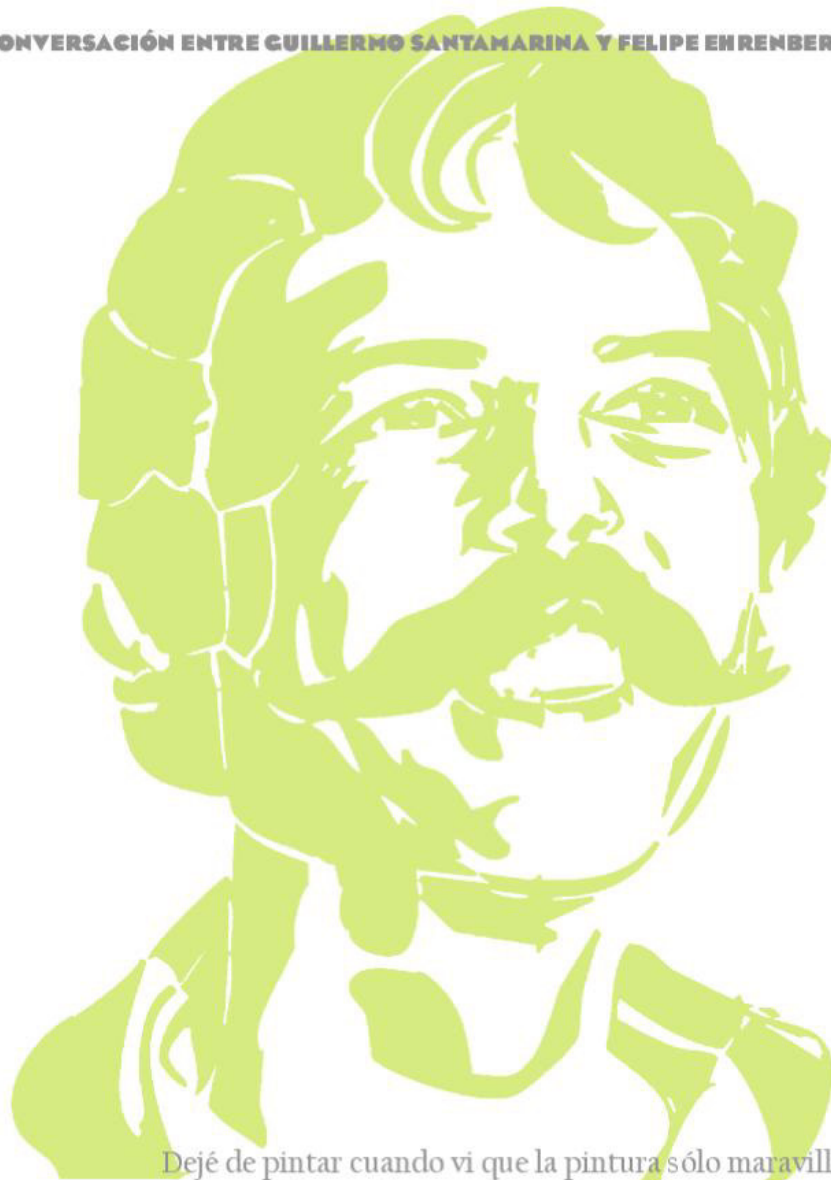


El arte

ES SÓLO UNA EXCUSA¹

CONVERSACIÓN ENTRE GUILLERMO SANTAMARINA Y FELIPE EHRENBURG



Dejé de pintar cuando vi que la pintura sólo maravillaba
sin cambiar nada, cuando sentí que el cine me ganaba,
cuando me di cuenta que para sobrevivir se necesita el tacto y el gatillo.
No el pincel.

Felipe Ehrenberg (1976)

Guillermo Santamarina (GM): *¿Qué es lo contrario a neólogo?*

Felipe Ehrenberg (FE): La ortodoxia necia, la incapacidad de darle rienda suelta a la curiosidad de hacer cosas nuevas.

GM: *En la era de la discrepancia, concepto que se usó en una exposición presentada en México recientemente, ¿quién cumplía con la discrepancia, quién la generaba, la obra o los artistas?*

FE: Los artistas. En la era de la discrepancia, unos cuantos años antes había existido lo que se llamó el Salón ESSO. La empresa petrolera ESSO celebró en todas las capitales de Latinoamérica su salón filtrando la obra que era admitida, y rechazaban tajantemente cualquier obra que fuera figurativa. Entonces hubo una tremenda batalla entre lo figurativo y lo abstracto. Y la batalla se dio porque personas que tenían mucha presencia en las artes no cabían en el salón ESSO por ser figurativos, y otros, que despuntaban como incipientes abstractos, tal y como lo marcaba la política de apoyo a las artes en los Estados Unidos, de repente se vieron favorecidos por esta circunstancia. Las batallas y las riñas que se dieron fueron personales. Creo que ni la abstracción ni la figuración tenían por qué haberse peleado tanto. Podían haber sido complementarias.

GM: *De alguna manera la siguiente pregunta está relacionada con esto. Tomar, abrazar la posibilidad de una creación libre, sobre todo en el campo de lenguajes no objetuales, de conceptualismos, de accionismos, en aquella época, en los años sesenta, ¿era más fácil que ahora?*

FE: Yo creo que sí. Había tal efervescencia en todos los niveles, de todo tipo. Se estaba abriendo el país: esperábamos las Olimpiadas. La ciudad de México era un centro de esencia intelectual muy cosmopolita. Con todo y el dominio del PRI que venía como ola y el control sobre el tipo de arte que se podía hacer; con todo y todo, sí había un clima mucho más abierto para la libertad. De hecho el salón ESSO fue un gran choque porque venía financiado, patrocinado y cacareado por un país que defendía la libertad y que de repente impuso un tipo de obra oficial, al menos en las artes plásticas. También en esa época estaba el teatro en efervescencia: estaba Alejandro Jodorowsky; había danza muy interesante que no la hay ya. En fin, había más libertad para llevar a cabo las cosas.

México siempre fue un crucero de hospitalidad,

norte-sur, este-oeste, que recibía a gente que venía a refugiarse. La ciudad de México en ese entonces recibía a la gente porque tenía infraestructura cultural; en los estados —que yo jamás llamaría ni el interior ni provincia, son palabras que no están en mi vocabulario, desde hace 45 años que no las menciono— no tenían esa infraestructura. Entonces, todo mundo gravitaba hacia la ciudad de México, y había, realmente yo lo recuerdo bien y con cariño, mucha más apertura, era más holgado poder hacer cosas. Ahora en las artes plásticas el equivalente en fotografía sería: o tomas fotografía en blanco y negro con el marquito o no eres fotógrafo. El marquito ése negro de la ortodoxia fotográfica.

GM: *Te parece correcta la aseveración, que es bastante frecuente sobre todo a partir de los noventa, de que se descarta mucho trabajo en México con la frase “eso ya se hizo antes”.*

FE: Definitivamente. Yo pienso que desde los últimos 15, 20 años, 25 quizá. México había ganado, como muchos países latinoamericanos, una autoestima muy grata. Autoestima quiere decir que no te avergüenzas de lo que eres; claro, se había difundido ese férreo nacionalismo de la Revolución durante los años del muralismo mexicano y de la literatura que se hizo después del costumbrismo. En fin, ya no era tan férreo, pero México ya sentía sabroso ser México, ser mexicano no era ninguna vergüenza. Yo creo que hablar de “eso ya se hizo antes” es una suerte de falta de autoestima, una falta de capacidad de detenerse en algo que se está haciendo que se parece a lo que viene del extranjero. En el momento en que nuestra mirada empieza a tomar al extranjero nuevamente como referencia única o primigenia nos estamos eurocentrifugando hacia fuera, en ese momento, cualquier cosa que pueda suceder en México, o no es aceptado o lo eliminan porque “ya se había visto”, y se había visto obviamente en las revistas. De hecho, durante muchos años se dijo que Ehrenberg había sido el primero en traer el conceptualismo a México, cuando en realidad yo lo exporté, yo salí con ideas, con obra, con propuestas, absolutamente nuevas, que no existían en

¹N. de la E. Esta plática se realizó el día de la inauguración de la exposición “Manchuria, visión periférica”, llevada a cabo en noviembre del 2007, en Colegio Civil Centro Cultural Universitario, y ha sido editada para efectos de su publicación. El título se tomó de una de las acciones de Ehrenberg, y es considerado el lema que acompaña a sus obras.

otros lugares. Yo me atrevo a decir que el libro objeto y el arte correo es mexicano. Entonces, nuestra falta de autoestima nos impide sentir o ver que sí somos capaces de proponernos algo a nosotros y hacia fuera.

GM: Para ahondar sobre el tema de identidad nacional, en otro momento de tu carrera, estaban muy presentes ciertas condiciones, obligaciones. Tú hacías tu obra, sobre todo en los años ochenta, pasando con muchísima seguridad por encima de la cuota, que en ese momento era bastante exigente.

FE: Yo pienso que uno puede entrar con los ojos vendados a una exhibición en cualquier parte del mundo, abrirlos adentro y sin saber quién es [el artista] ni nada, puede uno reconocer qué origen tiene esa obra. Yo estuve aquí [en Monterrey] en lo que ahora es Conarte, cuando estaban montando una exhibición, y yo entré sin saber de qué era y me di inmediatamente cuenta que era una exposición de arte japonés; en ese momento dije “ah, caray, qué suave”. Los japoneses nunca han estado gritando su nacionalismo ni su nacionalidad, pero se nota. Entra uno a otra exposición con los ojos cerrados de arte alemán y abre los ojos y ve fotografía alemana y se nota que es fotografía alemana. A mí me gusta esa desfachatez: soy peruano y voy a hacer obra y es peruana porque soy peruano; si soy escocés, mi obra es escocesa: así de sencillo, sin el alarde. Estuvimos y tenemos todavía grandes problemas con nuestro nacionalismo y con nuestra identidad. Esa falta de autoestima nos hace sentir que no somos tan buenos como ellos, y que o te vas por un extremo y te haces ultranacionalista o mejor lo rechazas y te haces polaco o español. Eso es un problema en el arte, sobre todo cuando la referencia no somos nosotros mismos, y en la ausencia de una memoria y de una crónica, tenemos pocas referencias, o asideros, para decir, “ah, caray, no tiene que verse mexicano para ser mexicano”; o aunque se vea extranjero, es mexicano.

GM: Te hemos reconocido como un portavoz que se mueve en la opinión pública abogando muchas veces por cuestiones complejas, y has sido nuestro portavoz para quienes estábamos, especialmente en aquella época, los ochenta, trabajando en otras perspectivas y con otros soportes.

FE: Este país no es solamente un país, es nuestra casa. Si yo en las mañanas me levanto y veo una toalla caída, grito: “¿Quién dejó la toalla aquí?”, la levanto y la cuelgo. Y yo me siento en mi casa, en mi país,

capaz y obligado a hacer lo mismo: “¿Quién dejó esta toalla aquí?” Voy y la cuelgo. “¿Quién nombró a ésta directora de un museo cuando en su vida ha pisado un museo, o escrito un texto, o tenido un antecedente?”. Por favor, cuélguenla en su lugar. Ahora, yo vengo de una familia grande, y tengo también bastantes hijos, y uno reconoce la diversidad de una familia grande, y entre los hijos cada uno es distinto. Si no se respeta la opinión de cada uno de los hermanos, de los hijos, pues está uno lesionando al menos a uno de ellos, y yo pienso lo mismo [del país] porque es mi casa, y yo considero eso en la esencia. Y ser portavoz es [como decir]: “no le entiendo a lo que estás haciendo, pero te lo voy explicar”. Así de sencillo: te lo voy a explicar. Oye, ¿no sabes cómo arreglar el bocho? Bueno, mira, las bujías, etc. No entiendo esta obra. Ah, déjame enseñarte. Por eso me obligué a aprender a escribir para ser columnista durante no sé cuántos años, [para que se pudiera] decir: “Oiga, una escultura puede ser una caminata si lo dice esa persona y me lo fundamenta”.

GM: Pero sí eras nuestro portavoz, porque si ahora es poco, en aquel momento no había nada. También pasaste por un momento sumamente difícil dentro del discurso artístico en este periodo del posmodernismo en donde lo que parecía abundar era una actitud cínica y la venta de pintura mal hecha. En ese momento, yo te recuerdo como un activista político, todo lo contrario; incluso, como un candidato para diputado. No voy a preguntar para qué partido.

FE: Ni me acuerdo del nombre, creo que está marcado por ahí. Yo creo que somos, desde que nos registran nuestros papás, peones en el ajedrez político. La verdad es que, y esto se lo debo a mis padres, un artista es un operario más en el enorme abanico de actividades que una sociedad requiere. Un artista no es más que un ingeniero civil o un zapatero. Antes de ser artista una persona es un ciudadano, y como ciudadano yo creo que hubo momentos en México que [los artistas] requerían también de ese portavoz. Me acuerdo muy bien lo del sismo. El sismo fue una cosa tremenda y las cosas que se estaban haciendo eran tremendas y yo me encontré en medio de eso. Si no hubiera sido yo activista hubiera sido otro el destino de la reconstrucción, porque yo recuerdo por ejemplo haberme entrevistado con De la Madrid tres días después del sismo, proponiéndole ya la expropiación². A mí se me hizo sensata la expropiación no porque soy artista, sino porque vi los daños, porque era ciudadano,

y porque quién sabe cómo le hice para llegar a sus oficinas, todo greñado y despeinado y con un silbato colgando alrededor del cuello. Y cuando anunció la expropiación me guiñó, me mandó traer igual de mugroso y me guiñó para decirme, ¿ya viste? Este tipo de cosas dependen de qué es lo que el artista como un profesional en sociedad cree que debería o no de hacer. Si cree que no debería ser ciudadano, pues allá él. Yo creo que sí tiene que ser ciudadano.

GM: Durante toda tu carrera has desarrollado con muchísima atención un trabajo de archivo, de custodia, organización de una memoria, no sólo de tu trabajo, también del trabajo de muchos de tus colegas. Lo que a mí me parece curioso es que precisamente eres uno de los que ha guardado con más celo el periodo de este género de creación que asume ser efímera, breve y muy inmediata, y que por otro lado también se autonombra ahistórica.

FE: Yo considero la música una de las cosas más efímeras que hay. La gastronomía todavía más. ¿Quién, aquí en la sala, no recuerda algunas de las tres grandes comidas que se echó a los nueve años, a los 22, o a los 45? Fueron experiencias que nos cambiaron la vida, sobre todo una buena comida. El arte efímero no por efímero es descartable. El arte efímero debe pesar y sopesar en la memoria de las personas de esa manera. Pero antes que nada, yo siempre, y por eso también fui columnista, pensé que con quien yo quiero dialogar es con mis hermanos en esta casa, algunos de los cuales dejan las toallas en los corredores, y otros no lavan sus vasijas después de usarlas. Entonces cuando me di cuenta que nadie era capaz ni siquiera de tratar de empezar a documentarse para poder convertirse ya sea en cronista o en crítico o ensayista teórico de los cambios que estaban sucediendo, cocinándose, *efervesciendo* y burbujeando ahí el fogón por todos lados, pues decidí comenzar a guardarlo todo. Es culpa de mi papá también, que me dijo desde chiquito “Guarda copia al carbón”. Yo hasta de las notitas que escribía en servilletas ponía papel carbón abajo. Mandaba la notita en la servilleta y guardaba el papel carbón abajo.

³ N. de la E. Una de las soluciones que el presidente Miguel de la Madrid propuso para la reconstrucción de viviendas de los damnificados por el sismo de septiembre de 1985 fue la expropiación de los edificios más dañados. El primer decreto se expidió el 11 de octubre de 1985 y se expropiaron 5500 predios. El segundo, el 22 de octubre de 1985, expropiando 3121 propiedades.



Guardaba todo. Y ese todo es ahora, ha sido, la base, por lo menos, de unas 28, 29, 30 tesis, porque no había dónde buscar ese material.

GM: Yo a diferencia tuya, no creo que la historia reivindicara mis caprichos.

FE: Me gustó la frase. Yo creo que sí los va a reivindicar.

GM: En el panorama de la creación actual predomina la producción —muy abundante, por cierto, hay muchísimos, muchísimos artistas en México— de objetos como satisfactores de un mercado del arte, evidentemente, y como garantía sin protagonismo. Ahora hay un mercado de arte, ahora hay coleccionistas, pero sobre todo hay la posibilidad de que los artistas sí vivan de su trabajo y se mueva. No obstante el trabajo es sumamente insulso, está abierta la posibilidad de ser multidisciplinario, a diferencia de otra época, donde la negociación de trabajar de una manera muy libre, muy plural, era muy difícil. ¿Son finalmente disciplinarios o son diletantes?

FE: Yo no sé. Yo me entrené como un artista ortodoxo. Tuve que aprender a dibujar y eso me llevó a la estampa, a la obra gráfica; me interesó la escultura, que me llevó a la cerámica, que me llevó a la tercera dimensión, y me hartó la pintura, pero también las malas prácticas del incipiente mercado del arte me hostigaron mucho, me hicieron sentirme muy mal. Aprendí a cuidar de mi propio trabajo, en todo el tiempo que estaba yo conceptualizando y haciendo obra efímera, pues todo lo que yo hacía primero lo dibujaba, lo planificaba... en fin, yo creo que podría llenar dos veces el edificio entero aquí con la producción de objetos que sí hice, porque a final de cuentas le di de comer a mis hijos, los eduqué en una universidad, porque eso fue lo que pude vender. Es muy sencillo. Como un ejemplo, si yo voy a hacer una instalación, pues primero hago una maqueta, y unos diez dibujos, y lo que vendo no es la instalación sino la maqueta y los dibujos. Entonces yo encontré la forma de poder alimentar un ejercicio con otro ejercicio y darme gusto además.

GM: ¿Cómo ves la escena de la crítica de arte en México en este momento?

FE: Llevó siete años fuera del país. Esa distancia por mucho que haya Internet no te permite mantenerte al tanto. Cada vez que vengo, que es con poca frecuencia, veo un discurso sofisticado, alivianado, se perdió ya la pomposidad que imperaba anteriormente, las



esdrújulas, las palabras grandes que hasta a mí me costaban trabajo. El propio Juan H., que admiro y admiré, era circunflejo y esdrújulo y paradójico y yo no le entendía a esas grandes palabras. Ya ahora se habla con mayor desenfado del arte, las pocas notas que leo son desinhibidas y yo siempre dije, siempre lo he insistido, que si se hablara del arte como se habla del deporte, se escribe del deporte, México sería el país más culto del mundo.

GM: Pero está sucediendo precisamente eso, hay muchas revistas de arte, muchísimas, que no son revistas de arte sino revistas de estilo, revistas de moda, y efectivamente el lenguaje ha bajado, pero creo que lo que ahora podemos demandar es un poquito más de rigor.

FE: Yo sí lo demando. Por favor, el lenguaje es la primera herramienta para poder precisar las cosas, efectivamente. Pero nosotros todavía tenemos suplementos culturales, todavía tenemos televisión cultural, todavía tenemos espacios de ese tipo. Los

Estados Unidos en sus periódicos lo relegaron todo al *entertainment*. Y tenemos que cuidarnos un poco de eso. Yo creo que la liviandad cae bien, pero nomás te recuerdo que cuando se habla mucho del deporte se está hablando de grandes cosas, de dinero, de ética, de muchas cosas. Yo quiero que se hable mucho del arte y que se hable con intensidad y que se hable bien, claro y con decisión.

GM: *Brasil te ha influenciado artísticamente.*

FE: Definitivamente. Inició mucho antes. Cuando tenía 17, 19 años llegó un amigo de mi maestro, José Chávez Morado, a México para pintar un mural en la primera oficina de la Aerolínea Varig. Ese señor era Emiliano di Cavalcanti, el Diego Rivera de Brasil, y yo trabajé con él tres meses. En ese momento empezó mi pasión por Brasil. Ya después mi pasión creció. Brasil es el otro coloso del continente. Somos dos colosos, porque nadie puede decir que Chile sea colosal o que Argentina siga siendo colosal; lo fue, pero los grandes colosos, culturalmente hablando, somos México y Brasil. Y el tropicalismo, el movimiento de música popular brasileña, llegó mucho antes a México. Botellita de Jerez, el grupo musical, prácticamente nació en México: era la primera vez que un grupo trató de ser mexicano en vez de hacer covers. Nosotros debemos dejar de hacer covers en todo lo que hacemos. Tenemos que ser lo que somos. En ese sentido, Brasil ha sido para mí un guía muy importante. De hecho, Brasil fue uno de los países que comenzó la revisión de sus últimos 50 años mucho antes que otros países. México está a la saga en ese sentido.

GM: *Tu paso por Europa también es muy importante, toda tu relación con Fluxus, con otros artistas muy importantes de los años sesenta y setenta en Inglaterra, Holanda, Alemania. Este contacto con Europa a esa edad modificó tu concepto del arte, ¿modificó tu trabajo? ¿Lo formó?*

FE: Sin duda alguna. No lo formó, lo modificó. Yo ya venía firmemente establecido, yo ya venía formado por Feliciano Béjar, por sorprendente que parezca; por Chávez Morado; Olga, su esposa; el propio Rufino Tamayo. En fin, a mí me formaron gente de mucho, mucho calibre. Ahí hay fotos con Siqueiros; a los seis años estoy con Diego Rivera. Eso me formó. Ahora, yo llevé tortillas en el morral. Siempre, incluso hice algunas impresiones, obra gráfica sobre tortillas en aquel entonces. Yo llevaba y siempre llevé la tortilla en

el morral y no me avergüenzo de eso. Yo siempre me tengo que presentar con mis dos apellidos, porque me dicen "¿Usted no es mexicano, verdad?". "No, señor". "¿De dónde es usted, señor?" "De Veracruz". Yo me llamo Ehrenberg Enríquez.

GM: *¿Qué les recomendarías a los artistas mexicanos jóvenes: que vayan o que se queden aquí a trabajar?*

FE: Que vayan a Brasil. No tienen que ir a Europa, tienen que ir a Brasil para aprender autoestima, para aprender a conocer más a América Latina, para familiarizarse con un lenguaje que es casi igual.

GE: *¿Cuándo se aprende a ser artista?*

FE: Cuando logras convencer a tus papás que realmente es eso lo que quieres ser.

GM: *¿Y ese aprendizaje tiene límite?*

FE: No. No creo. Yo tengo 65 años y todos los días amanezco feliz de ser artista, sorprendido de lo que estoy aprendiendo de lo que sucede, de lo que podría hacer al día siguiente. Es maravilloso ser artista y no se para de aprender.

GE: *Si te pidiera alguien una obra para la megabiblioteca José Vasconcelos en este momento ¿aceptarías?*

FE: Si me la piden en donativo, no. Me la tienen que comprar. Yo solamente dono a otros estados.

GM: *Y si te dijera el rey de España: ¿por qué no te callas?, ¿qué le responderías?*

FE: Yo le llamaría por teléfono a Hugo Chávez y le diría: "¿qué le digo?". Yo soy monárquico, y ésa es otra discusión: yo busco que México, para que salga de todos sus problemas, instaure una monarquía constitucional matriarcal.

GM: *Tu artista favorito.*

FE: El maestro Francisco Toledo. Adoro todo lo que él hace.

GM: *Te gustaría tener un museo, como Cuevas, como Felguerez...*

FE: No, porque ya estoy dispersando todas las cosas que yo tengo. Sí me gustaría hacer una fundación, pero no como museo. Tengo con mi hijo el plan de hacer una fundación que se llame Ehrenberg-Xicochimalco, que sea un centro de enseñanza 