrollo del edificio, donde el arte sigue siendo decorativo (bueno, el arte siempre ha sido decorativo), pero volviéndose parte de la arquitectura.

**jb.** ¿Cómo ves la relación arte-arquitectura en México, la llamada “integración plástica”? Primero en los años treinta y cuarenta, donde hay una esquizofrenia entre la abstracción del racionalismo arquitectónico y la figuración del muralismo ideológico-narrativo. Y una segunda fase, a partir de los años sesenta, donde los arquitectos colaboran con pintores abstractos, como Mérida y Goeritz, generando una confluencia más coherente y armónica.

**jh.** Antes que nada, debo hacer una premisa sobre el constructivismo ruso, que considero el movimiento artístico más importante de la primera mitad del siglo XX. Su influencia es fuertísima en el arte occidental, y sigue siéndolo aún después de que el estalinismo impone el realismo socialista. En América Latina suceden dos cosas. Por un lado, está Torres García, que difunde el legado del constructivismo en Sudamérica, y por otro está la influencia nefasta de Rivera, que trae el realismo socialista a México.



Digamos que Lenin se va al Río de la Plata y Stalin se viene a México. O, más que Lenin, habría que decir el arte soviético de los años veinte.

Tras esta época negra del muralismo mexicano, cuando los artistas tenían que atacar cada edificio del gobierno, al servicio del politburó posrevolucionario, se interrumpe la relación entre arquitecto y artista. Los arquitectos no quieren saber nada de los artistas y cortan la relación. Es hora de decir que durante treinta años, en México estuvo casi prohibido practicar otra forma de arte que no fuera el realismo socialista. Incluso un pintor como Tamayo habría que reconsiderarlo en sus dos vertientes, la de un figurativismo que resiente esa influencia y la de un gran colorista, ya liberado de esa imposición.

A partir de los años sesenta, artistas como Mérida y Goeritz empiezan a crear un arte público fuera de los edificios, generando esculturas urbanas, como la Ruta de la Amistad. Pani busca voltear el muralismo, proponiendo otra relación entre arquitecto y artista. Pero si hubo colaboraciones, fue Mérida quien las buscó, no tanto Pani. Lo mismo sucedió entre Goeritz y Barragán. Es Goeritz, que era también arquitecto, quien inicialmente busca a Barragán. Goeritz tuvo una función análoga a la de Torres García: él trae a México la información de las vanguardias europeas. Aunque le añada ese espíritu católico, afín al de Barragán, del todo anómalo en las tendencias centrales del arte del siglo XX.

**jbc.** Quisiera que hablaras de tu interacción con una arquitectura que, simplificando, podríamos llamar posminimalista, de concreto-vidrio-acero. Una arquitectura antiorganicista. ¿Cómo explicas que esos arquitectos recurran a un artista como tú, situado casi en las antípodas de su concepción de la forma?

**jh.** A lo mejor soy el suavizador de su dureza. Un elemento que contradice o dialoga con una arquitectura geométrica y glacial. Entonces introducir en ese espacio unas formas orgánicas, es como meter la naturaleza en la ciudad. Tal vez quieren trabajar conmigo porque les rompo su geometría absoluta. Porque no son capaces de diseñar una buena curva.

**jbc.** En la arquitectura actual también hay una tendencia –tal vez su mejor ejemplo sea Kazuyo Sejima– que aspira a lo contrario de la dureza: a la desmaterialización del espacio. Quizás tu obra le confiera un anclaje y una consistencia que esa arquitectura no tiene.

**jh.** Veo esa tendencia a nivel internacional, pero no en la arquitectura mexicana que sigue teniendo una pesadez monolítica, ligada a la arquitectura prehispánica, con una gran presencia de los materiales. Aunque la nueva generación busca distanciarse de ese modelo. Yo no me propongo colaborar con arquitectos de tal o cual tendencia; me interesan distintas experiencias para ver qué solución encuentro en cada caso. Es mi laboratorio para seguir haciendo lo demás. Es el ir y venir, otra vez, de la escala pequeña a la grande. Si hago un libro con García Márquez o Seamus Heaney, una fachada con Legorreta o una caja de luz con Teodoro González de León, o una serie de estampas en mi taller, a fin de cuentas es lo mismo. Lo que busco es mantener ese diálogo con cada faceta de mi trabajo.



**jbc.** Dices que tu obra debería ser un plano más de la arquitectura, pero en realidad estás haciendo algo más: estás insertando un plano que antes no estaba y que abre un espacio virtual.

**jh.** Creo que esta nueva generación de arquitectos va a incorporar ese lenguaje orgánico con artistas jóvenes. Me da gusto estar provocando ese cambio de actitud, que busca integrar el arte en el espacio. No se trata de colgar un cuadro sino de introducir una obra que se vuelva parte de la construcción. No me interesan las colaboraciones con arquitectos en sí, sino enfrentar un reto que me exige estudiar y trabajar de forma diferente en cada caso.

**jbc.** Después de tu recorrido a través de la botánica, llegas a Lanzarote. A un paisaje de apariencia extraterrestre, donde la flora está casi ausente. Creo que por primera vez la geología irrumpe en tu búsqueda. ¿Cómo condicionó tu trabajo esta interacción entre piedra y botánica?

**jh.** Es un paisaje donde la flora está en las peores condiciones y se resiste a morir. Como en la tundra. Es un Malpaís, como lo llaman, de campos de lava. Todavía estoy dejando a un lado la geología, a nivel de detalle, aunque esté representada en los paisajes frontales. La obra sobre Lanzarote tiene tres momentos: un acercamiento como el del caminante; la observación frontal de un paisaje como del siglo XVII o XVIII; y las piezas recortadas en metal, con detalles, que son como mapas de la isla o rutas vistas cenitalmente. La conjunción de las tres visiones debería representar una totalidad.

**jbc.** ¿Cómo sitúas esta experiencia dentro de tu trayectoria?

**jh.** Se trataba de ir a un lugar aislado, dedicar tiempo para reconocer el campo y seleccionar una serie de materiales con los cuales trabajar uno o dos años. Puede que algo de Lanzarote termine en un edificio o en un timbre postal. Ojalá me encarguen la bandera de la isla o un billete. A veces, camino días sin resultados. Es una especie de cacería de elementos para construir un lenguaje, pero el alfabeto tiene que aparecer, sino no puedo contar una historia.

El paisaje de Lanzarote me interesó porque es duro y, al mismo tiempo, muy frágil. Tiene que ver con mi estado de ánimo. Hay momentos en que puedes andar tres meses en un barco, y en otros es mejor que ni te subas porque te vas a tirar por la borda. Es intuir qué puedes aprender de un lugar. A partir de entonces inicia el proceso de recolección, que puede ser corto o largo.

**jbc.** Es curioso que cierta crítica actual se haya interesado en tu obra, que parecería anacrónica, empezando por la idea de representación. Al extrapolar y reelaborar una serie de elementos, tus recortes o ampliaciones los convierten en otra cosa. Los veo como fósiles de una historia que ya fue o como la evocación de una prehistoria.

**jh.** Una historia natural. Así se va a llamar mi próxima conferencia: mi historia natural. Me voy a la cicadácea, la primera palma, el antepasado del helecho. No puedo trabajar con un tulipán, que es de nuestro tiempo, sino con cosas arcaicas. Al principio de mi estadía en México trabajé con los volcanes, era muy impactante, la tierra nueva. Pero tú estás insistiendo en la geología...



**jbc.** Mi intención no es enfatizar el vínculo entre botánica y geología, sino el fósil como metáfora de tu trabajo, en cuanto tomas una materia orgánica viva y el proceso de elaboración artística la cristaliza.

**jh.** Sí, hay una relación directa entre el fósil y la impresión. Ahí tienes una matriz, como una piedra o el fósil de un pescado. Es un proceso literal y también técnico. Como artista gráfico aprendes a fosilizar las cosas para poderlas imprimir. Es como crear un fósil de algo y reproducirlo en el papel. Y es también la idea del herbarium. Y volvemos al siglo XVII, al registro de un momento en la evolución. En aquel entonces cargaban las plantas ya secas de un continente a otro para volver a dibujarlas. Yo hago lo mismo: paso unas semanas en un lugar y recojo materiales con los que voy a trabajar varios años.

**jbc.** ¿Cuál es la importancia del dibujo? ¿No alcanza con tomar una fotografía?

**jh.** Es uno de los filtros para distanciarme de la primera mirada. Lo primero es mirar y fotografiar. Luego hago un boceto. Ahí empieza el dibujo y luego viene el cambio de escala; son los dos factores que cambian radicalmente lo que vi al principio. El dibujo es esencial para depurar y editar la imagen, porque la imagen contiene demasiada información, y quizás sólo necesito el 5 o el 10% de esa información. Es como un Photoshop manual: quito y veo lo que queda. Reducir la imagen a una silueta sirve para encriptar la información, de manera que la silueta asume una carga de sólido o de plano.

**jbc.** En este sentido, pienso que tu trabajo es anticontemporáneo por el objeto de tu indagación, y es contemporáneo por el procedimiento y la lectura que propones del paisaje. Partes de la representación para luego alejarte.

**jh.** Hay una conexión hacia el pasado y otra hacia el futuro. Una dimensión atemporal que me intriga profundamente, que no tiene nada que ver con esa fiebre de actualidad que domina al arte contemporáneo. Lo que estoy buscando, en cambio, tiene que ver con la observación a largo plazo. Siento que hay piezas más que empiezan a mejorar con el paso del tiempo y otras menos.

**jbc.** ¿Cuáles no?

**jh.** Las que son demasiado descriptivas. Piezas de las que pretendes demasiado. Cuando crees que tienes todo bajo control, representando una totalidad, ahí falla. Si el proceso de dibujar y redibujar no lo alargo lo suficiente, me quedo en una representación demasiado cercana al origen. Tengo que colocar muchos filtros para alcanzar un distanciamiento, sin perder la esencia original. Ése es el equilibrio necesario. Tiene que ver con la profundidad de la indagación.

México, D.F., marzo de 2008



## Curriculum de Jan Hendrix

Nace el 28 de julio de 1949 en Maasbree, Holanda. Estudia en el Ateliers 63, en Haarlem, y la Jan Van Eyck Akademie, en Maastricht, Holanda. Vive y trabaja en México desde 1978.

Estancias en: Francia, Portugal, Noruega, Islandia y México de 1971 a 1976. Kenia (1990), Egipto (1991), China y Australia (1996), Turquía (1998), Irlanda (1999), España y Yugoslavia (2001)

Profesor Huésped en: la Akademie voor Kunst en Industrie en Enschede, Holanda (1977), en el Centro de Investigación y Experimentación Plástica en México, Ciudad de México (1981), en la Jan Van Eyck Akademie en Maastricht, Holanda (1983 y 1986).

- 1976**        *Stipendium* del Ministerio de Cultura en Holanda.
- 1990-1991**    Dos escenografías para la Compañía Nacional de Teatro de México. Gira de exposiciones por países africanos organizada por la Secretaría de Relaciones Exteriores.
- 1992**        Producción de la exposición *México, un libro abierto*, Francfort, Alemania. *The Golden Bough*, libro de autor con poemas de Seamus Heaney y serigrafías de Jan Hendrix.
- 1993**        Producción de la exposición *México, un libro abierto*, Bogotá, Colombia.
- 1994**        Diseño gráfico del Museo de Sitio de Montealbán, Oaxaca.
- 1997**        Escenografía para el monólogo *Keisho/Maquillaje*, México, D.F.
- 1998**        Maestro del curso de Especialización en Serigrafía Monumental en el Centro Nacional de las Artes, CNCA.
- 1999**        *The Light of the Leaves*, libro de autor con poemas de Seamus Heaney y serigrafías de Jan Hendrix. Residencia en Villa Serbelloni, Rockefeller Foundation, Bellagio, Italia.
- 2000**        Artista invitado al Seminario sobre Gráfica organizado por Bilboarte en Bilbao, España.



- 2001-2003** Residencia en Bundanon Trust, Bundanon, Australia.
- 2004** *Vivir para contarla*, libro de autor con texto de Gabriel García Márquez y 8 serigrafías de Jan Hendrix.  
Impartió el taller de gráfica XL en el Centro Cultural Tijuana, Tijuana, México.
- 2006** Curaduría de la exposición *Alarca, 54 artistas contemporáneos. Talavera de la Reyna*. Museo Nacional de Bellas Artes de Beijing (NAMOC), Beijing, China.  
Residencia en el Centro de las Artes de San Agustín, San Agustín Etna, Oaxaca, México.  
Residencia en la Fundación César Manrique, Lanzarote, Islas Canarias.

Ha pertenecido al Sistema Nacional de Creadores de 1993 a 1999 y de 2004 a 2007.

### Exposiciones (selección)

#### Individuales

En Agora Studio, Maastricht, Holanda (1975, 1976, 1977).  
En Printshop / Galerie Clement, Amsterdam, Holanda (1978, 1981, 1983, 1986, 1987, 1988, 1989, 1995, 2002).  
En la Galería de Arte Mexicano, Ciudad de México (1980, 1983, 1988, 2000, 2003).

Proyecto *Bitácora* en: Galería Wan Fung, Archivos Imperiales de la Ciudad Prohibida, Pekín, China; Museo Zhu Qi-Zhan, Shanghai, China; Erasmushuis, Djakarta, Indonesia; UTS Gallery, Sidney, Australia (1996); Tropenmuseum, Amsterdam, Holanda (1997); Museo de Pintura y Escultura de Ankara, Turquía (1998); Centro de la Imagen, CNCA, Ciudad de México; Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Oaxaca, México; Galería de Arte Contemporáneo y Diseño, Puebla, México (2000); Galería Progress, Belgrado, Yugoslavia; Casa de América Latina, Bucarest, Rumania (2001); APA, Budapest, Hungría (2002).

- 2007** *Jan Hendrix*, Galería Alejandro Sales, Barcelona.  
*La Piel de la tierra*, Galería Arroniz arte contemporáneo.  
*Eclipse*, Galería Gráfica La Caja Negra, Madrid.  
*Storyboard*, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jal., México.  
*Sistema Natura*, Centro Cultural "Caja Murcia" dentro del Festival La Mar de Músicas, Cartagena, España.  
*Storyboard*, Museo Amparo, Puebla, Pue., México.  
*Jan Hendrix*, Galería Ramis Barquet, Monterrey, N.L., México.



- 2006** *Storyboard*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, N.L., México.  
*Cobá y otros parajes*, Colección de la SHCP, Universidad Autónoma de Saltillo, Saltillo, Coah., México.  
*Cobá y otros parajes*, Colección de la SHCP, Galería Principal de la Escuela de las Artes, Escuela de Artes, Toluca, México.  
*Beneath the Surface*, Anne Reed Gallery, Ketchum, Idaho, USA.  
*Signos de Origen*, Centro de Diseño, Cine y Televisión, Ciudad de México.
- 2005** *Buscando el Espacio*, Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán (MACAY), Mérida, Yucatán, México.  
*After Nature*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla, España.  
*Botánica*, junto con el artista Miguel Ángel Blanco, Calcografía Nacional de España, Madrid, España (dentro del marco de la feria ARCO 2005).  
Presentación de la primera edición en español del libro *After Nature* de W.G. Sebald, ilustrado con 20 aguatinas de Jan Hendrix, Galería Gráfica La Caja Negra, Madrid, España.
- 2004** *XXL XXS*, Kunsthau Santa Fé, San Miguel de Allende, Guanajuato, México.  
*Botánica*, junto con el artista Miguel Ángel Blanco, Espacio Cultural Metropolitano de Tampico, Tampico, Tamps., México.  
*Botánica*, junto con el artista Miguel Ángel Blanco, Museo de Arte de Querétaro, Querétaro, México.  
*Botánica*, junto con el artista Miguel Ángel Blanco, Centro Cultural Tijuana, Tijuana, México.
- 2002** *Botánica*, junto con el artista Miguel Ángel Blanco, Museo Nacional de la Estampa, Ciudad de México.  
*Diario de fatigas*, Galería de Arte Mexicano, Ciudad de México.
- 2001** *Script*, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- 2000** *Work in focus*, Irish Museum of Modern Art, Dublín, Irlanda.
- 1999** *The Light of the Leaves*, Cúirt International Festival of Literature, Galway Art Center, Galway, Irlanda.  
*Script*, Instituto de México en España, Madrid, España. La Caja Negra, Madrid, España.  
*Trabajo de Campo*, Galería de la Secretaría de Hacienda, SHCP, Ciudad de México.





- 1998** *Hortus*, Jardín Botánico, Francfort, Alemania.
- 1993** Galería de Arte Contemporáneo, Ciudad de México.
- 1990** Centre Culturel du Mexique, París, Francia.  
Habitat, Nairobi, Kenia.
- 1986** Museum Van Bommel Van Dam, Venlo, Holanda.  
Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.
- 1982** Consejo Mexicano de la Fotografía, Ciudad de México.
- 1981** Bonnefantenmuseum, Maastricht, Holanda.
- 1978** Galería Ponce, Ciudad de México.

#### Colectivas

- 2007** *Jan Hendrix, Florance Ohana, Cillart, Houssine, Le Mesle*, Francia.  
*La Era de la Discrepancia. Arte y Cultura Visual en México 1968-1997*,  
Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA C.U.), UNAM, Ciudad  
de México.
- 2006** *MACO 2006/México Arte Contemporáneo*, Ciudad de México.  
*ARCO 2006*, Madrid, España.
- 2005** *Advento, cien objetos de design*, Museo Nacional Universitario de Seúl,  
Corea.  
*The London Original Print Fair*, Royal Academy of Arts, Burlington Gardens,  
Londres, Inglaterra.  
*MACO 2005/México Arte Contemporáneo*, Ciudad de México.  
*EXPO AICHI 2005*, Toyota, Japón.  
*El mito de dos volcanes: Popocatepetl e Iztaccihuatl*, Museo del Palacio de  
Bellas Artes, Ciudad de México.  
*ARCO 2005*, Madrid, España.  
*Mexican Report: Contemporary Art from Mexico*, Meridian International  
Center, The Cultural Institute of Mexico, Curator's Office Gallery, NW,  
Washington, D.C., USA.
- 2004** *Archipiélagos Gráficos*, Galería Manuel Felguérez, Universidad Autónoma  
Metropolitana, Ciudad de México.  
*Arte Lisboa 2004/Feria de Arte Contemporáneo*, Lisboa, Portugal.



- ESTAMPA 2004/Salón Internacional del Grabado y Edición de Arte Contemporáneo*, Madrid, España.  
*Feria de Arte Contemporáneo*, Cáceres, España.  
*Feria de Arte Contemporáneo*, Santander, España.  
*MACO 2004/México Arte Contemporáneo*, Ciudad de México.  
*Mexican Report: Contemporary Art from Mexico*, Blue Star Contemporary Art Center, San Antonio, Texas, USA
- 2003**     *A dog*, Baltic, Newcastle, Inglaterra.  
              *Grafos y señales*, Museo Nacional de la Estampa, Ciudad de México.
- 2002**     *ARCO 2002*, Madrid, España.  
              *Advento, cien objetos de design*, Design Forum, Helsinki, Finlandia.
- 2001**     *Advento, cien objetos de design*, Feria MIA, Monza, Italia y Museo dell'Arredo Contemporáneo, Ravena, Italia.  
              *Homenaje a Gunther Gerzo*, Galería López Quiroga, Ciudad de México.  
              *Zeitgenössische Kunst aus Mexico/Arte Contemporáneo de México*, Embajada de México en Alemania, Berlín, Alemania.
- 2000**     *ArtChicago*, Chicago, USA.  
              *Una constelación de noches*, Galería López Quiroga, Ciudad de México.  
              *Apuntes para una colección del siglo XX*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México; Museum Ludwig, Budapest, Hungría.
- 1999**     *El arte de los libros de artista*, Biblioteca Nacional de México, Ciudad de México.  
              *ESTAMPA*, Madrid, España.  
              *México eterno*, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.
- 1998**     *SAGA*, París, Francia.  
              *ESTAMPA*, Madrid, España.  
              *El arte de los libros de artista*, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Oaxaca, México.  
              *Cinco continentes y una ciudad*, Museo de la Ciudad, Ciudad de México.
- 1997**     *Siglo de Plata*, exposición itinerante por la República Mexicana, México.
- 1996**     *Metáforas*, Museo de Monterrey, Monterrey, México.
- 1995**     *Trazaduras*, exposición itinerante por la República Mexicana, México.  
              *SAGA*, París, Francia.  
              *Salón de Estandartes*, Centro Cultural Tijuana, Baja California, México.



- 1994** *Sujeto-Objeto*, Museo de Monterrey, Monterrey, Nuevo León, México.  
*A shadow born of earth*, Museo de Arte Fred Jones, Universidad de Oklahoma, USA.  
Joselyn Museum of Art, Omaha; Western Gallery, Western Washington University, Bellingham, USA.
- 1993** *A shadow born of earth*, San José Museum of Art, San José, y Lawndale Art and Performance Center, Houston, Texas, USA.  
*Escenarios Rituales*, Festival iberoamericano de Fotografía, Huelva, y Sala de Exposiciones, Universidad de Salamanca, Salamanca, España.  
*Photographie Mexico 1920/1992 Europalia 93 Mexico*, de Markten, Bruselas, Bélgica.  
*Sujeto-objeto*, Festival Cervantino, Guanajuato, México.
- 1992** *Memorias del Tiempo*, Musée de l'Elysée, Lausanne, Suiza;  
Tropenmuseum, Amsterdam, Holanda.  
*Escenarios Rituales*, Musée de l'Elysée, Lausanne.  
Instituto de México en España, Madrid, España.
- 1991** *Escenarios Rituales*, Centro de Fotografía, Tenerife, Islas Canarias, España.
- 1990** *Collage del siglo XX*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Ciudad de México.
- 1989** *En tiempos de la postmodernidad*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.  
*Memorias del Tiempo*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.
- 1988** *Gráfica Mexicana Contemporánea*, Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.  
*Gravura Mexicana Contemporánea*, Fundação Calouste Gulbelkian, Lisboa, Portugal.
- 1986** *Segunda Bienal de La Habana*, La Habana, Cuba.
- 1985** *Cuatro Extranjeros en México*, Galería OMR, Ciudad de México.  
*Imágenes en Cajas*, Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México.  
*El Arte Narrativo*, P.S.I., Nueva York.
- 1984** *El Arte Narrativo*, Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México.
- 1983** *Propuestas Temáticas*, Museo Carrillo Gil, Ciudad de México.  
*Artist Books*, Franklin Furnace, Nueva York, USA.



- 1982** *Seventh British International Print Biennial*, Bradford, Inglaterra.  
*Artist Books*, Institute for InterAmerican Relations, Nueva York, USA.  
*Sección Bienal de Fotografía*, Salón Nacional de Artes Plásticas, Ciudad de México.
- 1981** *I 4 Graficni Bienale*, Moderna Galerija, Ljubljana, Slovenia.  
*Sección Bienal de Gráfica*, Salón Nacional de Artes Plásticas, Ciudad de México.  
*XVI Bienal de São Paulo*, São Paulo, Brasil.  
*2nd Biennial of European Graphic Art*, Baden- Baden, Alemania.

### **Obra de orden arquitectónico**

- 2006** Plafón de cristal para la Librería Rosario Castellanos del Fondo de Cultura Económica, Centro Cultural Bella Época, Ciudad de México.  
Murales en esmalte sobre metal, en los dos lobbys y el muro lateral y frotal de la alberca del edificio Punta del Parque, Santa Fé, Ciudad de México.
- 2005** Mural de la entrada del edificio Atelier, Santa Fé, Ciudad de México.  
Fachada de la Rectoría de la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, Ciudad de México.
- 2004** Fachada del Centro de Diseño, Cine y Televisión (en colaboración con Uzyel Karp), Ciudad de México.  
Mural en esmalte sobre metal para el lobby del edificio Montes Urales, Ciudad de México.
- 1996-2000** Mural en bronce para el vestíbulo y restaurante de la planta baja, y mural de mosaicos para la alberca del Hotel Habita, Ciudad de México.

### **Colecciones (selección)**

#### **Instituciones**

Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, México  
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México, México  
Secretaría de Hacienda, Ciudad de México, México  
Secretaría de Relaciones Exteriores, Ciudad de México, México  
Secretaría de Relaciones Exteriores de Holanda, La Haya, Holanda  
Hiscox, Londres, Inglaterra  
Institución Ferial de Extremadura (FEVAL)  
Junta de Extremadura



Colección Bankinter  
Colección Baker &McKenzie  
Colección Caixanova

**Museos**

Museo de la Comunidad de Madrid  
Fundación Rodríguez Acosta, Granada  
Bibliothèque Nationale, París, Francia  
Boniefanten Museum, Maastricht, Holanda  
Fundación Cultural Televisa, Ciudad de México, México  
Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Oaxaca, México  
Koninklijke Bibliotheek, La Haya, Holanda  
Museum Van Bommel Van Dam, Venlo, Holanda  
Rijksmuseum Twente, Enschede, Holanda  
Stedelijk Museum, Amsterdam, Holanda  
Tropenmuseum, Amsterdam, Holanda  
Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, Ciudad de México, México  
Irish Museum of Modern Art, Dublín, Irlanda  
Colección Jaques y Natasha Gellman, Ciudad de México, México



FUNDACIÓN

CÉSAR

MANRIQUE

Taro de Tahíche  
35507 Tahíche  
LANZAROTE  
Islas Canarias  
[www.fcmanrique.org](http://www.fcmanrique.org)  
[prensa@fcmanrique.org](mailto:prensa@fcmanrique.org)