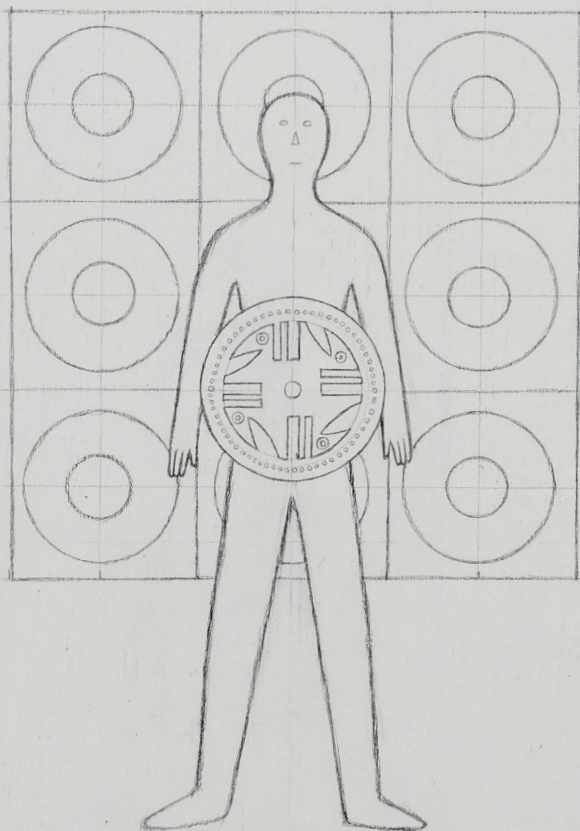


Rodrigo Hernández



El espejo

Rodrigo Hernández

El espejo



Rodrigo Hernández: El espejo

Guim Camps

En 1972 el artista colombiano Antonio Grass (Oiba, Santander, 1937) publicó el libro *Diseño precolombino colombiano: El círculo*, en el que recopiló distintas aproximaciones a la circunferencia como imagen localizada en representaciones de todas las zonas arqueológicas de lo que es hoy Colombia: la tairona, la muisca, la tolina, la quimbaya, la calima y la sinú. En reconocimiento al legado precolonial y a las culturas que habitaron y fueron prácticamente borradas de este territorio, Grass compiló en el libro los diseños e íconos que se extendían por toda la geografía colombiana que empleaban como elemento principal el círculo. El uso que la investigación le daba a dicha figura geométrica estaba desprovisto de reinterpretaciones que fueran más allá de su formalismo, ya que según Grass partían de lo más abstracto, de la pura invención, la fantasía y lo desconocido, pero también se basaba en aquellas formas captadas en la naturaleza y en el entorno de los pobladores prehispánicos.¹

Unos pocos años antes, en 1969, el arquitecto y diseñador danés Verner Panton (Gentofte, 1926-Copenhague, 1998) fue invitado a remodelar distintos espacios del periódico alemán *Der Spiegel* [El espejo]. En la reforma el arquitecto propuso un espacio interior prominente y cargado de elementos, y usó protuberancias en formas geométricas que cubrían las estructuras de los techos, paredes, suelos y el mobiliario de la cafetería y bar. El estilo de Panton exploró las innumerables posibilidades que aportaban al diseño materiales como el acrílico y la fibra de vidrio, tanto en su manera de moldearse como en los colores y formas que podían conseguirse con ellos.

Aunque los plásticos surgieron en los inicios del siglo XX, con materiales como la baquelita, no fue hasta los años sesenta que se popularizaron con los nuevos compuestos derivados del petróleo, gracias a su alta maleabilidad y a la fabricación ingente que permitían sus modos de producción. Con el diseño de Panton la sala, comedor y bar de *Der Spiegel* se tiñeron de imponentes naranjas, rojos y morados; la forma del círculo se destacó en las lámparas, paredes y techos retroiluminados con

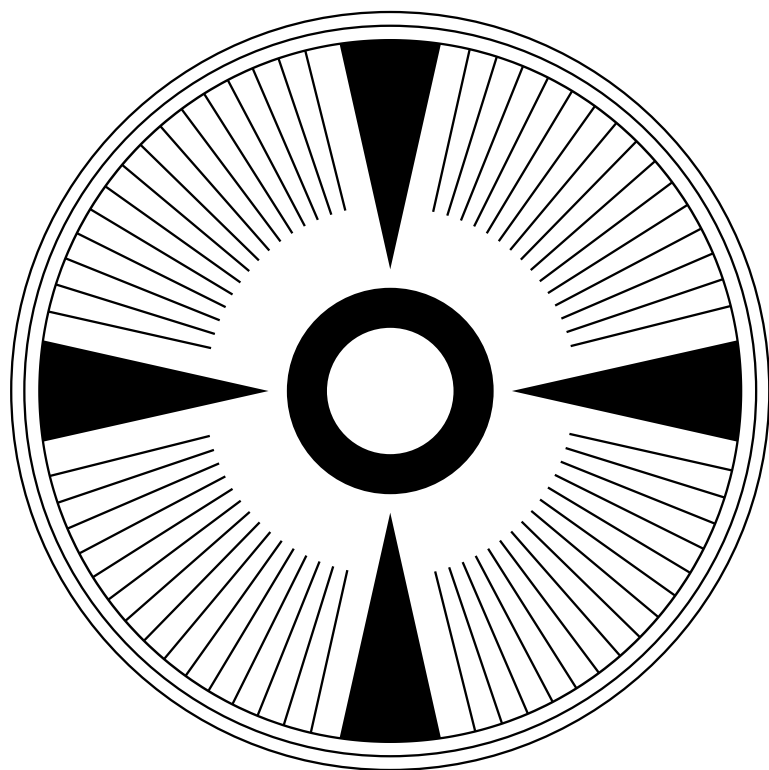


Ilustración basada en el dibujo de Antonio Grass, No. 364 Recipiente. Muisca, en Antonio Grass, *Diseño precolombino colombiano. El círculo* (Bogotá: Museo del Oro. Banco de la República, 1972), página sin identificar.

En la página anterior: Rodrigo Hernández, *The Real World Does Not Take Flight* (*We, too, can divide ourselves*). Pivô, São Paulo, 2018

1 Antonio Grass, *Diseño precolombino colombiano. El círculo* (Bogotá: Museo del Oro. Banco de la República, 1972), 13.

semiesferas.² Las formas de Pantón fueron siempre una unidad entre figura y fondo, entre positivo y negativo. Sus espacios fueron imágenes en las que se podía caminar.³

Para esta exposición Rodrigo Hernández (Ciudad de México, 1983) simula un posible encuentro entre estos dos personajes y sus universos creativos: el de Verner Pantón, surgido del exultante uso de colores intensos, de formas fuertes y del utilitarismo en el campo del diseño y la arquitectura –aunque en su caso llevado a una exuberancia radical, psicodélica y a veces sobrecogedora– y el de Antonio Grass, hecho del exhaustivo análisis de las formas y representaciones de los pueblos originarios de Colombia, en particular de la forma del círculo: “(...) con el deseo de destacar la importancia de esta figura en las culturas prehispánicas, su valor como diseño puro y la belleza de su creación.”⁴

En 1969 mientras Pantón trabajaba en el diseño de interiores de las oficinas de la revista semanal *Der Spiegel*, en Hamburgo, Antonio Grass viajaba a Nueva York para especializarse en litografía, una técnica que usaría más tarde para ilustrar cinco libros en los que recopilaría los diseños y motivos observados en piezas de orfebrería, cerámica y textiles precolombinas. A pesar de la distancia entre sus vidas, y entre sus respectivas obras, un tema o una forma los uniría: el círculo.

Hernández conectó a los dos creadores con el fin de plantear una eventual tercera lectura en la que convivan sus investigaciones, se entremezclen y se disuelvan los límites de sus acercamientos al círculo, los cuales coexistieron en locaciones y enfoques dispares que nunca llegaron a coincidir. La propia exposición funciona como la ilusión de un espejo, fruto de la colaboración entre dos instituciones, con un primer vislumbre en el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) en marzo de 2022 y una segunda manifestación en el Museo Jumex, en la Ciudad de México, en julio del mismo año.

2 El comedor y el bar del periódico *Der Spiegel* se dismantelaron durante la década de 1980, puesto que, según el director de la revista de ese momento, Hellmuth Karasek, el diseño de la época se decantaba hacia algo más sutil. En 1998 devino en un lugar histórico catalogado oficialmente, así que en 2012 la sala fue reproducida en el Museo de Artes y Oficios de Hamburgo (MKG).

3 Alexander von Vegesack, Alexander y Mathias Remmele, *Verner Pantón. The collected works*, Vitra Design Museum, 2000, 206.

4 Grass, *Diseño precolombino colombiano: El círculo*, 10.

Antonio Grass, quien escribió su admiración por el legado de las artes precoloniales, quiso al publicar sus investigaciones hacerlo a través del diseño, de la estructura plana, gráfica, porque así podía servir más a la gente.⁵ “Lo hice con la intención de que los colombianos tuvieran un lenguaje gráfico, que registraran su iconografía.”⁶ Con una residencia de investigación y producción en el MAMM Rodrigo Hernández recogió aquel estímulo con el objeto de devolver la gráfica de Grass a las formas tridimensionales y, como el que se imaginó Verner Pantón para *Der Spiegel*, al diseño de un espacio extravagante en volúmenes y formas.

El espejo presenta una situación espacial compleja en la que un nuevo grupo de esculturas producidas en Medellín interactúa dentro de un espacio cubierto por una pintura mural envolvente. La circunferencia se repite y engulle todo el espacio, también el de las propias esculturas que podrían considerarse pinturas de marcados relieves. Un distintivo común en toda la obra de Hernández es la manera en que desvanece los límites entre disciplinas artísticas como la escultura y la pintura, entre los planos bidimensionales y tridimensionales y entre universos de imágenes en apariencia sin relación.

En la muestra Hernández usa algunas de las imágenes precolombinas de Grass en contraste con el diseño exuberante de Pantón, buscando coincidencias, paralelismos y discrepancias entre esas iconografías: sugiere la existencia de un mundo latente lleno de elementos inconexos que sólo esperan a ser articulados. Las esculturas están hechas de papel maché, una técnica que Hernández emplea a menudo y que le interesa por la maleabilidad de sus materiales y su gran accesibilidad por ser económicos, fáciles de encontrar y sencillos de utilizar.

En esta instalación busca conjurar el encuentro entre los dos personajes reales –Pantón y Grass– y sugerir al visitante una escena en la que se desdibujan los límites entre lo pictórico, lo escultórico y entre ficción y realidad; la sala de exposición yuxtapone en un área real diferentes espacios o lugares que son en esencia incompatibles. Lo que se ve en acción es una metáfora que tiene la capacidad de establecer la similitud entre distintos objetos y por ende la capacidad de revelar lo que es común entre ellos. En la iteración en el Museo Jumex, Hernández presenta material adicional tanto real como ficticio, así como una nueva paleta

5 Grass, *Los rostros del pasado. Diseño prehispánico colombiano*, autopublicado (1982), 29.

6 *Ibid.*



de colores en una sección del mural envolvente. En los muros, dentro de unos cajones casi imperceptibles a primera vista, se guardan dibujos realizados por el artista, resultado de su investigación, así como cartas de una correspondencia imaginaria entre Grass y Panton, redactadas por el escritor y curador independiente Rodrigo Ortiz Monasterio.

Un espejo muestra una imagen transformada en su propio reflejo. En la exposición, Rodrigo Hernández construyó un reflejo ficcional y fantástico entre los círculos precolombinos de Antonio Grass y los elementos redondos de Verner Panton, aunque del encuentro parece salir un tercer destello, el propio del artista mexicano en la actualidad. El reflejo aquí no es dual, es más bien una reverberación particular surgida entre la conjunción de los dos personajes, dos lugares y dos manifestaciones del círculo y la mirada propia de Hernández décadas después.

Guim Camps es Curador junior
del Museo de Arte Moderno de Medellín

Narración cifrada

Marielsa Castro Vizcarra

En *Tesis sobre el cuento*, Ricardo Piglia propone: “Un cuento siempre cuenta dos historias (...) Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario”.¹ La manera en la que se entrelazan estas dos historias depende de la destreza del escritor. Así como en la tesis de Piglia, en las instalaciones de Rodrigo Hernández (Ciudad de México, 1983) se narran varias historias en las cuales unas son más evidentes que otras y las historias escondidas ofrecen la posibilidad de imaginar ficciones o mundos alternos.

El proceso artístico de Hernández parte de experiencias y encuentros que tiene con objetos o imágenes provenientes de diversos universos como son el del arte, la literatura, la ciencia, la moda y el diseño, que él llama “puntos narrativos” en contraste con la idea de una estructura lineal. Estos objetos e imágenes le provocan una curiosidad infinita que lo lleva a investigar a profundidad cada caso, a descubrir conexiones inesperadas en direcciones distintas y, en ocasiones, a construir ficciones para manipularlas como si se tratase de un experimento. Todo este proceso no podría entenderse sin el carácter plástico y material del pensamiento de Hernández, así como de su minucioso trabajo en el taller. Asimismo, resulta difícil comprender su práctica a través de una pieza aislada, puesto que su obra crea narrativas que se entrelazan, sobreponen y componen por medio de instalaciones pensadas para sitios específicos. En ellas despliega un juego de tensiones entre conceptos que podrían parecer contrarios, como lo son lo industrial y lo artesanal; lo cóncavo y lo convexo; la unidad y el módulo; lo local y lo universal; la figuración y la abstracción, o la realidad y la ficción, desdibujando la diferencia entre estos binarios.

Tal es el caso de *I am Nothing*, exposición individual en el Heidelberger Kunstverein en Alemania (2016), cuyo título es la primera línea de la novela *Missing Person* (1978) de Patrick Modiano. La trama sobre un detective con amnesia que busca descubrir su propia identidad fue el punto de partida de la exposición. Posteriormente, se incluyó a la



Rodrigo Hernández, *Pedro (Head)*, Kunstmuseum Luzern, 2012

1 Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, *Guaraguo* 4, no. 11 (2000): 17-19.

narrativa una colección de artefactos y documentos que acompañaron a los primeros astronautas soviéticos, que Hernández descubrió en Moscú. La muestra en Heidelberg presentaba en una posición central a *Figure 1* (2013), una escultura de papel maché con forma humana rodeada de una serie de objetos concebidos para ser utilizados en el espacio, pero transformados por el artista hasta el punto de perder cualquier posible traza de funcionalidad. En *I am Nothing*, Hernández creaba una realidad alterna, en la que un personaje convivía con objetos hechos del mismo material que él, sugiriendo así una serie paralela de preguntas acerca de la materialidad de los objetos en el mundo. Esta es en general la función de la figura humana en el trabajo de Hernández: ser el eje que ayuda a re-enfocar las intenciones de su investigación a la experiencia y a la percepción tal y como nos son aprehensibles. El uso de la figura humana, así como el trabajo con papel maché son constantes en la práctica del artista y se puede trazar su inicio en 2012 con *Pedro*, expuesta por primera vez en el Raum für aktuelle Kunst, en Lucerna; una pequeña cabeza humana con líneas simples representando ojos y boca sonriendo, pero de forma abstracta. Desde entonces, Hernández ha investigado a profundidad esta técnica y con el tiempo ha complejizado sus resultados, interviniéndola con distintos materiales y pigmentos que acercan y alejan a sus esculturas del terreno de la pintura.

Dentro de las referencias históricas en la práctica de Hernández se encuentra el *Op art*, movimiento artístico de posguerra basado en ilusiones ópticas. En instalaciones recientes, el artista ha utilizado patrones abstractos que crean una ilusión de movimiento o una distorsión en el espacio. Por ejemplo, la muestra *The Gourd and the Fish* en SALTs, Basilea (2018), está inspirada en una pintura del siglo XV basada en un cuento zen en el que un hombre se enfrenta a la imposibilidad de atrapar un pez con un recipiente en forma de guaje. En esta pintura las formas y trazos orgánicos de todos sus elementos hacen casi imperceptible la división entre ellos: paisaje, objeto y figura quedan disueltos en un mismo dibujo sin bordes. La instalación de Hernández, por su parte, sobreponía capas de información mediante una serie de mecanismos formales específicos, una estrategia usual en su trabajo. El espacio se dividía en dos salas idénticas con entradas independientes y los muros fueron cubiertos con un mural envolvente compuesto de líneas horizontales rojas y azules sobre un fondo blanco, creando un efecto visual llamado cromosteopsia que produce en el espectador la ilusión de profundidad en una

superficie bidimensional. Sobre el mural se presentaron dos grandes esculturas de papel maché con diseños abstractos inspirados en mascaradas de seda de Emilio Pucci, modista italiano cuyos diseños orgánicos de colores brillantes se popularizaron en las décadas de los cincuenta y sesenta. Así como en la pintura zen, las múltiples capas en la instalación pierden sus límites para mezclarse entre ellas.

La amplia gama de referencias utilizadas en la práctica de Hernández está asociada a la diversidad en su trayectoria artística: después de estudiar brevemente Filosofía, se inscribió en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” en la Ciudad de México. Durante los últimos semestres Hernández realizó un intercambio académico en la Kunstakademie Karlsruhe en Alemania, donde conoció a Silvia Bächli (Suiza, 1956), artista que trabaja desde los años ochenta principalmente con dibujo en papel blanco. Bächli se convirtió en su mentora y tutora para un posterior estudio de posgrado en la misma universidad. Al finalizar la maestría (2010-2012) el artista se mudó a Holanda para hacer una residencia en la Jan Van Eyck Academie y durante la siguiente década, Hernández realizó múltiples residencias en distintas ciudades, entre ellas Berlín, Basilea, Nueva York, París, São Paulo y Lisboa. Después de doce años fuera de su país, a inicios de 2022, el artista regresó a la Ciudad de México, donde vive y trabaja actualmente.

En el 2018, como resultado de una residencia en Pivô en São Paulo, el artista presentó la exposición *The Real World Does Not Take Flight*, cuyo título proviene de un poema de Wislawa Szymborska (1923-2012). Como es recurrente en la práctica de Hernández, las referencias de la exposición fueron variadas. En esta ocasión, para cubrir los muros de la galería utilizó el patrón de un vestido desechable de papel, producido por la Scott Paper Company en 1966 y que hoy es parte de la colección del Victoria and Albert Museum en Londres. Para realizar las esculturas en los muros, Hernández estudió entre otros temas las ilustraciones de la botánica Maria Sibylla Merian (1647-1717), quien representaba en un mismo dibujo, simultáneamente, todas las fases de la metamorfosis de algunos insectos. De manera menos evidente, pero en conexión con las ideas de movimiento y transición, Hernández incluyó la esqueleto fúnebre dedicada a una monja católica jamaicana que habría ayudado a adolescentes a transicionar de género y, finalmente, una breve ficción sobre la muerte de su propia madre. En términos formales la exposición constaba de un dibujo mural envolvente que provocaba una vibración a los ojos



Rodrigo Hernández, *The Gourd and the Fish (Muddy Expanse)*,
SALTS, Basilea, 2018

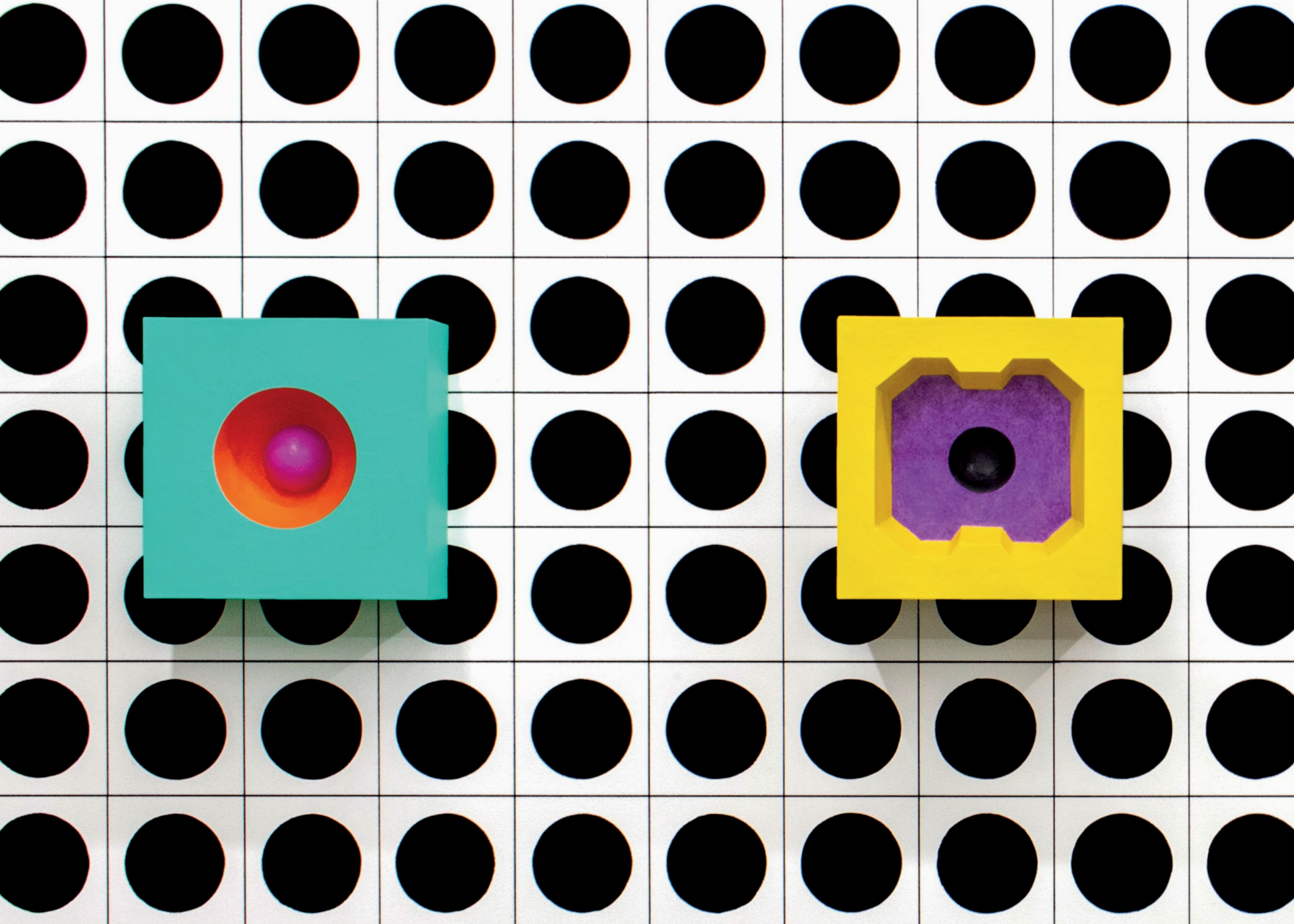
del espectador y sobre este mural, un grupo de ocho esculturas de papel maché. En ese sentido plástico, se aproxima a su más reciente exposición *El espejo*, presentada en marzo del 2022 en el Museo de Arte Moderno de Medellín, y ahora, en julio del mismo año, en el Museo Jumex.

Hernández explora diversas narrativas a través de múltiples materialidades, que van desde el ya mencionado papel maché, hasta el latón martillado; técnicas que van desde la pintura, escultura y el dibujo, así como las posibles combinaciones entre ellas, creando puentes entre la abstracción y la figuración. Mezcla patrones para crear superficies ambiguas, en donde el fondo y figura se confunden; al igual que la conocida ilustración conejo-pato que crea una ilusión óptica en la cual el animal puede ser percibido alternativamente como un pato o un conejo, según cómo se observe. Para el artista, sus instalaciones son una forma de analizar en tiempo real cómo el material presentado puede activar diferentes lecturas y cuáles son los elementos que las condicionan. Cada uno de los elementos de estas instalaciones puede entenderse como un punto de partida para la imaginación del espectador, y le confiere un papel activo en el cual es libre de interpretar, como lo haría un lector. A simple vista, las instalaciones de Hernández podrían parecer experimentos puramente formales, pero una segunda mirada tiene la posibilidad de descubrir en ellas narraciones cifradas. Como sugieren las tesis de Piglia: “El cuento se construye para hacer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permite ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta”.² Reforzando esta idea, Piglia continúa con una frase de Rimbaud: “La visión instantánea nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana *tierra incógnita*, sino en el corazón mismo de lo inmediato”.³ Tal como describen Piglia y Rimbaud, las instalaciones de Hernández son provocaciones para descubrir posibles historias ocultas.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

En la siguiente página: vista de la exposición *Rodrigo Hernández: El espejo*. Museo de Arte Moderno de Medellín, 2022. Foto: Daniela Molina



Rodrigo Hernández: The Mirror

Guim Camps

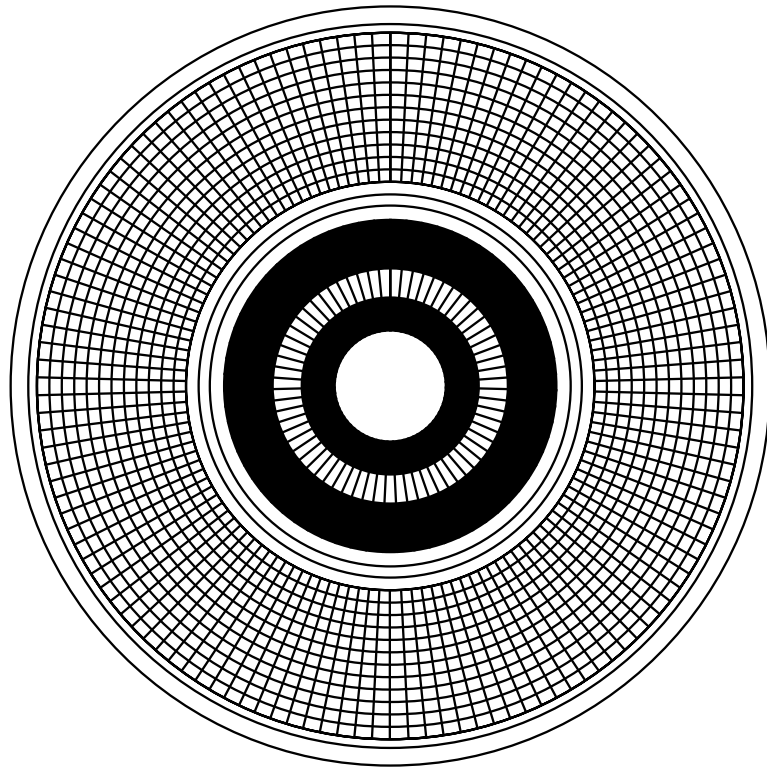


Illustration based on the drawing by Antonio Grass, No. 750 *Colgante Muisca*, in Antonio Grass, *Diseño precolombino colombiano. El círculo* (Bogotá: Museo del Oro. Banco de la República, 1972), unidentified page.

In 1972, Colombian artist Antonio Grass (Oiba, Santander, 1937) published *Diseño precolombino colombiano: El círculo* [Pre-Columbian Colombian Design: The Circle]. In this book he compiled different approaches to the circumference as an image as observed in imagery throughout the archaeological zones of what is today Colombia: the Tairona, the Muisca, the Tolima, the Quimbaya, the Calima, and the Sinú. In recognition of the legacy of the pre-colonial cultures that were practically erased from this territory, Grass collected the designs and icons that were found throughout the region in which the circle is the main element. The use that the research applied to this geometric figure was devoid of any reinterpretations beyond the formal since, according to Grass, it stemmed from the most abstract form, from pure invention, fantasy, and the unknown, yet was also derived from shapes in nature and in the pre-Hispanic settlers' environment.¹

A few years earlier, in 1969, the Danish architect and designer Verner Panton (Gentofte, 1926-Copenhagen, 1998) was invited to remodel spaces of the German newspaper *Der Spiegel* [The Mirror]. In the renovation, the architect proposed a prominent, element-laden interior, that used geometric shapes protruding from the ceilings, walls, floors, and furniture of the cafeteria and bar. Panton's style explored the innumerable possibilities that materials such as acrylic and fiberglass brought to design, both in the way they could be molded as well as the colors and shapes they could achieve.

Although plastics emerged at the beginning of the 20th century, with materials such as Bakelite, it was not until the 1960s that they began to gain popularity. New petroleum-derived compounds allowed for high malleability and enormous manufacturing capacity. With Panton's design, *Der Spiegel's* lounge, dining room, and bar were dyed in stunning oranges, reds, and purples; the shape of the circle was ubiquitous,

1 Antonio Grass, *Diseño precolombino colombiano: El círculo* (Pre-Columbian Colombian Design: The Circle), (Bogotá: Museo del Oro. Banco de la República, 1972), 13.

with backlit half-sphere lamps, as well as wall and ceiling reliefs.² Pantón's forms were always a unity of negative and positive, of figure and background. His rooms were images you could walk through.³

For his project *El espejo* [The Mirror], Rodrigo Hernández (Mexico City, 1983) simulates an encounter between these two characters and their creative universes. On the one hand, Verner Pantón's born of the exultant use of intense colors, strong shapes, and utilitarianism in the field of design and architecture—although in his case taken to a radical, psychedelic, and sometimes overwhelming exuberance. And on the other, Antonio Grass's made from the exhaustive analysis of the forms and representations of the native peoples of Colombia, in particular the shape of the circle: "(...) with the desire to highlight the importance of this figure in pre-Hispanic cultures, its value as a pure design and the beauty of its creation."⁴

There is some synchronicity to their work. In 1969, while Pantón was in Hamburg working on the interior design of the offices of *Der Spiegel*, Antonio Grass traveled to New York to specialize in lithography, a technique he would later use to illustrate five books in which he compiled the designs and motifs observed in pre-Columbian goldsmithing, ceramics, and textiles. Despite the distance between their lives and between their respective works, the motif of the circle unites them.

Hernández connects the two creators in order to propose an eventual third reading in which their research would coexist, intermingle, and dissolve the limits of their approaches to the circle, despite them never having coincided geographically or theoretically. The exhibition functions as a form of mirroring, of the two subjects and their work, as well as taking place in two collaborating institutions, with a first glimpse at the Medellín Museum of Modern Art (MAMM) and a second at Museo Jumex in Mexico City.

El espejo presents a complex spatial situation in which a group of sculptures, produced in Medellín, interact within a space covered by

2 *Der Spiegel's* canteen and bar were dismantled in the 1980s, since, according to the magazine's editor at the time, Hellmuth Karasek, the design of the time was leaning towards something more subtle. In 1998, it was officially listed as historical site, and in 2012, the room was replicated in the Hamburg Museum of Arts and Crafts (MKG).

3 Alexander von Vegesack, and Mathias Remmele, *Verner Pantón. The collected works*, Vitra Design Museum, 2000, 206.

4 Grass, *Diseño precolombino colombiano: El círculo*, 10.

an immersive mural painting. The form of a circumference repeats itself to engulf the gallery, including the space of the sculptures themselves, which could be thought of as paintings with prominent reliefs. A common hallmark in all of Hernández's work is the way in which he blurs the boundaries between artistic disciplines such as sculpture and painting, between two- and three-dimensional planes, and between seemingly unrelated universes of images.

Antonio Grass, who wrote of his admiration for the legacy of the precolonial arts, wanted to publish his research through design, through a flat, graphic structure, because this way he could serve people better:⁵ "I did it with the intention that Colombians would have a graphic language, that they would register their iconography."⁶ With a research and production residency at MAMM, Rodrigo Hernández took up that stimulus with the aim of returning Grass's graphics to three-dimensional forms and, like the one imagined by Verner Pantón for *Der Spiegel*, to the design of an extravagant space in volumes and shapes.

By contrasting Grass's pre-Columbian images with Pantón's exuberant design, Hernández looks for coincidences, parallels, and discrepancies between these iconographies—he suggests the existence of a latent world full of unconnected elements that are just waiting to be joined. The sculptures are made of papier-mâché, a technique that Hernández often uses and that interests him because of the malleability of the materials and their great accessibility being inexpensive, easy to find, and simple to use.

In the original installation in MAMM, he seeks to conjure up the encounter between the two real characters—Pantón and Grass—and to suggest a scene in which the limits between the pictorial, the sculptural, and between fiction and reality blur. The exhibition space juxtaposes in a real area different spaces or places that are in essence incompatible. What is seen is a metaphor in action, one that has the capacity to establish similarity between different objects and to reveal what is common between them. In the second incarnation at the Museo Jumex, Hernández presents additional material, both real and fictional, as well as new color palette in a section of the mural painting. Almost imperceptible at first glance are drawers set into the walls containing drawings

5 Grass, *Los rostros del pasado. Diseño prehispánico colombiano*, self-published (1982), 29.

6 *Ibid.*



made by the artist as a result of his research, and letters from an imaginary correspondence between Grass and Panton written by writer and independent curator Rodrigo Ortiz Monasterio.

A mirror shows an image transformed into its own reflection. Rodrigo Hernández's *El espejo* constructs a fictional and fantastic reflection between the pre-Columbian circles of Antonio Grass and the round elements of Verner Panton, although a third sparkle seems to emerge from the encounter: the Mexican artist's own at the present time. The reflection here is not double, but rather a particular reverberation arising from the conjunction of the two characters, two places, and two manifestations of the circle and Hernández's own gaze decades later.

Guim Camps is Junior Curator
of Museo Moderno de Arte de Medellín

Design by Verner Panton, www.verner-panton.com, ©Verner Panton Design AG.
Image: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Photo by: Henning Rogge

Coded Narration

Marielsa Castro Vizcarra

In his *Theses on the Short Story*, Ricardo Piglia asserts that “a short story always tells two stories [...] A visible story hides a secret tale, narrated in an elliptical and fragmentary manner.”¹ The way in which these two stories intertwine depends on the skill of the writer. As in Piglia’s theses, the installations of Rodrigo Hernández (Mexico City, 1983) narrate various stories, some more evident than others, in which the hidden ones offer the possibility of imagining fictions or alternate worlds.

Hernández’s artistic process is based on the artist’s experiences and encounters with objects or images from diverse fields, including art, literature, science, fashion, and design, which he calls “narrative points,” in contrast to the idea of a linear structure. These objects and images evoke endless curiosity in Hernández, leading him to research each case deeply and to discover unexpected connections in different directions. On occasion, they lead him to construct fictions which he manipulates as if conducting an experiment. This process cannot be understood without the plastic and material character of Hernández’s thought, as well as his meticulous work in the studio. Likewise, it is difficult to understand his practice through isolated pieces, since his work creates narratives which interweave, overlap, and compose one another through site-specific installations. An interplay of tensions unfolds between seemingly opposed concepts, such as the industrial and the artisanal; the convex and the concave; the unit and the module; the local and the universal; figuration and abstraction; or reality and fiction, blurring the differences between these binaries.

This is exemplified by *I am Nothing* (2016), a solo exhibition at the Heidelberger Kunstverein in Germany, whose title is taken from the first line of Patrick Modiano’s 1978 novel *Missing Person*. The book’s plot—which follows an amnesiac detective in search of his own identity—was the starting point of the exhibition. Subsequently, a collection of artifacts and documents that accompanied the first cosmonauts, which Hernández discovered in Moscow, was included to the narrative. The Heidelberg



Rodrigo Hernández, *Figure 1 / Мозаика*, Heidelberger Kunstverein, 2013-2016

1 Ricardo Piglia, “Theses on the Short Story,” *New Left Review* 70, July-August 2011: 63-66.

show presented *Figure 1* (2013) in a central position: this human-shaped papier-mâché sculpture was surrounded by a series of objects designed for use in space but transformed by the artist to the point of their losing any possible trace of functionality. In *I am Nothing*, Hernández created an alternate reality in which a character coexisted with objects crafted of the same material he was made of, suggesting in this way a parallel series of questions on the materiality of objects in the world. In general, this is the function of the human figure in Hernández's work: it is the axis which helps refocus the intentions of his investigation of experience and perception to the degree that we are able to perceive them. The use of the human figure and work with papier-mâché are constants in the artist's practice and their beginnings can be traced back to 2012, with *Pedro*, first exhibited in the Raum für aktuelle Kunst, in Lucerne: a small human head with simple lines representing eyes and a smiling mouth, but abstract in aspect. Since then, Hernández has developed this technique and has produced more complex works over time, modifying them with different materials and pigments that both draw his sculptures closer to and distance them from the realm of painting.

Within the historical references in Hernández's practice, we find Op Art, a post-war artistic movement based on optical illusions. In recent installations, the artist has used abstract patterns that create an illusion of movement or distortion in space. For example, the show *The Gourd and the Fish* (2018), at SALTS in Basel, is inspired by a fifteenth-century painting based on a Zen koan in which a man confronts the impossibility of catching a fish in a gourd. The organic forms and strokes of this painting's elements make the divisions between them almost imperceptible: landscape, object, and figure merge in a single, borderless drawing. Hernández's installation, for its part, overlapped layers of information through a series of specific formal mechanisms, a characteristic strategy of his work. The space was divided into two identical halls with independent entrances, and its walls were covered in a wrap-around mural composed of horizontal red and blue lines on a white background, creating a visual effect called chromostereopsis, which creates the illusion of depth on a two-dimensional surface. Two large papier-mâché sculptures were presented on top of the mural, with abstract designs inspired by the silk masks of Emilio Pucci, an Italian fashion designer whose brightly-colored organic designs became popular in the 1950s and '60s. In this way, as in the Zen painting, the installation's multiple layers transcend their boundaries and intermingle.

The broad range of references used in Hernández's practice is linked to his trajectory: after a short time spent studying philosophy, he enrolled in La Esmeralda, the National School of Painting, Sculpture, and Printmaking, in Mexico City. In his last semesters at this institution, Hernández studied abroad at the Kunstakademie Karlsruhe, in Germany, where he met Silvia Bächli (Switzerland, 1956), an artist who has primarily worked with drawings on white paper since the 1980s. Bächli became Hernández's mentor, and later his thesis advisor in his postgraduate studies at the same university. Upon completing his master's degree (2010-2012), the artist moved to the Netherlands to complete a residency at the Jan Van Eyck Academie. Over the following decade, Hernández completed residencies in different cities, including Berlin, Basel, New York, Paris, São Paulo, and Lisbon. In 2022, after twelve years outside of his country, Hernández made the decision to return to Mexico City, where he currently lives and works.

In 2018, as the result of a residency at Pivô, in São Paulo, the artist presented the exhibition *The Real World Does Not Take Flight*, whose title comes from a poem by Wislawa Szymborska (1923-2012). As is recurrent in Hernández's practice, the exhibition drew from various references. On this occasion, he covered the gallery walls in a pattern from a disposable paper dress produced by the Scott Paper Company in 1966, now part of the collection of the Victoria and Albert Museum in London. To execute the sculptures on the walls, Hernández studied—among other subjects—illustrations by the botanist Maria Sibylla Merian (1647-1717), who simultaneously presented, in a single drawing, each phase of the metamorphoses of particular insects. Less evidently, but still linked to the ideas of movement and transition, Hernández included the obituary of a Jamaican Catholic nun who had helped adolescents to transition genders, as well as a short, fictional story on the death of his own mother. Formally, the exhibition was comprised of a wrap-around mural which generated vibration in the eyes of its viewers, as well as a group of eight papier-mâché sculptures on top of this mural. Materially, the exhibition bears a resemblance to *El espejo* [The Mirror], Hernández's most recent exhibition, presented at the Museo de Arte Moderno de Medellín in March 2022 and now at the Museo Jumex in July of the same year.

Hernández explores a multiplicity of narratives through various materialities—which range from papier-mâché, already mentioned, to

hammered brass—and techniques from painting to sculpture to drawing, as well as their possible intercombinations, building bridges between abstraction and figuration. He mixes patterns to create ambiguous surfaces where background and figure become blurred in the style of the well-known rabbit-duck image, an illustration that creates an optical illusion in which the animal may be alternately perceived as a duck or a rabbit, depending on how it is observed. For the artist, his installations are a way of analyzing, in real time, how each material presented can activate different readings, as well as of analyzing the elements which condition these readings. Each element of these installations can be understood as a jumping-off point for the viewer's imagination and confers upon them an active role in which they have the freedom of interpretation, as a reader does. At first glance, Hernández's installations might appear to be purely formal experiments, but a second look has the possibility of discovering in them, coded narrations. As suggested by Piglia's thesis, "The short story is constructed to make appear artificially something that had been hidden. It reproduces the constantly renewed search for a unique experience that would allow us to see, beneath the opaque surface of life, a secret truth."² Reinforcing this idea, Piglia continues with a phrase by Rimbaud: "The instantaneous vision which makes us discover the unknown, not in a faraway terra incognita, but rather in the very heart of the immediate."³ As both authors describe it, Hernández's installations are provocations to discover possible hidden stories.



Rodrigo Hernández, *The Gourd and the Fish (To Cook Sand)*, SALTS, Basel, 2018

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

Lista de obra
[List of works]

Rodrigo Hernández: *El espejo*

Rodrigo Hernández
(México, 1983)

El espejo, 2022
Dibujo a lápiz sobre madera
[Pencil and paint on wood]
20 x 15 x 3 cm

El espejo 1, 2022
[The Mirror 1]
Ensamble de cartón, papel maché,
pintura acrílica y óleo
[Oil and acrylic paint on cardboard
and papier-mâché]
50 x 50 x 27 cm

El espejo 2, 2022
[The Mirror 2]
Ensamble de cartón, papel maché,
pintura acrílica y óleo
[Oil and acrylic paint on cardboard
and papier-mâché]
40.5 x 40.5 x 18 cm

El espejo 3, 2022
[The Mirror 3]
Ensamble de cartón, papel maché,
pintura acrílica y óleo
[Oil and acrylic paint on cardboard
and papier-mâché]
40.5 x 40.5 x 18 cm

El espejo 4, 2022
[The Mirror 4]
Ensamble de cartón, papel maché,
pintura acrílica y óleo
[Oil and acrylic paint on cardboard
and papier-mâché]
60.5 x 60.5 x 18 cm

El espejo 5, 2022
[The Mirror 5]
Ensamble de cartón, papel maché,
pintura acrílica y óleo
[Oil and acrylic paint on cardboard
and papier-mâché]
60.5 x 60.5 x 21 cm

El espejo 6, 2022
[The Mirror 6]
Ensamble de cartón, papel maché,
pintura acrílica y óleo
[Oil and acrylic paint on cardboard
and papier-mâché]
51 x 51 x 27 cm

El espejo 7, 2022
[The Mirror 7]
Ensamble de cartón, papel maché,
pintura acrílica y óleo
[Oil and acrylic paint on cardboard
and papier-mâché]
40 x 40 x 28 cm

El espejo mutante, 2022
[The Mutant Mirror]
Ensamble de cartón, papel maché,
pintura acrílica y óleo
[Oil and acrylic paint on cardboard
and papier-mâché]
32 x 30 x 27 cm

El espejo (Milk of Fear) 1, 2022
[The Mirror (Milk of Fear) 1]
Acrílico, grafito y tinta sobre papel
[Acrylic, graphite, and ink on paper]
21 x 29.7 cm

El espejo (Milk of Fear) 2, 2022
[The Mirror (Milk of Fear) 2]
Acrílico, grafito y tinta sobre papel
[Acrylic, graphite, and ink on paper]
21 x 29.7 cm

El espejo (Milk of Fear) 3, 2022
[The Mirror (Milk of Fear) 3]
Acrílico, grafito y tinta sobre papel
[Acrylic, graphite, and ink on paper]
21 x 29.7 cm

El espejo (Milk of Fear) 4, 2022
[The Mirror (Milk of Fear) 4]
Acrílico, grafito y tinta sobre papel
[Acrylic, graphite, and ink on paper]
21 x 29.7 cm

Rodrigo Ortiz Monasterio
Cartas 1 - 4, 2022
[Letters 1 - 4]
Tinta sobre papel
[Ink on paper]
21 x 29.7 cm

Todas las obras [All works]:
Cortesía del artista y Chertlütde, Berlín;
Galeria Madragoa, Lisboa; P420, Bolonia

Fundación Jumex

Fundadores
[Founders]
Sr. Eugenio López Rodea †
Sra. Isabel Alonso de López †

Presidente
[President]
Eugenio López Alonso

Asistente de Presidencia
[Assistant to the President]
Ana Luisa Pérez

Curador en jefe
[Chief Curator]
Kit Hammonds

Gerente de Exposiciones
[Exhibitions Manager]
Begoña Hano

Curadora asociada
[Associate Curator]
Marielsa Castro Vizcarra

Asistentes curatoriales
[Curatorial Assistants]
Adriana Kuri Alamillo, Cindy Peña

Coordinadora editorial
[Editorial Coordinator]
Arelly Ramírez

Diseño gráfico
[Graphic Design]
Carolina Oliva

Coordinadora de Educación
[Education Coordinator]
Sofía José

Equipo de Educación y Fomento
[Education and Grants
- Scholarships Team]
Francisco Javier Navarrete,
Sofía Santana, Mónica Quintini

Gerente de Registro
[Chief Registrar]
Luz Elena Mendoza

Registro y Montaje
[Conservation and Installation Team]
Mariana López, Astrid Esquivel,
Alejandra Braun, Linette Cervantes,
Óscar Díaz, José Juan Zúniga,
Iván Gómez, José Antonio Terrones

Gerente de Producción y Operaciones
[Planning and Operations Manager]
Francisco Rentería

Equipo de Producción
[Production Team]
Enrique Ibarra, Daniel Ricaño,
Gerardo Rivero, Lissette Ruíz,
Arturo Vázquez, Sarai T. Navarro,
Víctor Hernández, Nestor Calixto,
Marco Salazar, Fernando Ramírez,
Ricardo Cervantes, Edgar Orozco

Gerente de Comunicación
[Communications Manager]
Ruth Ovseyevitz

Coordinadora de Comunicación
[Communications Coordinator]
Maricruz Garrido

Gerente de Administración
[Administrative Manager]
Aurora Martínez

Equipo de Administración
[Administrative Team]
Arturo Quiroz, Javier Cartagena, Alan E.
Castro, Héctor Polo, Moisés Aparicio,
Marisol Vázquez, Berenice Domínguez,
Edith Martínez, Erika Ávila

Biblioteca
[Library]
Cristina Ortega

Jefe de Seguridad
[Chief of Security]
Pedro A. Chávez

Equipo de Seguridad
[Security Team]
David Bruno, Verónica Martínez,
Alberto Servín, Felipe Trejo

Servicios auxiliares
[Auxiliary Services Team]
Fabiola Chapela, José Escárcega

Folleto
[Booklet]

Textos
[Texts]
Guim Camps
y Marielsa Castro Vizcarra

Traducción
[Translation]
Lingua Viva
Noah Mazer

Coordinación editorial
[Editorial coordination]
Arelly Ramírez

Diseño [Design]
Carolina Oliva

Portada [Cover]
Rodrigo Hernández, *El espejo*, 2022

© 2022 Fundación Jumex Arte
Contemporáneo
© textos [texts], los autores [the authors]
© imágenes [images], Rodrigo
Hernández, Antonio Grass,
Henning Rogge, Daniela Molina

Exposición
[Exhibition]

Rodrigo Hernández: El espejo
27.JUL. 2022–30.OCT.2022

Organizada por [Organized by]
Museo Jumex, Ciudad de México,
y Museo de Arte Moderno de Medellín.
Curadores: Marielsa Castro Vizcarra,
curadora asociada, y Cindy Peña,
asistente curatorial del Museo Jumex.
Emiliano Valdés, curador en jefe,
y Guim Camps, curador junior del
Museo de Arte Moderno de Medellín.



* MUSEO JUMEX

