



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



HUMANIDADES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO
DE INVESTIGACIÓN
CIIHu

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA DENTRO DEL *CODEX*.
Una búsqueda de los elementos narrativos del libro objeto de Felipe
Ehrenberg.

TESIS
para obtener el grado de
Maestro en Estudios de Arte y Literatura

Presenta
Lic. Marcela Castillo López

Director de tesis
Dr. Fernando Delmar Romero

Cuernavaca, Morelos, a 11 de diciembre del 2023.

INDICE

| | |
|---|----|
| INDICE | 2 |
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| CAPÍTULO I. FELIPE EHRENBERG, EL ARTISTA EDITOR | 8 |
| 1.1 ANTECEDENTES El Corno emplumado | 11 |
| 1.2 EL USO DEL MIMEÓGRAFO | 12 |
| 1.3 LA VIDA EN INGLATERRA..... | 14 |
| 1.4 EL LIBRO DE ARTISTA..... | 16 |
| 1.5 EL REGRESO A MÉXICO Y LOS GRUPOS | 20 |
| 1.6 PARTITURAS VISUALES- Orígenes | 23 |
| CAPITULO II. EL NACIMIENTO DEL CODEX..... | 25 |
| 2.1 TALLERES, SEMINARIOS Y OTRAS ACTIVIDADES ARTÍSTICAS..... | 26 |
| 2.2 LA FRONTERA | 30 |
| 2.2.1 Cultura chicana..... | 32 |
| 2.2.2 Conceptos generales..... | 37 |
| 2.2.2.1 Semiósfera y frontera | 39 |
| 2.2.2.2 La frontera vista desde una mirada decolonial | 41 |
| CAPÍTULO III. ELEMENTOS NARRATIVOS DEL CODEX | 46 |
| 3.1 EL DISCURSO | 47 |
| 3.1.1 BREVE DESCRIPCION DE LA OBRA: Dos ediciones de un mismo ejemplar | 47 |
| 3.2.1 SUSTANCIA DE LA EXPRESION | 50 |
| 3.2.1.1 El libro de artista y sus materialidades | 50 |
| 3.2.1.2 El libro como objeto industrial | 54 |
| 3.2.1.3 El libro objeto..... | 55 |
| 3.2.1.3.1 Paratextualidad del <i>Codex</i> | 56 |
| Título y subtítulo..... | 56 |
| 3.3 FORMA DE LA EXPRESIÓN | 59 |
| 3.3.1 Ícono e imagen | 61 |
| 3.2 LA HISTORIA: ANALISIS DE LAS LÁMINAS..... | 65 |
| 3.2.1 LÁMINAS 1 Y 2. El significado de la repetición y seriación como técnica. | 66 |
| 3.2.1.1 Tabla 1..... | 68 |
| 3.2.2 LÁMINAS 3 Y 4. El performance: actor y público | 69 |
| 3.2.2.1 Tabla 2..... | 70 |
| 3.2.3 LÁMINAS 5 Y 6. El crimen. | 70 |

| | |
|---|-----|
| 3.2.3.1 Tabla 3..... | 72 |
| 3.2.4 LÁMINAS 7 Y 8. Novela negra. | 73 |
| 3.2.4.1 Tabla 4..... | 75 |
| 3.2.5 LÁMINAS 9 Y 10. El emblema como antecedente conceptual..... | 76 |
| 3.2.5.1 Tabla 5..... | 82 |
| 3.2.6 LÁMINAS 11 Y 12. La frontera. | 83 |
| 3.2.6.1 Tabla 6..... | 84 |
| 3.2.7 LÁMINAS 13 Y 14. Tijuana..... | 84 |
| 3.2.7.1 Tabla 7..... | 87 |
| 3.2.8 LÁMINAS 15 Y 16. La muerte..... | 88 |
| 3.2.8.1 Tabla 8..... | 90 |
| 3.2.9 LÁMINAS 17 Y 18. El imperialismo norteamericano. | 91 |
| 3.2.9.1 Tabla 9..... | 92 |
| 3.3 EL NARRADOR | 94 |
| CONCLUSIÓN. La historia dentro del <i>Codex</i> , reflejo de la vida y obra del artista. | 98 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 101 |
| APENDICE | 107 |

In memoriam

Felipe Ehrenberg (27 de junio 1943- 15 de mayo 2017, Ahuatepec, Morelos)

Artista conceptual y figura clave del arte mexicano de los años 70 por su labor pionera en el performance, instalaciones, medios visuales no ortodoxos y precursor de libro-arte-objeto; reconocido internacionalmente.

Por todas las aportaciones que ha hecho este artista a grupos transdisciplinarios de investigadores, estudiantes, y creadores. Su obra y vida son (y seguirán siendo) fuente invaluable de recursos creativos, teóricos y críticos para las próximas generaciones. Con infinita gratitud, compartimos parte de sus aportaciones.

INTRODUCCIÓN

El Codex aeroscriptus ehrenbergensis, una partitura visual de iconotropismos (Codex) es un libro objeto editado en 1990 por el artista Felipe Ehrenberg que adopta técnicas innovadoras y medios nuevos de reproducción. En este trabajo de investigación nos acercaremos al *Codex* a través del concepto libro de artista, lo cual abre muchas interrogantes al espectador, ¿por qué está presentado de esa forma?, ¿qué quiere decir su contenido?, ¿cómo podemos leerlo? Para Martha Helión, el libro de artista propone una reflexión en torno al libro y el lenguaje. La forma acordeón del *Codex* rememora a los códices precolombinos llamados *amoxtlis* y el papel del artista regresa a ser el *tlacuilo*, artista- escribano. Es un retorno a la escritura precolombina y la imagen como palabra. Pero su mayor riqueza está en las imágenes que conforman su interior y la historia que nos narra. De ahí surge la posibilidad de interpretar el interior del *Codex* a través de la narratología. El *Codex* muestra una estructura semiótica que se revela a través de su materialidad y el uso de texto e imagen como formas narrativas, lo que da como resultado una representación de la memoria personal del artista, pero también de una época determinada.

Este trabajo consiste principalmente en señalar la narratividad implícita y explícita dentro de dicha obra, lo cual nos permitirá hacer una lectura profunda de ella. Para conseguirlo, los primeros dos capítulos hacen un recorrido historiográfico en donde nos aproximamos a la vida y obra de Felipe Ehrenberg como artista conceptual, pero también como neólogo, un artista que experimentó con diversos medios alternativos entre ellos, el libro de artista y el performance. De esta manera, el objetivo del primer capítulo titulado **Felipe Ehrenberg, el artista- editor** fue seleccionar la mayor cantidad de información sobre su trabajo como editor y su relación con los libros de artista, y, por otra parte, abordar sus búsquedas como artista conceptual en las que destacan su producción de performances. Felipe Ehrenberg fue un artista conceptual cuya relación con los libros de artista es profunda, pues no sólo propició la práctica editorial, sino que dio seminarios y talleres, pero también él mismo creó muchos de ellos, siendo parte fundamental de su acervo artístico.

El segundo capítulo titulado **El nacimiento del Codex**, trata de enmarcar la producción del *Codex* en un tiempo y espacio específicos, con un ambiente cultural e inquietud del artista por el tema de la frontera. Estos elementos afectan directamente el significado de la obra al

momento de ser interpretada. Este capítulo mostró las diferentes actividades artísticas y culturales en las que participó el artista durante los años cercanos a la edición del *Codex* y cómo ellas estaban relacionadas por inquietudes y conceptos que desarrollaría en obras subsecuentes. Este inicio nos permite introducirnos al tercer capítulo con un antecedente claro sobre el artista que creó la obra y el momento en el que lo hizo.

Por último, el tercer capítulo titulado **Los elementos narrativos del *Codex*: Historia y discurso**, se centra en analizar los elementos que conforman una narración y aplicarlos al *Codex*, buscando determinar la historia que subyace dentro. Para lograrlo, tomamos como base los elementos aportados por Seymour Chatman en su libro *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. También recurriremos a Wolfgang Iser y su libro *El proceso de lectura*, para comprender el papel predominante del lector/espectador en el ejercicio de lectura. La estructura de Chatman nos permite dividir este capítulo en dos grandes ejes: Historia y discurso. El discurso nos lleva a un recorrido sobre las materialidades del libro de artista, lo cual será retomado a partir de Katherine Hayles y Martha Hellion. Este apartado pone de manifiesto las posturas decoloniales del artista con una fuerte crítica hacia el eurocentrismo apostando por un retorno a fuentes epistémicas prehispánicas y generando una estética a partir de ellas.

A lo largo de este apartado, se muestra que el ícono es un elemento muy importante que merece especial atención pues juega un papel importante como sustituto de la palabra, conforma la parte central del discurso y es un elemento imprescindible para desentrañar la historia. Los íconos nos llevan a determinar *los sucesos y existentes* dentro de la obra, los cuales conforman *enunciados narrativos*. Del mismo modo, el papel del *narrador* es importante puesto que se relaciona con el performance y las partituras visuales. Para ello, también tomaremos elementos de Wolfgang Isser y el papel del lector. Así se podrá ir desplegando una trama, la cual nos llevará a entender la historia. Por último, se propondrá un ejercicio de interpretación titulado “Tras las pistas de Felipe”, en el cual se activa la obra a través de herramientas multimedia haciendo visible la actualidad de la obra y sus múltiples posibilidades de lectura.

Agradezco a todos los que hicieron posible esta investigación, en especial al Dr. Fernando Delmar y la Dra. Angélica Tornero por darme la oportunidad de iniciar este trayecto

confiando en mi proyecto, el Dr. Armando Villegas, Dr. Ismael Borunda, el Lic. Rafael Mendoza y el Maestro Jerónimo Emiliano Gómez Cuadra, sin los cuales no hubiera tenido los elementos necesarios para concluir satisfactoriamente este trabajo, y la Dra. Yunuen Esmeralda Díaz Velázquez por su tiempo compartido y las óptimas observaciones en tiempo para corregir el camino. Por todas las personas que participaron en este trabajo, decidí que la voz que escribe dentro de la tesis fuera un plural de la primera persona: nosotros. A todos ellos, muchas gracias por el impulso para despegar.

CAPÍTULO I. FELIPE EHRENBURG, EL ARTISTA EDITOR



Carolee Schneemann trabajando en "Parts of a Body House Book", 1972. De izq. a der.: Allen Fisher, Elaine Fisher, Matthias Ehrenberg, Carolee Schneemann, Felipe Ehrenberg. Foto: Anthony McCall

Para Fernando Llanos, curador de la exposición y libro *MANCHURIA: Visión periférica* (2007), Felipe Ehrenberg es un referente en la producción del arte experimental y no objetual de México. Es el primer mexicano en vincularse de lleno con el conceptualismo internacional a finales de los años 60's y en los 70's como miembro fundador del Grupo Proceso Pentágono, siendo esencial para el movimiento de los grupos. Artista prolífico, incursionó en muchas disciplinas: desde la neográfica (hecha con mimeógrafos o fotocopiadoras), el arte acción (performance), la fotografía, el cine experimental y comercial, el arte sonoro.

En su ensayo introductorio *Bienvenidos a Manchuria y su visión periférica* (2007), Fernando Llanos nos explica que, para Felipe Ehrenberg, la vida y la experiencia van de la mano de la obra de arte:

Me gustaría que me recordaran por mis diferencias... yo concibo mi obra no como una serie de muebles vendidos o exhibidos. Yo considero que la vida en sí es una suerte de obra, una obra inconclusa. (Llanos: 11)

El Codex aeroscriptus ehrenbergensis (1990) es una obra de arte que nos comunica un mensaje y nos hace reflexionar sobre problemas sociales y la vida en general. Pero al mismo tiempo, nos hace referencia a su autor, su trayectoria, sus propuestas e ideas. Por esta razón, en el primer capítulo haremos una revisión de Felipe Ehrenberg como artista editor. En una parte recopilaremos información sobre su trabajo como editor y su relación con los libros de artista, y por otra parte, trataremos de abordar sus búsquedas como artista conceptual en las que destacan su producción de performances.

La primera parte del capítulo busca reunir y mostrar información sobre su trayectoria como editor. *El Codex* se presenta como libro objeto, por ello las experiencias del artista en torno al tema del libro de artista son fundamentales para acercarnos al *Codex*. Aquí comienza la búsqueda por su labor editorial. Esta perspectiva fue planteada a partir de las reflexiones que ha generado una exposición del MUAC llamada *Circuito abierto: Dos experiencias editoriales. Fondo Felipe Ehrenberg*. Muestra curada por Martha Hellion, Magali Lara, y Ana Romandía en el 2012. En esta exposición se proponen dos ejes curatoriales del trabajo editorial de Felipe Ehrenberg: por una parte la creación de la *Beau Gest Press* en Inglaterra (1971- 1976) y la experiencia editorial que Ehrenberg propició entre la comunidad artística a su llegada a México en los años 80s.

Este acercamiento nos permite resaltar la relación de Felipe Ehrenberg y los libros de artista, las revistas, editoriales y ediciones independientes, talleres editoriales, su impacto social y comunicativo. El *Codex* tiene este antecedente directo y representa el dominio del tema por parte del artista. La experiencia en Inglaterra y la relación con los Grupos en México, junto con sus seminarios editoriales, son fundamentales para entender las necesidades creativas del artista y sus técnicas de producción y reproducción que se repiten a lo largo del trabajo artístico de Ehrenberg, acentuándose en el *Codex*, claro indicio del

mensaje que nos quiere transmitir el artista sobre la reproductibilidad de la obra de arte y la posibilidad de lograr estrategias de gran impacto social. En este apartado dedicaremos un subtema a la relación entre Ehrenberg y el mimeógrafo, vital para comprender las estrategias técnicas que utilizó posteriormente para desarrollar su obra. El mimeógrafo, una imprenta casera y en muchos casos portátil, era la manera más económica y práctica de llegar a un público general que se utilizó ampliamente por el movimiento estudiantil del 68 para poder comunicar la información sobre sus actividades.

El segundo eje de investigación del primer capítulo es el camino de Felipe Ehrenberg como artista conceptual y su obra titulada *Partituras Visuales*. En primer lugar, el *Codex aeroscriptus ehrenbergensis* es un libro de artista que asume la forma Codex, pero también se autodenomina en el título como “una partitura visual/ visual score”. Ramos Yzquierdo comenta cómo Ehrenberg llega a entender el *Codex* como una partitura musical pues es un guion visual (visual score), un metalenguaje que puede ser interpretado por otros. En palabras de Ehrenberg:

También me pareció posible que eso fuera como un libro de partituras, entonces le puse Partitura Visual. Con la palabra ya en la cabeza como tal, obviamente una partitura existe porque eso es un metalenguaje para ser interpretado, en ese momento surge la [partitura visual] de “Juan Gabriel y la palmera roja”, y de ahí realmente me es muy fácil que la “Escultura caminada - caminata escultórica” puede ser interpretada por otros (Yzquierdo, 2021)

Posteriormente, *Las Partituras visuales* se volverían propuestas colectivas de creaciones artísticas donde se abre las puertas de la reinterpretación y el desapego al concepto de autoría (que se viene gestando desde su trabajo con los Grupos) y que convierte la experiencia de los performances en una oportunidad de revitalización de la obra a través de la activación del cuerpo vibrátil desde la experiencia colectiva.

1.1 ANTECEDENTES El Corno emplumado

“Una tarde nos visita Sergio, del brazo de Margaret Randall, quien carga a su hijito Gregory. Meg nos abre ventanas al mundo Beat y dos años después ella y Sergio fundan la revista *El Corno emplumado*. Los acompaño muy de cerca, como amigo, ilustrador y de vez en cuando como distribuidor. Estaríamos muy cercanos a la hora de estallar el conflicto del 68...” (Llanos, 2007: 156)

Como lo señala Vania Macías Osornio en su artículo “Shmuck y la Beau Gest Press: Todos somos uno” (2017), la experiencia editorial de Felipe Ehrenberg así como la participación y trabajo en redes, tenían como antecedente su colaboración en la revista *El Corno emplumado* de los poetas Margaret Randall y Sergio Mondragón. Esta iniciativa editorial publicó 31 números entre 1962 y 1969, con ellos, se buscaba emplazar puentes que unieran a Estados Unidos con América Latina, poniendo en comunicación a generaciones de escritores e ideologías diversas. Además, la revista de poesía, prosa, cartas y artes visuales, daba espacio a la experimentación en el uso del lenguaje y los nuevos modos de escritura.

El Corno emplumado era una revista publicada desde la Ciudad de México, en español e inglés, en ella se tradujeron, por primera vez, importantes e influyentes textos de autores como Allen Ginsberg o Ernesto Cardenal. La revista de Randall y Mondragón propició diálogos y discusiones bajo un contexto en el que se creía que la poesía era capaz de crear mejores seres humanos y lograr una transformación de la realidad social. Las reverberaciones de esta manera de pensar se presentan repetidas ocasiones entre las páginas de los trabajos de Beau Geste Press (1972- 1976), y definitivamente será una constante en su revista *Schmuck*.

La editorial de *El Corno emplumado* se mantuvo viva de 1962 a 1969, cuando se vio forzada a dejar de publicar después de la represión y persecución desatada tras el movimiento estudiantil de 1968 en México. Al mismo tiempo, Felipe Ehrenberg y Martha Hellion, habían tomado la elección del autoexilio, tan solo unos meses después de la brutal represión al movimiento estudiantil, aquel 2 de octubre de 1968. En medio de este clima de represión y violencia ejercido desde el poder del estado, las fuerzas opresivas eran vividas por la ciudadanía no solamente de manera directa o física, sino que en su omnipresencia,

permeaban en lo sensible, lo subjetivo, el cuerpo y en lo cotidiano. Por lo tanto, se volvió imperiosa la transformación y búsqueda de otras posibilidades de organización, de producción, de sociabilidad, y nuevos territorios: espacios de expresión y de supervivencia. En ese México de finales de la década de los sesenta, no quedaba ya lugar para el desarrollo de las ideas que se estaban gestando en el pensamiento de Ehrenberg.

1.2 EL USO DEL MIMEÓGRAFO

El mimeógrafo es una máquina usada para hacer copias al presionar tinta a través de agujeros en una plantilla sobre una hoja de papel. Esta técnica se llama mimeografía y se pueden dibujar una infinidad de cosas usando estas plantillas recortadas. El mimeógrafo utiliza en la reproducción un tipo de papel llamado estencil. Desde 1887 que fue creado por Thomas Alva Edison, se fue perfeccionando, manteniendo la simplicidad de su manejo, incorporándose una pequeña rotativa manual que permitía una rápida reprografía de diversas copias. El mimeógrafo se utilizó como medio barato para producir muchas copias de un texto, sobre todo en escuelas.

En 1968, el uso del mimeógrafo en la producción de propaganda estudiantil era común y subversivo. “El uso del mimeógrafo en este contexto suscitaba persecución, pues se le veía como propulsor de ideas que no convenían al gobierno”, comenta en su tesis Víctor Argüeyes (2020: 139) El uso de esta herramienta sería una constante en la trayectoria del artista, en Inglaterra sería un pilar fundamental en el trabajo en Beau Geste Press y continuaría su uso a su regreso del autoexilio con sus talleres editoriales en Veracruz y Ciudad de México (1974)

El mimeógrafo, una imprenta casera y en muchos casos portátil, era la manera más económica y práctica de llegar a un público general (denominado masas posteriormente) que se utilizó ampliamente por el movimiento estudiantil del 68 para poder comunicar la información sobre sus actividades. Dice Herman Bellinghausen en su escrito “1968: Elegía al mimeógrafo” sobre el uso de ese aparato:

El procedimiento era cochino, un acababa impregnado de tinta, y la máquina había que limpiarla constantemente. El local utilizado resentía los efectos de la tinta, los estenciles exprimidos, las grasas lubricantes. Para imprimir se necesitaba, además de los brazos para accionar la pequeña rotativa (las había con motor), fajos de cuartillas en papel revolución, más sucio que el bond pero más barato. Y la: una máquina de escribir, de esas con un martillo por letra, pero sin cinta. Las Remington y similares escribían mediante rollos de cinta de tela impregnada con tinta seca que fijaba los signos al teclear y accionar contra ella el martillo mencionado. Para mimeografiar, uno quitaba la cinta y dejaba desnudo el golpe de la letra, lo cual perforaba el estencil, una pieza de papel plastificado que trasminaba la tinta en los surcos dejados por el filo de la letra mecanografiada. Los estenciles eran muy perecederos, había que repetir la mecanografía cada nueva tirada de cuartillas.”

El estencil es vital en la obra de Felipe Ehrenberg. El autor continúa hablando sobre esta herramienta: “El estencil se podía perforar con dibujos y manuscritos también, lo cual diversificaba la visualidad y la hacía ver más improvisada y libre todavía”. El mimeógrafo fue una herramienta clave que ayudó a socializar el acto creativo en el trabajo de Felipe Ehrenberg. Era un Gestetner con el que fundó la editorial Beau Geste Press, de las pioneras en la publicación de libros de artista, incluso antes de que el concepto se formalizara.



Bautizado como “Humphrey”, este mimeógrafo fue adquirido en 1973 por Beau Gest Press, pero su ensamble data de 1940 (Tomado de la exposición en CAPC, 2017).

1.3 LA VIDA EN INGLATERRA

Como bien lo señala el mismo Felipe Ehrenberg en *MANCHURIA: Una visión periférica*, “hacia finales de los 60, la cultura y las artes en Londres hierven a temperaturas altísimas” (Ehrenberg y Llanos, 2007: 168) Es ahí donde surgen manifestaciones que se alejan de la ortodoxia artística. Además del arte vivo, la instalación, video arte, multimedia, temporal, interdisciplinario, cine experimental, la fotografía, el arte visual, arte sonoro, arte de sitio, etc. Al llegar a Inglaterra en ese estado efervescente, Felipe Ehrenberg y Martha Hellion encuentran un terreno fértil para poder trabajar sus ideas, sobre todo al unir su trabajo con David Mayor en un nuevo concepto de editorial, llamado Beau Geste Press¹.

Beau Geste Press/ Libro Acción Libre (BGP/ LAL) era una pequeña casa editorial de libros de artista, que tuvo vida de 1971 a 1976, en Langford Court, una granja ubicada en Devon, al suroeste del Reino Unido. La editorial fue fundada por la pareja de mexicanos Martha Hellion y Felipe Ehrenberg, el caricaturista Chris Welch, su esposa Madeleine Gallard y el historiador de arte David Mayor. Juntos decidieron vivir en aquella casona y conformaron un proyecto de trabajo comunitario que se entrelazaba con el discurrir de la vida cotidiana. BGP funcionaba con la cooperación de una diversidad de artistas que viajaban a Devon para desarrollar proyectos editoriales en un ambiente común. En la presentación del catálogo de la editorial, declaran: “BGP no es un negocio, es una forma de vida. Existimos porque tú existes. Nuestras actividades sirven como un *vínculo*, estrechan el contacto entre la Bretaña y América Latina así como los países de Europa del Este. Nuestro pensamiento no está politizado. Nuestras ediciones son limitadas porque imprimimos, encuadernamos y distribuimos nosotros mismos”.

Siguiendo a Vania Masías Osorno en su investigación (2017), podemos resaltar que la editorial siempre planteó una ruptura con los medios de distribución y producción ya instituidos; así como con las estructuras y los dictámenes del mundo editorial. La

¹ El CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, en Francia (2017), presentó una exposición que examinó la historia de Beau Geste Press a través de los 75 libros publicados por sus miembros fundadores y sus invitados o visitantes ocasionales durante sus cinco años de existencia. Curada por Alice Motard, del CAPC, la exposición se estructuró alrededor de estos libros, que cuentan la historia de la editorial y documentan la creatividad, productividad, métodos de trabajo e influencia internacional de esta comunidad que, según la comisaria, es precursora de las residencias de artistas actuales.

investigadora escribe: “BGP ofrecía una amplia apertura, fomentaba la participación horizontal colectiva, y buscaba publicar sin censura”. Por otra parte, aquel acto de reunirse para vivir y trabajar, se devela ahora, como una estrategia de resistencia y fortaleza política que estaba inmersa en la cotidianidad, los afectos y la experimentación; para finalmente irrumpir con una prolífica producción creativa desde una condición de marginalidad. Rápidamente, la casa editorial se fue transformando en un espacio de creación y libertad que albergaba a un grupo de artistas multidisciplinarios, que iban y venían activando un intenso y al mismo tiempo discreto canal de intercambio de publicaciones experimentales de vanguardia.

En cinco años, Beau Geste Press publicó cerca de un centenar de libros y ocho números de la revista *Schmuck*. En ella, el sistema de correo jugó un papel fundamental, pues a diferencia de las publicaciones que se realizaban durante las visitas de los autores a la casa de Devon, la revista se conformaba en gran parte, por materiales enviados desde distintas localidades para ensamblar cada una de sus ediciones; de manera que, se ponían en comunicación una importante serie de artistas y autores colaboradores, que a pesar de la distancia, mantenían una ideología común.

Para Alejandra Villasmil, aunque operaba desde la periferia de los principales centros artísticos de su época, Beau Geste Press fue sin duda una de las editoriales más productivas e influyentes de su generación, considerada por historiadores del arte y artistas contemporáneos como uno de los proyectos colaborativos transnacionales más significativos de los años 70. BGP produjo diversas obras de edición limitada, folletos conceptuales, panfletos, revistas, flyers y tarjetas postales utilizando técnicas experimentales de diseño gráfico, incluyendo insertos, páginas dobladas, señalización con esténcil, fotografías, sellos y collage, además de revisar los estilos artesanales de impresión. Desde el punto de vista material, las publicaciones de BGP ponen de manifiesto el apego del grupo a la artesanía, emparejado con una gran economía de medios.

Es importante señalar, siguiendo a Villasmil, varias características de la editorial que pronto serían replicadas en el mundo artístico: “El azar, el juego y las colisiones accidentales entre lo personal y lo encontrado, lo documental y lo poético, el garabato y la fotografía, el collage y el recorte, el signo tipográfico y el trazo accidental caracterizaban el modo de

producción de BGP. El texto y el libro fueron tratados como cuerpos, como vehículos, como performances, como arquitecturas, como aberturas espaciales, como materialidad precaria, como burla burocrática, como testimonios y como entornos para encuentros transgresores o desconcertantes. Otro gesto clave de la pluralidad y el desplazamiento de BGP se evidencia en el bilingüismo juguetón e inconsistente de su textualidad y tipografía.” (2017)

En cifras de Felipe Ehrenberg que da en una entrevista en 2015 a un canal digital de Gráfica Mexicana, “en 3 años y medio, la editorial publicó 150 títulos. 8, 000 personas estaban interesadas en su producción. Publicaban hasta 3 catálogos al año”. Se establecen muchos nexos con artistas latinoamericanos bajo regímenes militares, mientras México era gobernado por un autoritarismo partidista. Sus publicaciones ayudaban a los latinoamericanos a darse a conocer.

1.4 EL LIBRO DE ARTISTA

El libro de artista es un tema importante para el arte contemporáneo pues abrió muchas posibilidades para que los artistas pudieran explorar otros soportes y expresarse así con mayor libertad y creatividad. Esta apertura dio pie a múltiples conflictos al tratar de definir el libro de artista, pues el tema fácilmente se confundía con otros, tal como lo señala la Bibiana Crespo en sus investigaciones sobre este tema: “Desde hace cuatro décadas el debate sobre la diferencia entre los Libros-Arte, Libros de Artista, Libros Ilustrados, Livres d’Artiste, Libros-Objeto, etc. está abierto. Pero, aún y así, la confusión todavía es evidente en la escena que los enmarca”. Por esto es importante definir el libro de artista como una manifestación del arte contemporáneo, cuyo origen remoto puede ubicarse a inicios del siglo XX con la aparición de las Vanguardias y el arte objeto, pero que volvería a tomar fuerza y adquirir cambios fundamentales hacia la década de los años 70’s con el arte conceptual y la revaloración del libro como estructura. Para Martha Ellion, artista conceptual dedicada principalmente a este tema, en su texto titulado *Gestualidad y performance en los libros de artista*, “un -Libro de Artista- es una obra realizada por un artista que ha pasado por un proceso en el que ha desarrollado ideas y conceptos a partir de

experiencias y vivencias a las cuales les da una solución plástica, estética o conceptual para transformarlas en obra de arte -Un Libro-” (Hellion, 2012: 118). Ella afirma que, en la última década, se ha multiplicado la producción de libros de artista “podría decirse que crecen y se desparrraman como el cauce de un río, y han escapado de las definiciones teóricas ya tan conocidas” (Hellion, 2012: 106).

Ulises Carrión ya planteaba una postura frente al libro de artista como un *nuevo arte*. En su libro *El nuevo arte de hacer libros* comenta que “en el viejo arte el escritor escribe textos. En el arte nuevo el escritor hace libros”. El libro es visto como una estructura, una sucesión de hojas más que un entramado de signos. Es más, el libro es pensado como una secuencia de estructuras: “Todo lo que existe son estructuras. Todo lo que sucede son metáforas. Toda metáfora es el punto de encuentro de dos estructuras”. El nuevo arte era el que apelaba a “la habilidad que cada hombre posee para comprender y crear signos y sistemas de signos”. Lourdes Morales nos menciona en su texto *Del libro como estructura*, encontrado en el libro titulado *La era de la discrepancia*, que Ulises Carrión tiene una relación en el fondo con la teoría de Gérard Genette y el paratexto compartiendo la idea de que la percepción del texto está condicionada por la forma en que se presenta, reflexionando en torno al texto y los procesos que se pueden derivar de ello. Más allá del contenido, se encuentra una realidad física que redefine la noción de medio (Morales, 2014: 162- 165)

Comenzar por estudiar la teoría de Martha Hellion y de Ulises Carrión para hablar del libro de artista de Felipe Ehrenberg no es fortuito. Víctor Argüelles comenta en su tesis para obtener el grado de Maestro en Arte y Literatura, titulada *Líbrido: origen y desarrollo del libro de artista en México (2020)* que estos tres autores (Carrión, Hellion y Ehrenberg) trabajaron en torno al objeto del libro como un dispositivo de la creación visual partiendo de un compendio de ideas y bajo patrones de creación muy determinantes en la concepción estética de la obra. Los tres tienen muchas coincidencias, por ejemplo, tiempo espacio, formas de trabajo y similitud de procesos creativos. Víctor Argüelles lo llama *entrecruzamiento conceptual*, se cruzan sus ideas, sus vidas y sus circunstancias y agrega que de aquí surge algo novedoso: teorías prácticas, discursos estéticos, etc. Los tres comenzaron una intersección en los años 70’s cuando se vincularon en Inglaterra. Es ahí

donde surgen manifestaciones que se alejan de la ortodoxia artística. Al llegar a Inglaterra en ese estado efervescente, Felipe Ehrenberg y Martha Hellion encuentran un terreno fértil para poder trabajar sus ideas, sobre todo al unir su trabajo con David Mayor en un nuevo concepto de editorial, llamado Beau Geste Press, ésta sería la plataforma para el trabajo de Ulises Carrión.

Felipe Ehrenberg comenta que hasta inicios de los años 70, el concepto de libro de artista no estaba bien establecido como tal. El trabajo en BGP, la promoción del movimiento Fluxus y el contacto creativo con diversos artistas, permitió diseñar y promover productos artísticos desde otras perspectivas. Aquí es esencial destacar el manejo de la estampa de Felipe Ehrenberg y el concepto naciente de libro de artista para el éxito de la editorial. Para Ehrenberg, el concepto de libro de artista nace diferenciándose de la estampa, pero compartiendo su esencia socializadora. Los libros de artista buscan socializar el trabajo (sacarlo del circuito de galerías y dar un ingreso directo al creador) y al compartir su obra, también dan una libertad que guía al espectador para entender el producto artístico. El espectador tiene que pensar la interpretación de la obra. El libro de artista es por consecuencia, más conceptual que su antecedente, la estampa. Acercar el arte a la sociedad fue uno de los principales objetivos que marcó el inicio de los libros de artista, pues el libro se presentaba como un soporte que ofrecía la posibilidad de que el arte dejara de ser elitista y pudiera estar al alcance de cualquier individuo, siendo entonces el libro una obra de arte en sí misma, así como el mismo soporte que la contiene. Esta redefinición del arte fue, sobre todo, asumida por dos movimientos artísticos en concreto: el arte conceptual y el grupo Fluxus, que buscó la expresión de la experiencia estética a partir de *events*, performances y acciones, reduciendo de este modo la distancia entre la vida cotidiana y el arte.

Felipe Ehrenberg tiene una relación más profunda con el libro de artista, no sólo fue pionero del concepto en los años 70's, sino que también fue creador de muchos de ellos. Según una investigación de tesis para obtener el grado de Licenciatura en Bibliotecología y estudios de la información, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, llevada por Víctor Ruiz Corona y enfocada en estudiar el Fondo Felipe Ehrenberg del Centro de

Documentación, Investigación e Información ARKHEIA del MUAC, la colección de libros de artista del Fondo Felipe Ehrenberg contiene más de 1000 libros de artistas, dentro de los cuales, 20 libros de artista fueron elaborados por el propio Felipe Ehrenberg. Testimonio invaluable de su creación artística, su apreciación sobre el arte y ciertos momentos de su vida.

Para Víctor Argüelles, el libro de artista en su camino por desarrollarse a partir de diferentes disciplinas como el arte objeto, el arte conceptual, atravesando por la poesía concreta y el performance, puede catalogarse como *híbrido*, pues: “La hibridación supone que ningún lenguaje o disciplina se encuentra ya en estado puro, sino sometida a una serie de cruces y desplazamientos de fronteras que provoca un desmontaje de todas las categorías tradicionales y la aparición de nuevas formas de producción. La hibridación supone que ningún lenguaje o disciplina se encuentra ya en estado puro, sino sometida a una serie de cruces y desplazamientos de fronteras que provoca un desmontaje de todas las categorías tradicionales y la aparición de nuevas formas de producción”. (Argüelles: 106)

Desde América Latina y en especial, México, el término “hibridación” tiene mucho que ver con nuestra identidad mestiza, pues somos también híbridos culturalmente, es decir, los otros en relación a Europa. En *Culturas híbridas*, García Canclini menciona que: “Los países Latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas [...] del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas educativas y comunicacionales modernas” (García: 71). Queda claro que la modernización propició la hibridación, y de esta manera, a partir de importaciones y adaptaciones se asumieron las identidades, “las formaciones híbridas” (*ibíd.*). Pasa lo mismo en arte, especialmente en “La primera fase del modernismo latinoamericano fue promovida por artistas y escritores que regresaban a sus países luego de una temporada en Europa [...]” (García, pág. 75). Pero no sólo fue Europa, sino que el sentido de migración se extendió notablemente hacia otros puntos geográficos.

Los artistas obviarían en su práctica no sólo el “trasplante” directo, sino la necesidad de “cómo volver compatibles la experiencia internacional con las tareas que les presentaban sociedades en desarrollo” (*ibíd.*). Lograron sus empeños al ir sumando reinterpretaciones en cadena en una suerte de “yuxtaposición multicultural de estéticas” (120). Sólo de esta

manera puede entenderse el origen de lo híbrido de propuestas artísticas en un panorama general del arte y particularmente en obras circunscritas en la objetualidad del libro de artista, que así como “[...] en la pintura reciente un mismo cuadro puede ser a la vez hiperrealista, impresionista y pop; un retablo o una máscara combinan iconos tradicionales con lo que vemos en la televisión” (307). Un libro de artista presenta fusiones estilísticas determinantes con la idea de expresiones y disciplinas contaminantes.

1.5 EL REGRESO A MÉXICO Y LOS GRUPOS



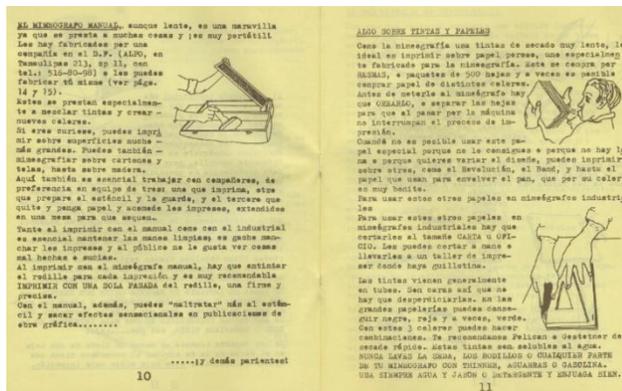
El denominado “Movimiento de los grupos”, inició su recorrido en el arte desde la década de los setentas, aunque desde antes presentaba inquietudes concisas respecto a la organización colectiva para profundizar en la labor artística a través de exposiciones, acciones, documentación, etc. Esta época, que ubicamos en 1968, tiene como telón de fondo el movimiento estudiantil y las protestas del 2 de octubre, que dieron como consecuencia la práctica de una gráfica que ha sido denominada “Gráfica del 68”, aplicada “en legítima defensa” (Troconi, 2010: 229), y fomentada desde los ámbitos académicos con las dos escuelas de arte más importantes en México: Escuela Nacional de Artes Plásticas

(ENAP) de la UNAM y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” (ENPEG). En estos espacios se dio el desarrollo de un arte que obedecía a la emergencia del momento, y desobedecía a las reglas formales de la técnica, al ser reaccionarias y buscar colindancias con la ciudadanía en su contexto. Podemos mencionar los siguientes nombres de acuerdo a Víctor Argüelles Ángeles señalando los Grupos en orden cronológico: TAI, Taller de Arte e Ideología, (1973), Tepito Arte Acá (1973), Taller de Arte y Comunicación (Taco) de la Perra Brava (1974), Taller de Investigación plástica (1975), El colectivo (1976), posteriormente Colectivo-3 (1981), Germinal (1976), Proceso Pentágono (1972-1976), Suma (1976), Tetraedro (1976), Fotógrafos independientes (1976), Grupo Mira (1977), No-Grupo (1977), Polvo de Gallina Negra (1978), Peyote y la Compañía (1978), Narrativa visual (1979), posteriormente Marçó (1979), H2O Altos Hornos (1979), Atte. La Dirección (1983). De aquí nos desplazamos a El Sindicato del Terror (1987). Los Grupos se constituyeron hasta la segunda mitad de la década de los setenta cuando fue factible trabajar con una idea muy clara: tener visibilidad ante el discurso oficial del arte, a pesar de que años después esto fuera quien se los comiera poco a poco, eliminando parcialmente el espíritu de lucha y rebeldía, producto de una sensación o sentimiento derivado de lo que conocemos como post68.

Ehrenberg participó de manera directa e indirecta en varios de los denominados Grupos. Las evidencias señalan su participación con Grupo Proceso Pentágono, SUMA, Tepito Arte Acá y H2O (Altos Hornos), por mencionar algunos casos. La participación de Ehrenberg en los talleres de Ricardo Rocha en San Carlos, lo vinculan con el Grupo SUMA. Ahí se gestó un trabajo interesante para mencionar como vínculo con los libros de artista, los Grupos y el trabajo de Felipe Ehrenberg, y fue la creación de *El libro de las 24 horas*, un trabajo bajo la dirección de Felipe Ehrenberg caracterizado por su colectividad frente a la individualización del autor. Indica Víctor Argüelles en su tesis: “La particularidad de este trabajo es precisamente su colectividad, algo que nos lleva a un indicador de singularidad, que rompe con la línea de libro de artista que habíamos conocido”. *El libro de las 24 horas* es un libro de artista colectivo realizado en agosto de 1976 durante un Seminario Informal de la Academia de San Carlos que coordinó Felipe Ehrenberg por invitación de Ricardo Rocha. En palabras de Ehrenberg, el título respondió al proceso de 24 horas en que el libro fue realizado. Esas 24 horas condicionadas al trabajo

colectivo fue parte de la estrategia de apropiación puesta en marcha por Ehrenberg. “*El libro de las 24 horas* recurrió a una estrategia que se utilizó ampliamente con el auge del intercambio postal entre artistas durante las décadas de 1979 y 1980: cada artista haría una página de la cual entregaría el número de copias equivalente al total del tiraje. Una vez reunido todo el material se encuadernó para obtener los ejemplares de la publicación” (Pradilla 2019: 92-93)

En su trabajo de investigación sobre labor editorial y las zonas rurales en México, Nicolás Pradilla hace un estudio sobre el trabajo de Ehrenberg en esta etapa de retorno a México y cómo sus acciones impactarían directamente a muchos aspectos de la vida cultural en el México rural y urbano de aquella época. Hace mención de un manual escrito por Ehrenberg que se titula *El libro: cómo hacerlo y como usarlo usando el mimeógrafo* (1980), pieza clave de esos procesos que usaría Ehrenberg para impulsar el proceso editorial a bajo costo y al alcance de todos. Dice Pradilla: “El manual sintetiza el programa y las herramientas que Ehrenberg compartió con diversos agentes desde su regreso de Inglaterra en 1974 en los distintos seminarios de labor editorial, así como en los Talleres de Comunicación Halto 2 Ornos (H2O)”. El manual es un recuento de las estrategias fundamentales en la producción, desplazamiento y consumo de las prácticas artísticas locales durante ese periodo. Este manual del cual hace mención Pradilla formó parte de un proyecto de seminarios de labor editorial que Ehrenberg impulsó en 16 escuelas normales del país.



Portada del folleto "El libro: cómo hacerlo y cómo usarlo usando el mimeógrafo". Dirección General de Promoción Cultural, SEP, 1980, México. Nicolás Pradilla.

1.6 PARTITURAS VISUALES- Orígenes

¿A qué se refiere el artista con *Partituras Visuales*? Siguiendo a Marta Ramos Yzquierdo, a partir de la publicación del *Codex* en 1990, Ehrenberg rescata para su vocabulario el concepto *partitura* como metalenguaje que permita reinterpretar una obra en otro contexto y tiempo. A través de la analogía con las interpretaciones teatrales, musicales o gastronómicas, Ehrenberg plantea la cesión para su reinterpretación de varias de sus acciones, para lo que él sólo dejaría indicaciones del contenido dejando a los ejecutantes la capacidad de ejecución libre, con el propósito de generar y sobre todo compartir de una manera teórica pero sobre todo afectiva, las experiencias propuestas. Una *partitura* serían las instrucciones para llevar a cabo un performance. En el *Codex*, la partitura visual serían parte de la lectura performática de la obra.

Felipe Ehrenberg realiza su primer performance en 1967 como parte de la inauguración de la exposición “*Kinekaligráfica*” en Galería de la Ciudad de México, La Pérgola. *La anti-conferencia, Por qué pinto como pinto, (performance antifactum)* consistió en su intervención en la que se sube a una escalera para hablar de su concepción de pintura y de la muestra que abría. Vestido con ropas de oficinista que no eran de su tamaño y una corbata sucia, iba al mismo tiempo dirigiendo las reacciones del público a través de unos carteles con las palabras: risas, aplausos, etc.

Posteriormente en Londres, 1970 llevaría a cabo “*A Date with Fate at the Tate*”. Acompañado de Stuart Brisley, Gustav Metzger, John Plant y Sigi Krauss entre otros, y con la cabeza tapada por una funda de almohada con un agujero – como si tuviese un solo ojo que él identifica como el “ojo para ver arte”– el artista intenta entrar en la Tate Gallery, siendo impedido por el guarda de seguridad de la puerta. Se inicia entonces una conversación que registran en la grabadora que llevaban. El diálogo llega a un extremo en que el guardia, perdiendo la paciencia, le pregunta por qué quiere entrar vestido así, a lo que Ehrenberg contesta: “porque soy una obra de arte”. La respuesta recibida avala la declaración del artista, ya que se le indica que sólo lo que es admitido por el consejo del museo es considerado arte y puede ser expuesto en sus salas. Esta acción será la primera de su tipo en formar parte de la colección permanente de la Tate Modern.

Tiempo después de aquel evento, Ehrenberg lleva a cabo *A Stroll in July (Un paseo en julio)* consiste en un recorrido por el barrio de Islington durante seis horas, documentando los puntos por lo que pasaba a través del envío de postales en los buzones diseminados por cada esquina, que será después acompañado por un mapa y un cuaderno de bitácora. Le sigue la experiencia junto a Rodolfo Alcaraz (Laus) del viaje documentado por 17:50 horas en la red del metro subterráneo de la ciudad, *The Tube-O-nauts (Los Tubonautas)*. Un recorrido sistemático desde la partida del primer tren hasta el cierre del servicio que quedará registrado en un mapa diagramado con los diferentes itinerarios, la grabación sonora de los trechos, así como en los dibujos realizados con el movimiento de los vagones y en la colección de noticias de periódicos encontrados en los transcurros.

En 1973, Ehrenberg viaja a Ámsterdam. Bajo el nombre *Evento Hilado (String Event)* realiza la primera variación de esta acción bajo el título “*Dime lo que encuentras y te digo lo que piensas*” en el In-Out Center de Carrión, en la que reunió diferentes objetos encontrados en las calles de la ciudad y después guardados en cajitas de tabaco para liar que se distribuían por la sala. Cada una de ellas estaba atada a hilos que se conectaban con las diferentes partes del cuerpo del artista. Sentado en una esquina, se dedicaba a conversar con el público que tenía que atravesar y curiosear entre esta red.

Hacia el 2008 y con motivo de la realización de la exposición monográfica *Manchuria. Visión periférica* Felipe Ehrenberg (1943, San Pablo Tlacopac, D.F., México) comienza a reflexionar sobre la creación de un nuevo cuerpo de obra que, revisitando sus propuestas performáticas, se convirtiera en una experiencia colectiva. *Las Partituras Visuales* vienen representándose desde este año. Significativo ha sido el encuentro realizado en México bajo el título *Festival Ala Blanca. Partituras Ehrenbergianas* en la universidad de Guanajuato, en el mes de agosto de 2011, y en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce de Morelia, en el mes de septiembre. Bajo curaduría de Ana Montiel y Erandi Avalos, respectivamente, se interpretaron sistemáticamente las cinco de las partituras. La interpretación de las *Partituras Visuales* es llevada a cabo por otros artistas, convocados para este trabajo colaborativo. Todas ellas deben ser documentadas fotográficamente y/o en soporte audiovisual.

CAPITULO II. EL NACIMIENTO DEL CODEX

Este capítulo está dedicado a enmarcar la producción de la obra que vamos a estudiar en un lugar y época específicos, recurriendo a describir el espacio geográfico, pero también el ambiente cultural y las inquietudes del artista durante esa época en particular. Esto nos lleva a comprender el espacio fronterizo que eligió Ehrenberg para trabajar a lo largo de aquellos años y así retomar el marco conceptual con el que estuvo relacionándose al momento de crear *el Codex*. De esta manera, caminaremos a lo largo de las actividades que realizó Ehrenberg como detonante cultural en Tijuana y California, su relación con ciertos conceptos que emergen en el ambiente cultural de aquella época y también, su cercanía con la cultura chicana.

Para entender la propuesta del artista, es necesario también profundizar un poco en algunos conceptos vinculados al tema de frontera como tierras fronterizas, pensamiento fronterizo y el proceso de hibridación cultural. Para ello abordaremos un poco de teoría de Néstor García Canclini, Walter Mignolo y Gloria Anzaldúa. Al final tomaremos como ejemplo de ello la cultura chicana y algunos de sus representantes más importantes de 1980- 1990, en ciertos casos, estuvieron en contacto directo con Felipe Ehrenberg en el transcurso de aquellas décadas, como es el caso ya evidenciado de Guillermo Gómez Peña y que será eje en el análisis del *Codex*, pues su imagen forma parte de él.

Recorriendo el camino que realizó Felipe Ehrenberg a lo largo de finales de los 80's y principios de los 90's vemos una preocupación por la circunstancia que viven los habitantes de la frontera, los procesos de migración y producción cultural en dichas zonas. Pero también los problemas que se producen en torno a la identidad, violencia y marginación. La frontera geográfica se vuelve una metáfora que puede vivirse dentro de un mismo país e incluso, dentro de un mismo individuo. El trabajo de Ehrenberg muestra la posibilidad de cruzar dichas fronteras buscando un diálogo y nuevas miradas a través del arte. Este recorrido, más que necesario para comprender el contexto de la obra *Codex*, abre una puerta importante para estudiar el trabajo de Felipe Ehrenberg. Su diálogo con otros artistas fronterizos enriquece su trabajo y lo nutre de esa otra mirada. Más que limitar una identidad, la obra de Felipe Ehrenberg expande los límites, los traspasa.

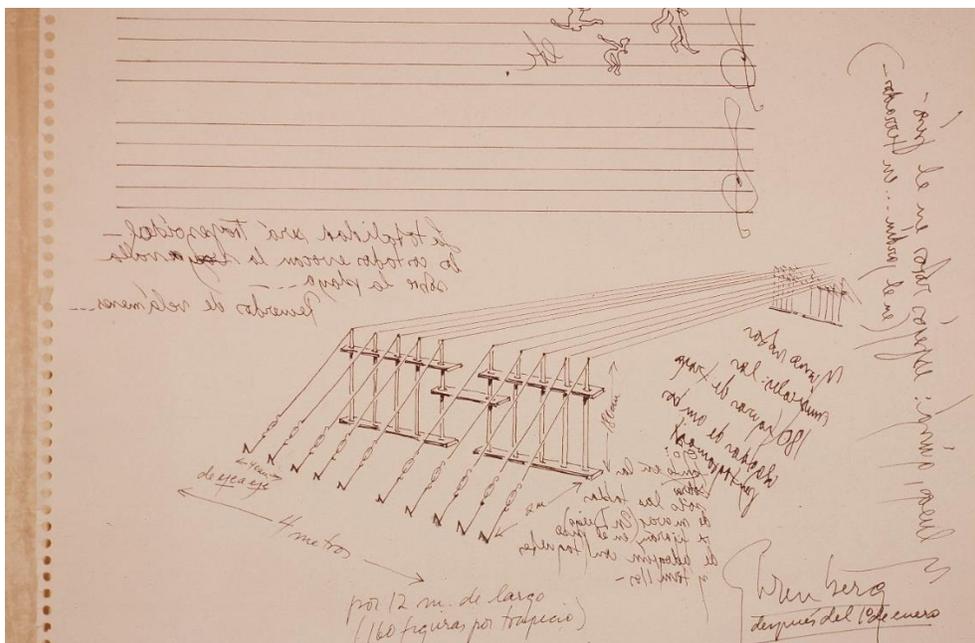
2.1 TALLERES, SEMINARIOS Y OTRAS ACTIVIDADES ARTÍSTICAS

El Codex es un libro objeto editado por Felipe Ehrenberg e impreso en la editorial norteamericana Nexus Press en 1990 (Atlanta, Georgia), la cual, de acuerdo con su página web, se dedicó a la producción y publicación de libros de artistas experimentales de 1997 a 2003. Como una de las principales editoriales de libros de artes visuales sin fines de lucro en los Estados Unidos, la editorial produjo y publicó más de 200 obras originales. Los libros de Nexus Press se encuentran en importantes colecciones de todo el mundo, incluidos el Museo de Arte Moderno, el Museo Whitney de Arte Estadounidense, el Museo Victoria and Albert y el Rijksmuseum, además de muchas colecciones de investigación de colegios y universidades.

Este libro objeto nace dentro de un marco de actividades realizadas por el artista en varios puntos en la frontera entre México y EUA. Para octubre del mismo año que se editó *el Codex*, comisionado por la Galería Archer Huntigton de la Universidad de Austin, Texas, Ehrenberg creó una instalación llamada *Light up Our border I* y para noviembre creó una variación de la misma pieza *Light up Our border- II* en el Bridge Center for Contemporary Art, en el Paso, Texas. Aquí aparece el tema de la frontera como una preocupación del artista y sobre todo, la precaria y profunda relación entre México y Estados Unidos.

Hacia 1994 Felipe Ehrenberg fue invitado a participar en la inSITE 94. El evento ya había tenido una edición previa en 1992, pero es hasta 1994 cuando se convierte en un detonante del arte en Tijuana y San Diego. InSITE94 se define como “una exposición binacional de arte instalación en sitios específicos” en la que se promovió una mayor apertura por parte de los curadores para que los artistas pudieran expresarse libremente, los cuales no dudaron en manifestar sus inquietudes y críticas en torno a las relaciones entre México y Estados Unidos. En este proyecto colaboraron los dos países y sus ciudades fronterizas más grandes (San Diego/ Tijuana), 38 instituciones artísticas no lucrativas y más de 100 artistas. Felipe Ehrenberg fue invitado al evento. Para ello creó su pieza titulada: *Tercera llamada/ Curtain Call*, una instalación de doble láminas creados simultáneamente en el Centro Cultural de Tijuana (CECUT) en México y en el Santa Fe Train Depot en San Diego.

La instalación *Tercera llamada/ Curtain Call*, consistió en dos estructuras casi idénticas. En Tijuana la obra estaba compuesta por un marco de postes metálicos entre los cuales se extendieron cables. De esos cables se colgaron al azar muñecos de tela de algodón sin rasgos faciales para simular notas musicales humanas. En San Diego, la instalación adoptó una forma similar, sólo que el marco era de madera y las líneas de cáñamo. El doble lámina estaba elaborado con materiales diferentes, en la parte de Tijuana (zona industrial y de manufactura) el artista usó elementos industriales, mientras que en San Diego usó materiales orgánicos y suaves. El nombre de la pieza *Tercera Llamada/ Curtain* explica Ehrenberg en la entrevista que le realizan para InSITE94 por Patricia Taylor, es “el comienzo del show, un término usado en teatro que genera tensión y expectativa” (Ehrenberg, 1994). Cada parte del doble lámina estuvo conformada por 5 cuerdas sostenidas por un brazo, como el de la guitarra y a la vez, asemeja al pentagrama para escribir música. Todo está sostenido en tensión, “tensión en la línea”. Los cuerpos son tendidos sobre las líneas en tensión, como los cuerpos migrantes pasan la línea de la frontera. Pero también simbolizan notas sobre la partitura, indicaciones para producir una pieza musical (partitura visual)



Felipe Ehrenberg, *Curtain Call*, InSITE94 (Proposal). Imagen tomada de la página oficial de Insite94 www.insiteart.org



Felipe Ehrenberg, *Curtain Call*, InSITE94 (<https://insiteart.org/es/people/felipe-ehrenberg>)
Esta imagen muestra el trabajo de instalación realizado en la estación Santa Fe Depot en San Diego, donde la obra tiene elementos orgánicos como un marco de madera y líneas de cáñamo.



En esta imagen se aprecia el trabajo realizado en el jardín del Centro cultural Tijuana, donde la obra tenía marcos de postes metálicos, haciendo alusión a las fábricas de maquila que predominaban en esa zona.

Felipe Ehrenberg también realizó talleres y seminarios artísticos en diversas áreas de la frontera México- Estados Unidos desde la década de los 80's. Por mencionar algunos se encuentra su participación en el Art Institute de Chicago, donde impartió el Seminario *Art and Politics* en 1984. Otro Seminario importante lo dio en el CECUT de Tijuana, titulado *De lo retinal a lo conceptual* (1997) y que abordó el Libro Objeto. En este seminario participaron diferentes artistas bajacalifornianos, los cuales estaban despuntando de manera nacional e internacional, artistas que, a partir de la propuesta de libro visual, incursionaron en propuestas como la instalación y la intervención, las que han enriquecido sus propuestas plásticas, al grado de catapultarlos, junto con Tijuana como una de las regiones con mayor actividad artístico-cultural y de vanguardia a nivel mundial.

El concepto de libro de artista ya lo venía presentando desde principios de la década de los 90's en lugares como el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México (exposición titulada *Pretérito Imperfecto*, 1992) donde bajo libros enormes de 1.80 m de altura se encontraban escenas lúdicas y cotidianas en relieve que semejaban libros infantiles y que al abrirlos, hacían estallar paisajes y castillos con premisas de carácter más violento, ilustrando algunos de los dramas históricos americanos. En dicha exposición, Ehrenberg presentó el catálogo con dos grandes personajes de la cultura fronteriza, el músico poeta fronterizo Jaime López y Guillermo Gómez Peña, también poeta y performer. Ahí comenzó a germinar una idea que ya venía trabajando con anterioridad: la circunstancia que viven los habitantes de la extendida franja fronteriza entre México y Estados Unidos, con las fronteras internas que dividen a nuestro país. Dice Felipe Ehrenberg: “En el transcurso de la presentación de mi catálogo se hizo patente que los hilos que unen la visión y producción de Jaime López y Gómez Peña con la mía, tratan de las redefiniciones culturales que convulsionan a México”.

Es muy interesante ver los elementos que unen a estos tres artistas. Ehrenberg comenta directamente en una Conferencia impartida para el Primer Encuentro Binacional de Arte Actual realizado en Ciudad Juárez:

Guillermo es uno de tantos prófugos culturales que se mojó para sandieguizarse; Jaime nació sin querer en Matamoros, esquina con Brownsville, y yo soy hijo de una mexicano- irlandesa, nacida en Chicago por las mismas razones que han nacido

allá tantos otros mexicanos. López, Gómez Peña y Ehrenberg Enríquez, los tres artistas contemporáneos, somos víctimas (o sujetos si así se prefiere) de nuestras propias historias, tan parecidas en sus diferencias. A los tres nos estimulan los asuntos, intrincados e inquietantes, que se desprenden de nuestra vecindad con el pueblo estadounidense, esa existencia binacional. Escudriñamos la situación y la hacemos patente de manera explícita no sólo en nuestras obras, también en nuestras vidas (Ehrenberg, 2010).

Felipe Ehrenberg estuvo constantemente participando en actividades de carácter social que se realizaron en Tijuana, como es el caso de la campaña *Manifiesto: S.O.S. Tijuana* escrito por el foro cultural ciudadano dirigido a organismos internacionales como la Organización de las Naciones Unidas, Global Exchange, Human Rights Watch, Amnistía Internacional y la cámara de Diputados, con el fin de presionar a las autoridades mexicanas, exigiendo un mayor compromiso para garantizar la seguridad de la población tijuanaense y para que se comprometieran a mayores apoyos a la cultura y a la educación, como estrategias de recomposición del tejido social a largo plazo, firmando su apoyo junto con escritores como Federico Campbell, Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska.

2.2 LA FRONTERA

Este conjunto de actividades artísticas tiene una constante en común: el lugar donde se llevaron a cabo fue la frontera entre México y Estados Unidos. Principalmente entendida como la división entre dos países, la frontera se ha convertido en un lugar de comunicación de espacios diferentes, con lo que ha adquirido un carácter más político y así genera una región con identidad y cuestiones específicas (área fronteriza). Una frontera material refuerza la territorialidad y la diferenciación espacial, al igual que regula y controla las relaciones territoriales. De alguna manera, las fronteras son control y decisión de mantener a distancia la fuerza de un poder político, además actúan como filtros. En su libro *La canción del inmigrante*, Sergio Monsalvo nos habla sobre la frontera entre México y Estados Unidos y cómo la línea divisoria se creó oficialmente en 1848 como resultado de la guerra entre ambos países, cuando este último se apoderó del 51% del territorio mexicano.

Fue a través del tratado Guadalupe- Hidalgo que Estados Unidos se hizo del territorio que ahora forma los estados de Arizona, Nevada, Nuevo México, Utah, la mitad de Colorado, California y clarificó su titularidad sobre Texas. Con todo ello, México perdió más de 2'600,000 kilómetros cuadrados, por los que recibió 15 millones de dólares como compensación. Así, los ciudadanos mexicanos que vivían en el terreno perdido se convirtieron en parte de los Estados Unidos, quedando expuestos a extrañas instituciones legales, políticas y sociales.

De esta manera iniciaron años de incompreensión y conflicto que produjeron una situación en que el ahora mexiconorteamericano encontró que le habían quitado sus tierras y que era ciudadano de un país cuyo lenguaje, leyes y costumbres no entendía. La actitud negativa y de dominación hacia los mexiconorteamericanos por parte de la mayoría de los anglos, no permitió la asimilación cultural. De tal forma, a pesar de que el recién firmado tratado garantizaba los derechos de propiedad e igualdad ciudadana, aumentaron los problemas y conflictos entre ambos durante el resto del siglo XIX.

Desde ese momento surgió una política sistemática de marginar a la población mexicana en el lado norteamericano por medio de la conquista económica e institucional, aprovechando su poderío para reducir a esa población a un nivel de segunda categoría a través del estigma y el menosprecio. El origen de esta frontera, señala Sergio Monsalvo, “es de carácter controvertido, problemático y cuestionable”. Ella representa una de las más largas de constante interacción, con sus más de 3.000 kilómetros de extensión desde Tijuana (Baja California) / San Diego (California) hasta Matamoros (Tamaulipas)/Brownsville (Texas) y unos veinticinco millones de habitantes. Un ejemplo que vale señalar es que Tijuana representa el cruce fronterizo internacional de mayor movimiento humano en el mundo, incluyendo migración legal e ilegal.

En *Culturas Híbridas*, Néstor García Canclini nos habla de una preocupación constante sobre lo que significa “estar entrando y saliendo de la modernidad” (García: 1990, Pág. 288). La modernización de las culturas latinoamericanas se realizó primero, para Canclini, bajo la forma de dominación colonial, luego como industrialización y urbanización bajo modelos metropolitanos. La última forma de manifestar el antagonismo cultural y económico fue la del enfrentamiento entre el imperialismo y las culturas nacionales

populares. Es una transformación de las culturas contemporáneas que se ve directamente afectada por el fenómeno de la migración y que podemos ver expresada en los territorios de frontera, en la cual existen dos procesos importantes: la pérdida “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales de las viejas y nuevas producciones simbólicas.

Las migraciones multidireccionales son un factor importante que “relativiza el paradigma binario y polar en el análisis de las relaciones interculturales”. Las desigualdades económicas, las persecuciones políticas y las catástrofes naturales obligan a la migración de contingentes humanos en busca de alternativas para sobrevivir y desarrollarse. De esta manera se ven conformando comunidades translocales, cuyo movimiento no deriva de la proximidad geográfica, sino de los procesos migratorios inter y transcontinentales. Los contactos culturales entre las diversas trayectorias humanas ofrecen oportunidades de recreación cultural, mestizaje, hibridación y sincretismo, como se ve en las localidades de arribo, sobre todo cuando media la interacción y el diálogo intercultural. De los dos lados de la frontera, los movimientos interculturales muestran su rostro doloroso: el subempleo y el desarraigo de campesinos que debieron salir de sus tierras para sobrevivir. Pero también está creciendo una producción cultural muy dinámica ahí. La creación cultural florece en las fronteras, en los intersticios y las zonas de contacto, así como en los encuentros y conflictos entre diferentes culturas.

2.2.1 Cultura chicana

Un ejemplo importante de esta producción cultural es la cultura chicana en la frontera de México y Estados Unidos. La cultura latina produce en Estados Unidos películas, música, teatro y artistas plásticos que hacen “interactuar la cultura popular con la simbólica moderna y posmoderna” (García: 1990, Pág. 291) Para Canclini estos movimientos artísticos están arraigados en las experiencias cotidianas de los sectores populares. La cultura chicana en Estados Unidos tiene una raíz anclada en la población mexicana conformada en California por diversos movimientos de migración y emigración en la zona. En un estudio sobre esta comunidad titulado *La canción del inmigrante*, Sergio Monsalvo escribió:

Chicano, tal y como emerge en los 60, es un término ideológico de solidaridad que pretende abarcar, idealmente a todo norteamericano de ascendencia mexicana: los obreros de la clase popular unidos a los de la clase media y profesional que, si bien de un modo más sutil, se ven de igual manera cercados por el prejuicio racial... El término se usó desde principio de siglo como un autoapelativo por un determinado in-group que se resistía a aceptar las normas culturales norteamericanas... Por otra parte, un apelativo que se usó siempre en la comunidad chicana fue el de Raza. Es un término que sigue usándose con valor positivo... Tal vez se deba a que el término Raza no se compromete a especificar la clase social del individuo, por lo que se emplea tanto por una generación como por otra (Monsalvo: 1989, Pág. 40)

En otro apartado agrega: “En resumidas cuentas se podría decir que hoy por hoy, el término chicano abarca todo un universo ideológico que sugiere no sólo la audaz postura de autodefinición y desafío, sino también el empuje regenerativo de auto voluntad y de autodeterminación que potenciado todo ello por el latido vital de una conciencia crítica social; de orgullo étnico-cultural; de concientización de clase y política” (Monsalvo: 1989, Pág. 41)

De acuerdo a Antonio Prieto Stambaugh, en su ensayo *La poética de la frontera*, a partir de 1980 da inicio a una época en la que los artistas y poetas chicanos comienzan a buscar con más intensidad diálogos con comunidades afroamericanas, asiáticas y de migrantes mexicanos. El autor dice:

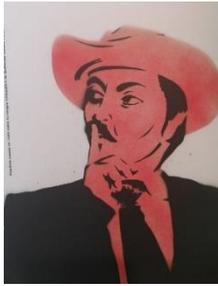
Este es un periodo durante el cual se registró un *boom* de arte que abordaba temas relacionados con las problemáticas fronterizas de la zona Tijuana/San Diego. El nuevo clima de efervescencia cultural llevó a que los artistas mexicanos (tanto del D.F. como de ciudades fronterizas) “descubrieran” la importancia sociopolítica de la comunidad chicana y de la realidad fronteriza.

También Prieto Stambaugh afirma que en Tijuana apareció un grupo de artistas que se enfocaron en problemáticas locales, como Carmela Castrejón, Jaime Zamudio, Benjamín Serrano, Hugo Sánchez y Gerardo Navarro. Así mismo, para 1985 se fundó el moderno Centro Cultural de Tijuana, institución oficial ahora dependiente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, y es importante mencionar otros foros independientes como El Nopal

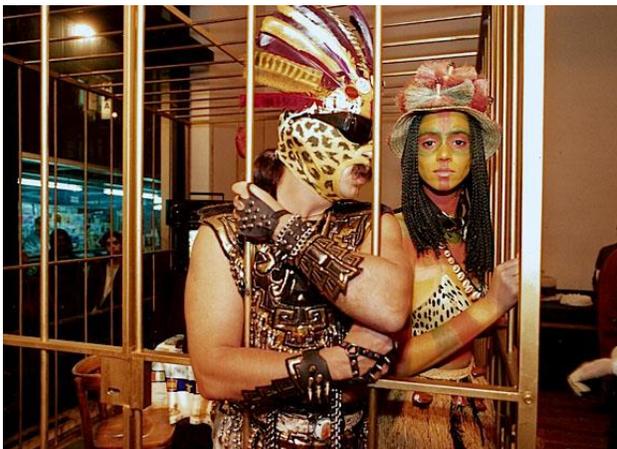
Centenario y la Asociación Cultural Río Rita. En San Diego, el primer foro que promovió el arte chicano y fronterizo fue el Centro Cultural de la Raza, fundado en 1970 durante el cenit del movimiento chicano. Le siguieron el Installation Gallery en 1980, y Ruse en 1988, ambos abiertos a artistas conceptuales de todas las comunidades

Uno de los mayores exponentes del arte chicano es el activista y performer Guillermo Gómez-Peña. Nace en Ciudad de México en 1955 y llega a Estados Unidos en 1978 para continuar sus estudios profesionales en el California Institute of Arts. Los temas que aborda en su obra son la cultura en la frontera, la inmigración, el lenguaje, el género y las nuevas tecnologías. Gómez Peña se ha definido a sí mismo como un provocador y un rebelde; que se ocupa en generar con sus acciones desconcierto y también cuestionamientos. Creó el *chicano cyberpunk performance* y el *arte ethno-tecno*, manifestaciones que se fundamentan en la subversión al sistema hegemónico; y que, mediante personajes grotescos y estereotipos, explotan el miedo de los estadounidenses ante la cercanía de la comunidad chicana.

Hacia 1984 se crea el Border Arts Workshop/ Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF) conformado por un grupo multidisciplinario y binacional de artistas, periodistas y activistas chicanos, mexicanos y anglosajones, dentro de los cuales formaba parte Gómez Peña y que en un inicio fueron invitados por el artista chicano René Yáñez a participar en una exposición en la Galería la Raza de San Francisco. Trabajaban principalmente en San Diego, aunque desarrollaron muchos proyectos en Tijuana. A fines de la década de los 80 Guillermo Gómez-Peña se independizó del colectivo BAW/TAF para realizar performances unipersonales que resonaron fuertemente en el mundo artístico no solo latino sino también anglosajón, como fue el caso de *Border Brujo* (1988). A mediados de los 1990s, Gómez-Peña, Roberto Sifuentes y otros artistas fundaron el colectivo *La Pocha Nostra*, en San Francisco, California, al que perteneció la performer mexicana Violeta Luna.



Uno de los trabajos más representativos de Gómez-Peña es el performance que realizó en 1992 con la artista Coco Fusco llamado *La pareja en la jaula: dos amerindios no descubiertos visitan el oeste*, presentación realizada en varios lugares destacando la realizada en el Museo Field de Historia Natural de Chicago, una institución museística que tiene un legado de exhibir sujetos humanos (como durante la Exposición Colombina Mundial de 1893) y continúa presentando exhibiciones sobre culturas no occidentales bajo el lema de historia natural. Muchos visitantes del museo presenciaron la actuación creyendo que Fusco y Gómez- Peña eran representantes reales de una isla desconocida y aunque el Museo Field no los mostraba como rarezas humanas, los legados coloniales y los problemas de exotificación, racismo y poder invocados por la actuación fueron muy reales.



Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña. *Two Undiscovered Amerindians Visit Buenos Aires*, 1994. Foto cortesía de Coco Fusco para la página del Brooklyn Museum

https://www.brooklynmuseum.org/calendar/event/avant_museology_symposium_november_12_2016

Otro artista representativo del arte chicano es el pintor de Los Ángeles, California conocido como Chaz Bojórquez. Artista del graffiti, comienza a experimentarlo desde la década de

los años 50's por el lado mexicano. El graffiti estilo Cholo era un código de escritura espetado en Los Ángeles. Terminando la secundaria, estudia un diplomado en artes liberales y después se inscribe en una escuela de artes. También estudió caligrafía asiática con el maestro Yun Chung Chiang (el maestro Chiang estudió con Pu Ju, hermano del último emperador de China). De todas estas experiencias, en 1969 combinó la tradición y el honor del graffiti de las pandillas Cholo y el conocimiento educativo de la escuela de arte, y con las habilidades espirituales de la caligrafía asiática. Chaz es reconocido como uno de los primeros grafiteros de Los Ángeles con estilo propio.

En 1979 se embarcó en una experiencia de tres años alrededor del mundo, visitando y viviendo en 35 países, estudiando cómo los gráficos y las letras describen la cultura y el orgullo nacional. El arte del graffiti que pinta Chaz Bojorquez hoy en día, plantea preguntas aún más profundas sobre sí mismo. ¿El graffiti tiene intención, propósito, identidad cultural, historia y crea unidad? ¿Quién es el propietario del espacio público y quién tiene derecho a hablar y ser escuchado? Estas preguntas universales quedan abiertas.

Un elemento fundamental que caracteriza a la frontera entre México y Estados Unidos es su asimetría económica, política e histórica; es decir, el Tercer Mundo se topa con el Primero, con dos niveles de desarrollo capitalista, dos culturas disímiles (una milenaria y católica y la otra más reciente y protestante) se compaginan, una sociedad con miras hacia el futuro se enfrenta a una donde rige el pasado, y dos definiciones de la nacionalidad se barajan (una centralizada y la otra dispersa). Además, conviene indicar que la frontera sigue siendo un imán de gran auge e influencia culturales, ya que figuran más de 50 millones de latinos en Estados Unidos, y de estos por lo menos 37 millones son de origen mexicano. Se trata, entonces, de un fenómeno mayor que va imponiéndose en el país anglosajón gracias a los procesos de “latinoamericanización” o lo que otros han denominado “tropicalización”, cuyas influencias se manifiestan y se sienten primero sobre todo en la zona fronteriza.

Tales procesos repercuten por el constante contacto entre los dos lados, que genera una especie de campo de batalla cultural creciente hacia el norte y hacia el sur, donde una nueva cultura va formándose como resultado de la mezcla y la fusión, y así se va extendiendo como una verdadera tercera alternativa. Algunos se han referido a ella como zona donde se juntan dos culturas con diferencias bien marcadas, pero donde también más se parecen. Es

decir, es en parte norteamericana pero también mexicana, y viceversa. En ella nada termina y nada está separado. Después de un choque inicial, sus componentes tienden a superponerse, a confluir, amoldarse, integrarse y a veces armonizarse en una entidad distinta y aparte de las dos culturas de las cuales se nutre. Si la frontera invita a entenderla como una multitud de elementos diferenciadores, eso es apenas llegar a medias porque también transforma moldea y modifica supuestos absolutos, y sin duda reduce los contrastes.

2.2.2 Conceptos generales

Guillermo Gómez Peña comenta lo que para él significa la frontera, en una entrevista realizada en 2018 titulada *Líneas fronterizas fuera. Una charla con Guillermo Gómez-Peña*:

Viví casi 15 años en la región fronteriza de Tijuana/San Diego y fue ahí donde me politicé y generé mi estética fronteriza. La zona metropolitana de "Sandiejuana" siempre ha sido un espacio ideal para la investigación y reflexión sobre la identidad y la nacionalidad. Esto no ha cambiado. Ya ves ahora con Trump, la frontera parece la franja de Gaza o el mentado *West Bank*. Coloquialmente, la palabra frontera significa una división geopolítica entre dos países. Pero para mí es más bien **una espiral donde convergen y se colisionan múltiples culturas**, una matriz de posibilidades utópicas de reinención de la identidad. Lo que sí debo confesarte es que en 30 años que llevo cruzando la frontera, nunca la había sentido más violenta (Gomez, Peña, 2018)

Efectivamente, la frontera se ha captado desde perspectivas muy diversas, dice Franco A. Lomelí en su ensayo *La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos* que “algunos la romantizan (visión utópica), otros la ven como vislumbre del futuro, otros prefieren describirla como aberración (visión distópica), algunos la desprecian y otros optan por ignorarla como si no estuviera ahí... Es difícil no contar con opiniones fuertes al respecto. Lo indudable es que configura como un espacio o red de relaciones y diferencias que según Foucault, definiría como una visión heterotópica”. Para Gloria Anzaldúa en su libro *Borderlands*, la frontera se abre como un

espacio cultural de gente mestiza/ híbrida. La frontera es “una cicatriz abierta”. Ella señala: “A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition” (1987: 3).

En una entrevista que le realiza Patricia Taylor para el UCSD- TV (InSITE94), Felipe Ehrenberg comenta al respecto de su trabajo para el evento, el tema de la frontera:

La frontera es interesante para mí. Yo hablo muchos idiomas, hablar y pensar en ellos es diferente. La circunstancia de la frontera es problemática. Cualquier frontera lo es... Mi interés son las metáforas. Es una situación analógica macro cósmicas, entre dos personas a dos países. Es un tema importante, la situación de la frontera tiene muchas posibilidades de abordarse a través del arte (Ehrenberg, 1994)

Al lado de las fronteras materiales existen también las fronteras simbólicas, ellas son impuestas por la propia sociedad. Las barreras se dan no sólo entre personas y bienes, sino también en las ideas, formas de pensar y actuar. Se pueden encontrar dentro de un mismo territorio sujeto a normas iguales. Este tema lo aborda el propio Felipe Ehrenberg en una conferencia impartida por el artista para el Primer Encuentro Binacional de Arte Actual, realizada en Ciudad Juárez el 22 de octubre del 2010, titulada *Fronteras externas= fronteras internas: FRAGMENTOS DE UN ENIGMA MAYOR*, el artista comenta cómo había experimentado vivir físicamente en diferentes fronteras geográficas y por lo tanto, estar muy cercano a diferentes culturas fronterizas, pero también sufrir divisiones por el lenguaje (español y zapoteco) y pregunta: “...¿cómo podremos entender esta singular y deformada realidad si los mexicanos aún no reconocemos que existen otras fronteras, divisiones que no están marcadas en los mapas, tanto o más conflictivas que la línea trazada en 1847 del Pacífico Atlántico, tan celosamente vigilada por la Migra o la Border Patrol. Son fronteras desdibujadas a lo ancho y largo de nuestro debilitado y poroso territorio, pero también dentro de nuestra psique, y que tienen sobradas semejanzas con la circunstancia fronteriza que vive Ciudad Juárez frente a los EUA”. (Ehrenberg, 2010)

A partir de estas divisiones que nos marcan, Ehrenberg expone ciertos ejemplos como el mismo trato que los mexicanos de Ciudad de México le dan a los mixtecos, purépechas o tzotzlies, al igual que el norteamericano trata al mexicano para sacar algún beneficio

comercial, discriminando su lengua o idioma. Somos los mismos mexicanos los que relegamos a estos descendientes de las primeras naciones (como los wixaritas) a existir en lo que sólo podríamos describir como Zona Fronteriza.

En el mismo texto, Ehrenberg señala que como artista lo que le ha servido como referencia constante más que el imaginario europeo, “ha sido la potente tropicalidad visual del continente” que le tocó habitar. Las naciones que él reconoce como más cercanas son la Mexica, Purépecha y Ñah’ñú. Sus obras acusan la impronta de sus estéticas, “tanto gestuales, como rituales, cromáticas y formales”. En el proceso, dice el mismo artista, “he tentaleado -siempre con dedos de ciego- las frágiles murallas que separan nuestras primeras culturas de las de Europa, en especial las etnias anglosajonas y teutonas, que hoy ocupan el territorio de América del Norte” (Ehrenberg, 2010).

Ehrenberg deja claro a lo largo de su texto que para comprender los fenómenos culturales que se producen en la frontera, sería necesario redirigir nuestras miradas hacia el interior de nuestra sociedad. Es importante empezar a comparar las circunstancias que viven nuestras ciudades fronterizas como Juárez, con las que enfrentan las otras fronteras, las fronteras internas que supuran dentro de nuestro México. Dice Ehrenberg, “el arte no es nunca una respuesta”, citando al cubano Orlando Hernández, “sino solo un fragmento del enigma”. Este enigma, para Ehrenberg, es como un lente que enfoca y aclara situaciones cuya comprensión parece imposible abordada desde cualquier otra disciplina que no fuera la de las artes.

2.2.2.1 Semiósfera y frontera

Aquellas fronteras internas de las que nos habla Ehrenberg en su texto y que vincula a las rupturas producidas por diferentes lenguas habladas dentro de un mismo territorio, están íntimamente relacionadas con el concepto de *semiosfera* de Iuri Lotman. Para este autor, el acto de comunicación es un procedimiento que “para funcionar correctamente tiene que estar sumergido en un espacio semiótico” (Lotman, 2019: 10). Para Lotman “por analogía con la noción de biosfera (Vernadsky), podemos hablar de semiosfera, término que

definimos como espacio semiótico necesario para la existencia y funcionamiento de los diferentes lenguajes” (2019:10)

La semiósfera precede a los lenguajes y se encuentra en constante interacción con ellos. En el exterior de la semiósfera no puede haber ni comunicación, ni lenguaje. La semiósfera está marcada por la heterogeneidad. Los lenguajes que llenan el espacio semiótico son muy variados y se enlazan por una posibilidad completa y mutua de traducción, hasta llegar a la imposibilidad de traducción. La heterogeneidad está conformada por la diversidad de elementos que conforman la semiósfera y sus diferentes funciones. El mundo exterior, en el cual el ser humano se encuentra inmerso, está sujeto a semiotización a fin de convertirse en un factor cultural. Este mundo está dividido en dos zonas: la de los objetos que significan, simbolizan, indican alguna otra cosa (tienen una significación), y la de los objetos que son simplemente ellos mismos. Y los diferentes lenguajes que pueblan la semiósfera, engendran la diferenciación de esa realidad exterior. La imagen que se obtiene como resultado contribuye al proceso de unificación de la semiósfera.

Lotman nos aclara que en el centro de la semiósfera se forman los lenguajes más desarrollados y más estructuralmente organizados, y “en primerísimo lugar, la lengua natural de esa cultura” (2019: 15) La unidad del espacio semiótico de la semiósfera está asegurado por el factor unificador de la frontera, pues es ella la que separa el espacio interno de la semiósfera y su espacio externo, su interioridad y exterioridad. Esto quiere decir que en el centro de la metaestructura se encuentra nuestra lengua, pero en su periferia, es tratada como la lengua de “cualquier otro”, incapaz de reflejar fielmente la realidad semiótica. Hacia la periferia, las relaciones entre la práctica semiótica y las normas impuestas se hacen cada vez más tensas. Aquí es la zona de dinamismo semiótico, un campo de tensión “en el que los nuevos lenguajes ven la luz” (Lotman, 2019: 23)

Los puntos más vulnerables del proceso de semioización son las fronteras de la semiósfera.
Para Lotman

La noción de frontera es ambivalente: separa y unifica al mismo tiempo. Es siempre la frontera de algo y pertenece por eso a las dos culturas fronterizas, a las dos semiósferas contiguas. La frontera es bilingüe y políglota. Es un mecanismo destinado a traducir los textos de una semiótica extranjera a «nuestra» lengua, el

lugar en que lo «externo» se transforma en lo «interno»; es una membrana filtrante que transforma los textos extranjeros al punto de que estos últimos se convierten en constitutivos del sistema semiótico interno de la semiósfera, conservando sus propias características. (Lotman, 26)

En los espacios fronterizos, los procesos semióticos se encuentran intensificados porque allí tienen lugar constantes invasiones del exterior. La frontera, como ya lo hemos señalado, es ambivalente, y uno de sus lados mira siempre al exterior. La frontera es, además, el dominio del bilingüismo, que encuentra su expresión directa en el uso de la lengua de los habitantes de las zonas fronterizas, situada entre dos áreas culturales. Estas pistas nos conducen a entender el lugar desde que *el Codex* fue creado, una zona fronteriza donde dos semiósferas (inglés y español, México y EUA) se encuentran y se asimilan. El bilingüismo al que se refiere Lotman se puede ver claramente en el énfasis del artista por usar el inglés y el español simultáneamente para nombrar a su obra y redactar el texto introductorio. Cada lengua representa una cultura, su historia. Ambas se encuentran en el libro objeto, se comprenden y traducen. En esta frontera, el borde extremo de la semiósfera, el diálogo es constante.

2.2.2.2 La frontera vista desde una mirada decolonial

En el libro *El lado oscuro del Renacimiento*, Walter Mignolo menciona que América Latina ha pasado por tres procesos de colonización: 1) el primer periodo moderno colonial (relacionado al Renacimiento Europeo), 2) la Ilustración o periodo moderno colonial y 3) la reciente expansión imperial de EUA hacia Latinoamérica y como consecuencia, las migraciones latinoamericanas hacia EUA. Para Mignolo, el tercer estadio de expansión y la globalización occidental, de la cual somos parte, habitualmente se ubica después de la Segunda Guerra Mundial. Algunos de los hitos de este tercer periodo son la creciente expansión de EUA y la sustitución de todas las formas de colonialismo territorial por el marketing y las finanzas globales. En el presente hablado (que también habla de nosotros) las teorías que articulan lo global hablan en un mundo posmoderno y poscolonial. Posmodernidad y poscolonialidad designan las ubicaciones de dos modos diferentes de

rebatir la modernidad (entendida como la otra cara de la colonialidad). Si deconstrucción es un modo u operación ligada a la primera, descolonización se asocia con la última. El *Codex* fue editado desde un punto de vista de crítica poscolonial, en un medio fronterizo. La colonialidad ejerce poder desde varios ámbitos, como el físico, el político, económico y epistemológico con el fin de obtener el control y dominio. Para entender y desmontar sus procesos es necesario llevar a cabo un ejercicio decolonial.

Como opción decolonial para desmontar las estructuras epistémicas de colonialidad, Walter Mignolo propone una “semiosis colonial” al distanciar al sujeto epistemológico de su propia educación, recuerdos y sensibilidad para aproximarse críticamente a la conceptualización de prácticas semióticas extrañas a la cultura en la cual se ubica. La “semiosis colonial” estudia la producción y transmisión de signos a través de las fronteras culturales. Las descripciones y explicaciones de la comunicación humana a través de fronteras culturales confrontan al académico con los límites de una noción lineal de la historia. La palabra es quizás uno de los medios semióticos más poderosos para incrementar el dominio de la interacción comunicativa, pero también permite a los participantes en el habla reflexionar sobre la palabra misma y sobre las interacciones del habla. Ser humano no es solamente interactuar semióticamente sino usar el lenguaje para generar descripciones del ámbito de las interacciones de las cuales participamos. Si la palabra es un medio para describir nuestras interacciones semióticas, no es el único. También tenemos la escritura y otras formas de usar sonidos y signos para interactuar.

Walter Mignolo recurre al trabajo de Gloria Anzaldúa como prototipo de un proceso de “semiosis colonial”. Ella teoriza sobre bordes y fronteras. Dice Mignolo en su texto *El lado oscuro del Renacimiento*:

La gran contribución teórica de Anzaldúa es crear un espacio-enmedio desde dónde pensar más que un espacio híbrido para hablar acerca de, un espacio de pensamiento híbrido de legados hispano/ latinoamericanos e indígenas como la condición de posibilidad para teorías poscoloniales hispano/latinoamericanas e indígenas. En este aspecto, las «tierras de frontera» de Anzaldúa empalman con el concepto de «fagocitosis» de Rodolfo Kusch (1962, 1973) (a quien comento en el siguiente acápite), con el «mito de la modernidad» de Dussel (1993), y con «un

pensamiento otro» de Abdelkebir Khatibi (1990) quien, como Anzaldúa, construye un espacio transdisciplinario para pensar acerca de la colonización desde la inscripción lingüística y personal en legados coloniales más que para escribir sobre la colonización desde las reglas de un juego disciplinario. Tales son los lugares desde donde intento hablar el presente teorizando el pasado (Mignolo, 2009: 173)

La noción de América hispánica desdibuja las fronteras entre lo colonial y lo poscolonial, ya que el español fue lengua oficial del imperio colonial y las naciones poscoloniales. La gran contribución de Anzaldúa es crear un espacio de pensamiento híbrido de legados hispano/latinoamericanos e indígenas como la condición de posibilidad para teorías poscoloniales. Este espacio es llamado “tierras de frontera”, pero vemos un paralelismo en otras teorías poscoloniales al respecto en autores diversos, por ejemplo Homi K. Bhabha cuando habla de “espacios del medio” o “el tercer espacio”, mientras Ortiz habla de “transculturización”. Estos lugares son “entre-lugares”, lugares liminares donde resultan procesos de hibridación cultural que desplazan, resignifican y desfiguran las historias y tradiciones estables que los preceden generando nuevas identidades que demandan nuevos recursos de significación. Homi K. Bhabha en su libro *The location of culture*, nos explica que la cultura es producto de otra cultura. Después de la colonización sigue un proceso de hibridación. Comenta Mignolo: “ Segundo, comparto con Homi Bhabha (1994) su énfasis en los «espacio del medio», un concepto que aprendí de la noción de Ortiz (1995) de «transculturación», de la noción de Kusch (1962, 1973) de «fagocitosis cultural», de la noción del novelista y crítico literario Silviano Santiago (1978) del «entre-lugar» de la literatura latinoamericana elaborada a comienzos de la década de los años setenta, de la noción de «tierra de frontera» de Anzaldúa (1987), de la palabra nepantla, acuñada por quienes hablaban náhuatl en Nueva España durante el siglo XVI para designar el entre-espacio entre culturas, de la noción de Khatibi (1990) de «un pensamiento otro» y de la transformación de «bi-lingüe» en «bi-lengua», que pone el acento en los espacios en medio más que en los dos polos implícitos en la noción de bilingüismo” (Mignolo, 2019: 175). La cultura poscolonial tiene una naturaleza híbrida. Es así como Felipe Ehrenberg se coloca en este “lugar de frontera” para redefinir los signos que asociamos con nuestra identidad Latinoamericana.

Regresando a Mignolo, “las tierras de frontera” en Anzaldúa conforman un espacio transdisciplinario para pensar acerca de la colonización desde la inscripción lingüística y personal en legados coloniales. Gloria Anzaldúa reinscribe el concepto azteca de pintar y escribir (Tlilli in tlapalli) negando que la escritura sea la representación de un sonido y que las lenguas sean fronteras en un territorio. Algo similar pasa con Ehrenberg en el *Codex* cuando desde “las tierras de frontera”, alude al *Amoxtli* usado por las culturas precolombinas como un soporte similar a los libros occidentales y la función del *Tlacuilo*, aquel que escribía- pintaba los Amoxtlis como artistas-escribanos. Dice Ehrenberg: “Antes de la invasión y de la conquista española, antes del arribo, espada y mosquetón en mano de la multitud europea, los tlacuilos habían dibujado, pintado, esculpido, emplumado y hasta impreso sus imágenes repetidas en cuero y amatl, en muros, en barro y piedra... Los códices que sobrevivieron el holocausto ibérico son textos muy útiles y la esencia estética de aquellos entonces sobrevive hasta la fecha en mucho de lo que producen los grandes artistas anónimos de nuestras etnias”. Sobre la escritura, Felipe Ehrenberg hace también una reflexión interesante en la relación entre palabra e imagen. Él escribe dentro del *Codex*: “Una imagen es como una palabra aislada y funciona como tal. Mejor aún podría ser comparada al glifo de un códice precolombino” (Ehrenberg, 1990)

En su texto titulado *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, Eduardo Restrepo y Axel Rojas hacen un recuento del pensamiento de Walter Mignolo y su propuesta conocida como “pensamiento fronterizo”. Los autores comentan: “la noción de pensamiento fronterizo refiere a los lugares y perspectivas desde donde se articula pensamiento, y a cómo ese lugar es uno que ha sido geohistóricamente producido en el marco del sistema mundo moderno/colonial” (Restrepo y Rojas, Pág. 165) y citan directamente a Mignolo: “La idea de pensamiento fronterizo surgió para identificar el potencial de un pensamiento que surge desde la subalternidad colonial” (Mignolo 2003: 50).

Los mismos autores señalan que el “pensamiento fronterizo” es posible por la diferencia colonial y regresan a Mignolo directamente “es el de los desheredados de la modernidad, aquellos para quienes sus experiencias y memorias corresponden a la otra mitad, a la colonialidad” (Restrepo y Rojas, pág 166). Surge de los desheredados, del dolor y la furia

de la fractura de sus historia, sus memorias, de sus subjetividades, de su biografía. Pero también hay “pensamiento fronterizo” de quienes no siendo desheredados toman la perspectiva de estos. Se articula desde la subalteridad colonial o la identificación con la perspectiva de la subalteridad por parte de quienes no están en ese lugar. Es una respuesta decolonial transmoderna de lo subalterno a la modernidad eurocéntrica. Éste es el caso de Felipe Ehrenberg cuando trae a su obra el trabajo de los artesanos en México y su vínculo con los *Tlacuilos*.

CAPÍTULO III. LOS ELEMENTOS NARRATIVOS DEL CODEX: HISTORIA Y DISCURSO

A lo largo de este capítulo, intentaremos resolver varias preguntas surgidas a través del estudio del *Codex*. Una de las más importantes consiste en determinar si existe una historia que es narrada a través de dicha obra. De ser así, cuáles son los elementos que conforman esta narración y cómo se ponen en juego. Al final, trataremos de reafirmar si estos elementos son generadores de sentido en el lector/espectador. Para lograr estos objetivos, utilizaremos elementos teóricos sobre la narrativa propuestos por Seymour Chatman en su libro *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. También recurriremos a Wolfgang Iser y su libro *El proceso de lectura*, para comprender el papel predominante del lector/espectador en el ejercicio de lectura.

Para analizar *el discurso* del *Codex*, abordaremos de manera rápida el concepto de materialidad de Katherine Hayles y lo aplicaremos al libro de artista para comenzar una reflexión en torno al soporte material de estos trabajos artísticos. Esto nos llevará a un breve repaso sobre la historia del libro, en especial desde una mirada decolonial al revisar el tipo de trabajos que se realizaban en Mesoamérica antes de la llegada de los europeos. Estas observaciones sobre el amoxtli y el tlacuilo partirán desde la perspectiva de Martha Hellion en su ensayo *Gestualidad y performance en los libros de artista*. Siguiendo este camino, desembocaremos irremediabilmente en la producción industrial del libro, la imprenta y su impacto en la transmisión de saberes, para concluir con el libro objeto y sus rasgos más esenciales. Este apartado nos hace reflexionar en torno al libro, su origen y evolución, pero también sus partes y elementos que lo conforman.

El discurso también nos lleva a analizar el contenido del libro de artista a través del ícono y la imagen. Para ello comenzaremos con Pierce y la teoría del signo, para después complementar esta información con la de Jordi Pericot en su texto titulado *Mostrar para decir: la imagen en contexto* para analizar la imagen desde una perspectiva pragmática. El ícono se vuelve la unidad mínima a través de la cual se expresa el artista en las imágenes dentro del *Codex*. Análogo de la palabra, el ícono se convierte en jeroglífico a través del cual se puede escribir y transmitir un mensaje. Posteriormente, desglosaremos los íconos usados en cada doble lámina y veremos los sentidos posibles de interpretación, para dar

paso así a los elementos de *la historia, sucesos y existentes*. Por último, analizaremos si dentro del *Codex* existe un narrador y qué tipo de narrador es. También es importante determinar el papel del lector/ espectador para poder leer la obra. Al final, propondremos un ejercicio de análisis donde se pongan en juego todos los elementos y veamos la historia que surge de ellos.

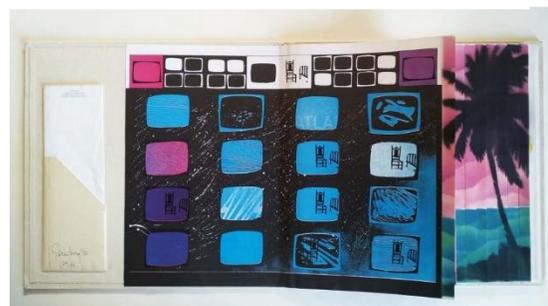
3.1 EL DISCURSO

Para Seymour Chatman, una narración es una estructura conformada por dos partes: por un lado, una *historia* en la que se cuentan los sucesos y los existentes, por otro lado, un *discurso*, es decir la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido. “La historia es *el qué* de una narración que se relata, el discurso es *el cómo*”. Para este trabajo comenzaremos hablando del *discurso* del *Codex* y sus elementos. *El discurso* está conformado por dos elementos: la forma narrativa propiamente dicha y su manifestación-presencia en un medio de materialización específico: verbal, fílmico, ballet, pantomima, etc. (Chatman: Pág. 22). La manifestación en que se materializa la narración, también entendida como *sustancia de la expresión*, que buscamos determinar es vital para entender la manera en que la historia está acomodada y cómo puede ser narrada. En este caso, Felipe Ehrenberg se inclinó por realizar su obra en un medio conocido como libro de artista, el cual contiene elementos específicos que deben ser tomados en cuenta para su interpretación. Para comenzar, es importante señalar que *el Codex* fue impreso en dos tirajes diferentes y cada edición cuenta con elementos diferentes. A continuación, describiremos las características del *Codex* en cuanto a sus dos ediciones y las diferencias físicas que cada una conlleva.

3.1.1 BREVE DESCRIPCIÓN DE LA OBRA: Dos ediciones de un mismo ejemplar.

El Codex es un libro objeto que editó Felipe Ehrenberg en dos formatos diferentes: el primero cuenta con unas medidas de 42,5 x 44, 5 en formato editorial apaisado. Esta edición contó con una tirada de 40 ejemplares firmados por Felipe Ehrenberg y con una intervención original en spray. Esta edición adjunta un libreto con textos en inglés y cuenta con una encuadernación de plena tela editorial.

De acuerdo con las especificaciones de Bibiana Crespo, es un libro objeto tipo Acordeón. La forma acordeón consiste en el pliegue de una hoja de acá para allá sobre sí misma y alternativamente para crear las páginas. Se trata de una forma muy común en los Libros-Arte. Según esta autora, los libros acordeón tienen la ventaja de crear la semblanza de continuidad de la lectura en el espacio y a la vez poderse romper, según el criterio del espectador. Esto permite a la obra tener un movimiento ininterrumpido funcionando simultáneamente como un libro a cuyas páginas y aperturas pueden accederse en cualquier punto de la secuencia. El espacio continuo puede ser utilizado a imitación del espacio de las páginas de la forma Códex o puede sobrepasar esos límites. El acordeón puede ser leído de izquierda a derecha o viceversa, sin linealidad particular. Los elementos gráficos de las hojas dirigen la mirada a través de la obra como si se tratara de un paisaje, interactuando sin las constricciones de las estructuras de la página que generalmente determinan la lectura.



Imágenes tomadas de la página web de la Librería el Astillero el 21 de febrero del 2024 <https://libreriaelastillero.com/libros/codex-aeroscriptus-ehrenbergensis.html>

Esta edición en formato acordeón está agotada y se mantienen ejemplares en resguardo de ciertas galerías y museos, como es el caso del Museo del Estanquillo. Normalmente es el formato que se muestra en exposiciones como la de *Manchuria, visión periférica*, exposición *retrospectiva de Felipe Ehrenberg* en el Museo de Arte Moderno, llevada a cabo e Ciudad de México en febrero del 2008



Imagen tomada de la página web del Museo de Arte Moderno MAM ubicado en Ciudad de México. <https://www.fllanos.com/manchuria/registro/mam/index.html>

Por otro lado, Ehrenberg hizo una edición de 500 ejemplares impresos con una portada de papel Speckeltone (papel reciclado) con medidas 42 x 29 cm. En esta edición, la encuadernación por el lomo hace visible la forma Codex que señala Bibiana Crespo en su texto. Ella señala: “La forma Códex o Códice es aquella cuyas páginas están encuadernadas a lo largo de uno de sus extremos conformando el lomo como columna vertebral del libro”. Cabe aclarar que esta es la edición que fue utilizada para el análisis del Codex en esta tesis debido a las facilidades para encontrar un ejemplar físico que posteriormente se digitalizó por separado para poder ser manipulado.



Foto del *Codex* con el que se trabajó la investigación en formato Codex del libro de artista.

3.1.1 SUSTANCIA DE LA EXPRESION

3.1.1.1 El libro de artista y sus materialidades

Cuando se habla de materialidad en las obras de arte o en textos en común evocar los elementos físicos que las componen. En el caso de la literatura se puede pensar en el papel, la tinta o las palabras. Al referirnos a los libros de artista, es innegable asociar su materialidad al libro. Sin embargo, más allá de la dimensión física de un objeto, el concepto de materialidad también considera las relaciones de uso e interpretación que éste produce. Para Hayles, la materialidad de los objetos textuales se da a partir “de la interacción entre las características físicas de un texto y sus estrategias significantes” (González Aktories, Susana, et al, 2021: 161), por lo que la materialidad no sólo es un conjunto de propiedades físicas de un objeto, sino “una cualidad dinámica que emerge de entre el texto como un artefacto físico, su contenido conceptual y las actividades interpretativas de lectores y escritores” (161). La materialidad es para Hayles un conjunto de interacciones.

El libro es una de las materialidades de la textualidad, más no la única. Como soporte físico y conceptual, el libro permite al libro de artista desplegar múltiples propuestas creativas que varían de acuerdo con el artista. Siguiendo a Martha Hellion en su texto *Gestualidad y performance en el libro de artista*, “el libro, como materia, ocupa un lugar en el espacio, pero su materialidad inerte se transforma en un cuerpo vivo al que se le ha transmitido memoria, pensamiento y vida en una temporalidad variable, y eso se puede percibir

completamente al abrir el libro; cuando nos introducimos a él con la mirada deslizándola por las superficies de sus páginas y al hacer contacto físico con la mano para pasar sus hojas, llegamos a ser parte de ese instante que nos transmite su contenido, y al cerrarlo volvemos a la realidad de nuestro tiempo” (Hellion, 2012: 111) . Para Hellion, las narrativas del libro están contenidas en una estructura que, algunas veces, sale del formato dado y busca otras formas de expresión, aunque sus referencias sigan vinculadas a una estructura definida.

La mirada de Hellion hacia el libro como estructura tiene mucho que ver con Ulises Carrión y su propuesta desarrollada en su texto *El nuevo arte de hacer libros* (1975). Según Carrión, el libro no era un entramado de signos, sino una sucesión de páginas. El carácter secuencial del libro y la forma en la que opera la página es lo que lo define. La secuencia pretendía, antes que nada, instaurar las palabras como meros elementos en función exclusiva de su estructura. Carrión se aproximaba al libro pensándolo como una serie de patrones estructurales, es decir, elementos dados en función de ese esqueleto que los contiene, cuyo valor radicaba justamente en su contribución al todo.

Regresando al libro, puede reconocerse que la acepción más común hace referencia a sus propiedades físicas, como un conjunto de hojas de papel suficientes para ser encuadernadas y conformar un volumen; así se consigna por ejemplo en la primera entrada en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. No obstante, para llegar a dicha acepción, el objeto libro tuvo que pasar por varios siglos de transformaciones hasta consolidarse como tal y estabilizarse como espacio discursivo bajo este formato. Desde las civilizaciones más antiguas, los libros y sus equivalentes se consideraron contenedores de un saber ancestral que, a medida que fueron migrando a soportes más ligeros y manipulables como el pergamino o el papel, se lograron compilar en unidades más grandes, configuradas en forma de folios secuenciales, escritos y encuadernados a mano. Ya ahí nos acercamos a la definición antes referida. Dado que requerían de habilidades específicas para su laboriosa concepción material, así como de las debidas competencias de alfabetización y de caligrafía para su llenado, eran contados los ejemplares, por lo cual tuvieron una circulación correspondientemente limitada, en su mayoría reservada a un reducido sector letrado.

En cuanto a los formatos de los libros antiguos, Hellion hace un recuento general y menciona dos casos importantes: el libro europeo y el mesoamericano. Los libros europeos comenzaron como manuscritos escritos en rollos y para su lectura requerían de cierta destreza para enrollar al ritmo de lectura, fuera pergamino o papiro. Por razones prácticas el manuscrito enrollado fue substituido por el códice (*Códex*, que quiere decir tronco de árbol en latín), formado a base de hojas planas de papiro o pergamino dobladas, unidas por una costura, protegido con una tapa de madera a manera de cubierta. Este formato tenía sus ventajas sobre el manuscrito enrollado, ya que a la hora de consultar algún texto final había que desenrollar todo, y en cambio en el códice se podía acceder a cualquier página con sólo voltear las hojas, además de que se podía escribir en ambos lados.



A mano izquierda se muestra un documento europeo de 1242 titulado El 'Fuero de Brihuega', revisado por un experto en Patrimonio Histórico de la Guardia Civil, España, 2022. A mano derecha se observa el encuadernado del libro objeto de Felipe Ehrenberg tipo códice. No es fortuito que Ehrenberg haya elegido dos presentaciones para *el Codex*. La primera está encuadernada como un códice europeo con un cosido en el lomo lo que permite hojearlo como un libro. La segunda, como hemos señalado con anterioridad, tiene que ver con el códice precolombino y el formato acordeón de libro de artista.

En el mismo texto, Martha Hellion comienza a hablar de un antecedente cultural importante en América refiriéndose a “los códices mesoamericanos” (Hellion, 2012: 108). Estos fueron documentos en los que se imprimió la memoria de los pueblos antiguos. Son manuscritos que han permitido el conocimiento de sus saberes científicos, su historia, su geografía, su organización social y económica, así como sus genealogías, ritos y ceremonias religiosas.

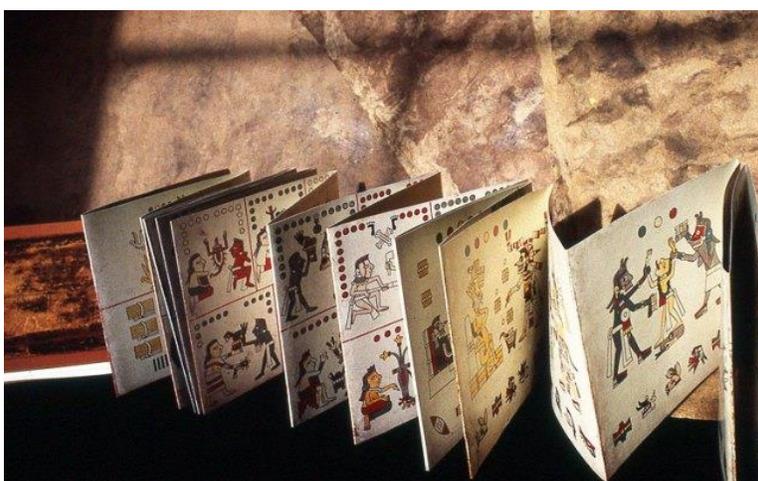
Para el soporte de estos documentos se utilizaban fibras de corteza de árbol, piel de venado, tela de fibras vegetales o membranas de hojas de agave, la superficie se trataba con una capa de estuco muy fino para obtener una superficie lisa y pulida y así dibujar la escritura pictográfica con más precisión. Se utilizaban tierras minerales y vegetales para el color, moliendo las arcillas que mezclaban con mucílago de lirios acuáticos y se aplicaba con puntas de agave o brochas de pelo de conejo. Los que realizaban estos documentos eran en verdad artistas altamente calificados como grandes conocedores de la lengua, uso y costumbres de su sociedad, eran los cronistas de su tiempo, y se dedicaban a esta actividad de tiempo completo. Pertenecían a una elite de alta estirpe porque su arte era altamente apreciado, Tlacuilos, como se los llama en el idioma náhuatl, moraban en los mismos centros donde se guardaban los manuscritos, aposentos llamados amoxcalli, de donde amoxtli quiere decir libro y calli casa. En estos lugares se guardaba y aseguraba la conservación y el control del conocimiento y del saber, y con ello se contribuía a afirmar el poder de los dirigentes y de los grandes señores que los poseían.

Los documentos se leían completamente extendidos, tendidos en el suelo sobre esteras de palma, el Tlacuilo lector y los oyentes se situaban alrededor del manuscrito para verlo en su totalidad y se desplazaban en torno del códice según lo requirieran su lectura y explicación. Los códices, aunque su formato fuera horizontal, su lectura a través de los pictogramas no era lineal, contenían en su narrativa visual el pensamiento circular que correspondía a su visión de la cosmogonía. A la llegada de los españoles gran cantidad de estos registros fue destruida, quedando sólo alguno que otro, una vez desparramados como regalos exóticos. Unos cuantos conquistadores, principalmente los frailes, pudieron apreciar la importancia de los documentos y trataron de preservar su producción, gracias a lo cual existen códices que se conservaron después de la conquista.

Regresar a un conocimiento previo a la influencia europea en Mesoamérica involucra un cuestionamiento del artista por los medios de generación y transmisión del conocimiento, dominados posteriormente en México por la lengua hispana y el libro en formato códex medieval. Este eurocentrismo es criticado por Felipe Ehrenberg desde muchos aspectos de su carrera artística, al igual que toda hegemonía y control de un grupo privilegiado sobre otro. Un rasgo decolonial involucra retomar aspectos olvidados de nuestra propia cultura

anterior a la colonia y revivirlos como posibles fuentes epistémicas productoras de estéticas propias (Revisar capítulo 2, Walter Mignolo y semiosis colonial)

El formato de códice mesoamericano empata muy bien con la definición de Libro Objeto, pues ambos necesitan ser visualizados como una totalidad para poder ser leídos, también tienen un carácter secuencial, aunque no necesariamente lineal. Bibiana Crespo comenta que para el Libro Objeto “es determinante y definitivo el sentido secuencial de la obra... es decir, el establecimiento de un ritmo de lectura —en su más amplio sentido”. Aquí señala la importancia de apreciar la totalidad de la obra para poder ser comprendida.



Una observación interesante del *Codex* es que es un libro de artista que, aunque hace referencia al códice mesoamericano y al tlacuilo, contiene elementos de la producción industrial, pues está reproducido de manera serial a través de la imprenta. Esto nos lleva a entender que el artista está consciente del impacto de la imprenta y la revolución que trajo

consigo al hacer del libro un objeto industrial, permitiendo su procesamiento y difusión masiva, ampliando el mercado editorial y el círculo de lectores a partir del siglo XV. Las crisis materiales que se abrieron con la evolución del libro en la era industrial y de las comunicaciones masivas han invitado no sólo a creadores sino también a teóricos a preguntarse qué tanto del medio también incide en el mensaje (McLuhan, 1996).

3.1.1.3 El libro objeto

En el marco del libro como objeto se ha resaltado el “Livre” como un proyecto precursor que tuvo Stéphane Mallarmé, el cual debía consistir en un performance colectivo en lugar de una lectura individual y silenciosa. No obstante, el proyecto nunca llegó a cristalizar en vida del autor. El artista Dan Graham entendió a partir de las notas mallarmeanas publicadas póstumamente que el poeta estaba preocupado por evidenciar una conciencia en torno al libro en tanto objeto, al establecer una división entre sus prácticas y concepciones “antiguas” (convencionales) que mostraban sólo sus cualidades impresas como algo fijo, y las “nuevas”, que lo revelaban desde la experiencia dinámica a través de la cual se actualiza a cada instante durante la lectura y en múltiples direcciones: “El ‘tiempo’ del libro lineal es cerrado, mientras que en el ‘Libro’ de Mallarmé existe en la especificidad de un momento a otro, su duración es formalmente identificada con el grupo constituido de ‘lectores’ cuya presencia literalmente lo informa.

En el libro objeto, los artistas resaltan no sólo el valor de ciertos componentes del libro, como las páginas, sino también otros elementos que parecen accesorios, por ejemplo: los marcadores de páginas; las hojas de erratas que se añaden a los libros publicados; los sellos de propiedad con los que cada uno marca sus libros y que se conocen como *ex libris*. Además, aluden a ciertas gramáticas que se establecen a partir de su estructura, como por ejemplo en los índices onomásticos, que pierden su función cuando son descontextualizados. En lo que respecta al diseño de la puesta en página, reconocen cómo los márgenes se vuelven áreas de oportunidad para desarrollar nuevas textualidades en

forma de notas o marginalia. Finalmente, se tematiza su portada y el uso que ésta tiene, como la superficie del libro que más se expone al exterior y que de ahí adopta cierto carácter y “edad”. Esta propuesta muestra cómo desde todas esas dimensiones el libro también significa y se vuelve legible, adoptando un valor como espacio, al igual que como soporte, cada cual cumpliendo con un fin en sí mismo.

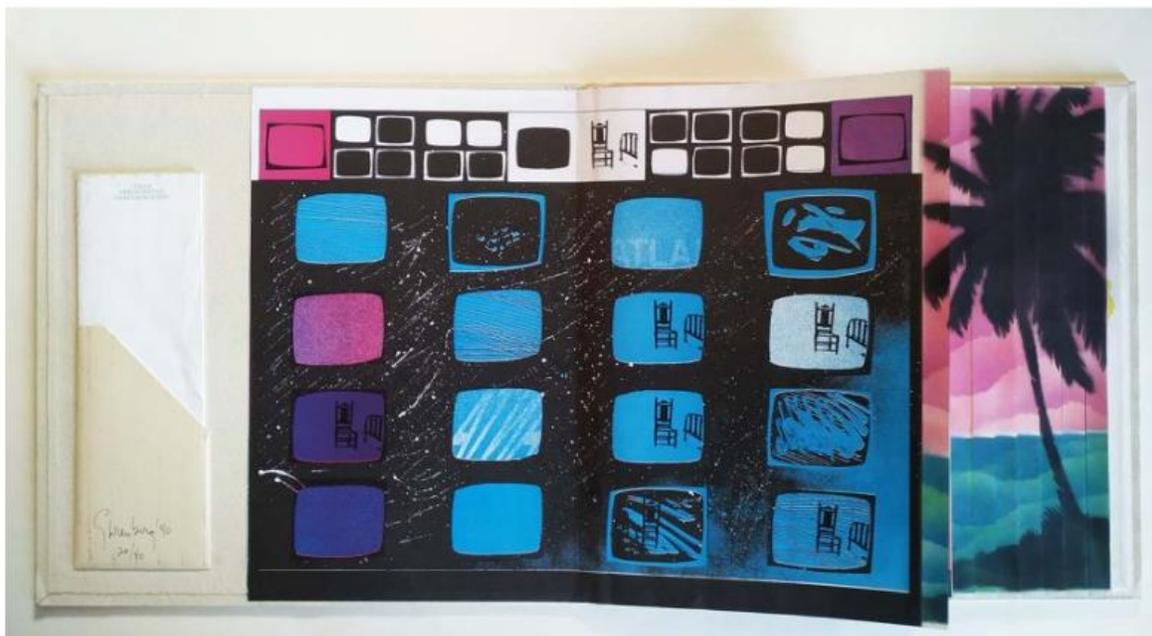
3.2.1.1 Paratextualidad del *Codex*

El Codex, como libro objeto, cuenta con varios elementos paratextuales que ayudan a comprender la obra en el primer acercamiento que tenemos a ella. Forman parte de una primera lectura y son muy importantes para comprender el sentido de la obra. Según Genette en su teoría literaria habla de cinco diferentes relaciones transtextuales, las cuales son mencionadas en su obra titulada *Palimpsestos* y destaca los siguientes rasgos (Genette, 1989: 9-20)

| | |
|-------------------------|--|
| <i>Intertextualidad</i> | Copresencia textual, muy frecuentemente la referencia o inclusión de partes de un texto en otro de forma más o menos patente. |
| <i>Paratextualidad</i> | Conexión del texto con el entorno textual, principalmente editorial (cubierta, título, epígrafes, ilustraciones, prólogo, etcétera). |
| <i>Metatextualidad</i> | Relación esencialmente crítica entre un texto y sus metatextos. |
| <i>Hipertextualidad</i> | Vinculación que une al texto a otro anterior — <i>hipotexto</i> — en el que se basa por transformación o imitación. |
| <i>Architextualidad</i> | Ligazón del texto con las categorías generales (géneros literarios, tipos de discurso, modos de enunciación) de las que depende. |

Por lo que *el paratexto* es una relación del texto con su entorno textual. Es «un discurso auxiliar, al servicio del texto, que es su razón de ser» (G. Genette 1987: 16), esto es un aparato en función de la recepción. Esto es muy importante para entender el sentido de la obra que el mismo artista quiso otorgar. De alguna manera, *los paratextos* se traducen en pistas que nos va dejando para entender la complejidad del libro, el tema que trata, los personajes, las técnicas que utiliza, etc. En el *Codex* tenemos un primer *paratexto* que podemos asociar al prólogo, el cual aparece en la edición tipo acordeón como una carta

adjunta al libro y en el tipo c6dico, es presentado en las primeras dos l6minas en dos idiomas diferentes, en ingl6s y espa1ol.



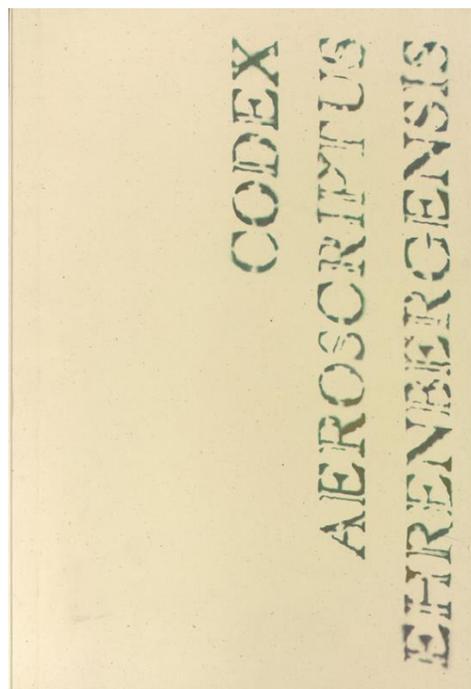
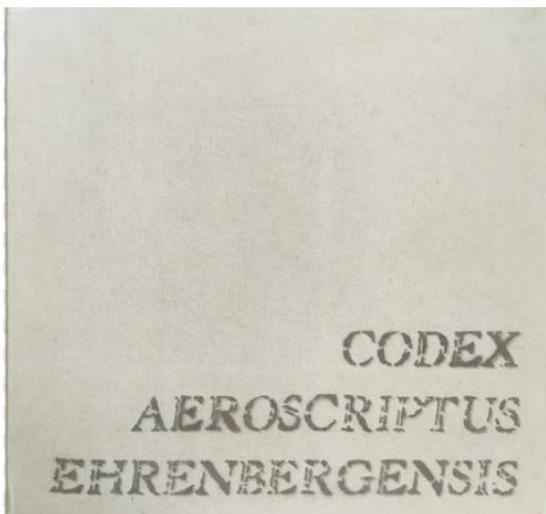
Aqu6 se aprecia a mano izquierda el sobre con el pr6logo en forma de carta, firmado a mano por el artista y con el n6mero de folio de la obra.



En esta imagen se aprecia el pr6logo de la versi6n del formato c6dico, el cual est6 escrito tanto en ingl6s como en espa1ol.

Título y subtítulo

Siguiendo con el análisis de la paratextualidad del *Codex*, en la portada del libro en ambas versiones se puede leer el título de la obra: CODEX AEROSCRIPUS EHREBERGENSIS escrito en mayúsculas y en latín. El latín usado está articulado de manera que crea nuevas palabras no identificables en el latín clásico, sino que se pueden interpretar como neologismos. Usar el latín como idioma para comunicarse en las tapas de los libros refiere a un idioma culto en la Edad Media y que actualmente está al borde de la extinción, pero sus derivados, las lenguas romances, permanecen y siguen mutando.



CODEX tiene múltiples significados. En primer término, se asocia con la palabra “libro” durante la Edad Media. Es el tipo de encuadernación que se usaba en esa época y que sustituye a los rollos y pergaminos. Este tipo de encuadernación llega a América por el intercambio cultural durante el periodo conocido como Conquista y Colonia. Los libros ya existentes en América (Amoxtlis en el valle central de México) fueron destruidos en su

gran mayoría. Algunos ejemplares rescatados fueron traducidos y empastados a la manera códice, los cuales fueron enviados a diversos lugares de Europa para su almacenamiento o comercialización. Muchos de estos textos siguen permaneciendo en museos como el Códice Borgia. Por este motivo, el artista decide editar de dos maneras diferentes el libro para recordar ambas formas de reconocer “el libro”, desde Europa y desde América. La palabra CODEX nos hace reflexionar sobre el libro como transmisor del conocimiento, y en especial el intercambio y dominio de una cultura sobre otra que experimentamos en América durante el proceso de colonización.

AEROSCRIPUS es un neologismo compuesto por dos raíces, *scriptus* y *aero*. *Scriptus* es la conjugación en primera declinación del verbo *scribo* en nominativo, masculino singular. *Aero* procede de un sustantivo griego y recibe el nombre de *seudoprefijo*, significa “aire”. Esta palabra compuesta resulta “escribir con aire/ escrito con aire”. Actualmente podemos traducir esta palabra como las palabras escritas con el aerosol o pintura en spray, es decir, el graffiti urbano y su uso de plantillas. Esta técnica es la usada dentro del *Codex* por el artista para escribir su historia.

Forma verbal [editar]

scriptus, *scripta*, *scriptum* ▲

scrīptus

clásico (AFI) [ˈskri.p.tus]

1.ª y 2.ª declinación (-us, -a, -um)

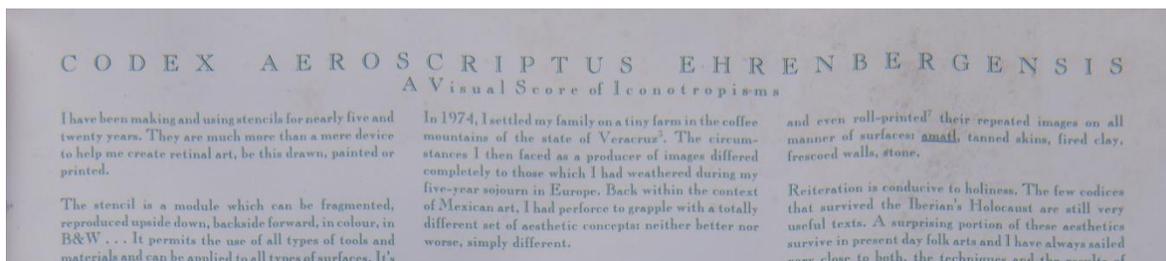
| | Singular | | | Plural | | |
|-------------------|-----------|----------|----------|------------|------------|------------|
| | Masculino | Femenino | Neutro | Masculino | Femenino | Neutro |
| Nominativo | scrīptus | scrīpta | scrīptum | scrīptī | scrīptae | scrīpta |
| Vocativo | scrīpte | scrīpta | scrīptum | scrīptī | scrīptae | scrīpta |
| Acusativo | scrīptum | scrīptam | scrīptum | scrīptōs | scrīptās | scrīpta |
| Genitivo | scrīptī | scrīptae | scrīptī | scrīptōrum | scrīptārum | scrīptōrum |
| Dativo | scrīptō | scrīptae | scrīptō | scrīptīs | scrīptīs | scrīptīs |
| Ablativo | scrīptō | scrīptā | scrīptō | scrīptīs | scrīptīs | scrīptīs |

1

Participio perfecto pasivo de *scribo*.

EHRENBERGENSIS se puede dividir en dos términos, *Ehrenberg* y *ensis*. el cual según el Diccionario de la Lengua Española es un gentilicio de resonancias latinas que significa 'relación' o 'pertenencia'. Con lo cual podemos decir que el título es “El libro escrito con aire de Ehrenberg”. En este título ya vemos claramente los datos de la obra sobre qué es, con qué técnica está hecho y por quién.

El subtítulo de la obra aparece en el interior del *Codex* en el Prólogo, escrito en mayúsculas y minúsculas, se puede encontrar en inglés y español: A visual score of iconotropisms y Partiruas visuales de iconotropismos como se muestra en la imagen de abajo.



Dos elementos destacan en ese apartado y son los términos partituras visuales e iconotropismos. Partituras visuales es un tema que desarrollamos en el primer capítulo y que habla de Felipe Ehrenberg y sus performances. Las Partiruas visuales forman parte de un conjunto de performances en donde el artista deja las indicaciones y es el público el que debe llevarlas a cabo. De igual forma, esto nos indica que el papel del lector/ espectador es muy importante al leer/ actualizar la obra. Este elemento nos recuerda al grupo Fluxus y las partituras con las cuales guiaban sus performances. El término iconotropismo puede hacer alusión a otro neologismo creado por el artista donde se unen dos conceptos ícono y trópico, imágenes tropicales. No está muy definido si tiene relación alguna con iconotropía (movimiento del símbolo), aunque pudiera indicar que el autor pretender usar símbolos de otros lugares y resignificarlos.

3.1.2 FORMA DE LA EXPRESIÓN

3.1.2.1 Ícono e imagen

Siguiendo a Chatman, profundizando en *el discurso* del *Codex*, a parte de la manifestación del *discurso* (sustancia de la expresión), existe una estructura de la transmisión narrativa (forma de la expresión), la cual puede ser entendida como “una serie de fonemas y gramemas que los representan”, esta es la estructura de la transmisión narrativa. En el caso del *Codex*, entendemos que el soporte principal que sustenta *la historia* es el libro de artista, sin embargo el interior del libro, en vez de mostrar un texto con palabras, el artista narra a través de imágenes compuestas de *signos* (verbales o palabras escritas, y visuales o íconos) que dispone en un espacio determinado, con ciertos colores y dimensiones. Para ello, utiliza una serie de plantillas (stencil en inglés) que conforman su banco de imágenes de más de veinte años de trabajo. Estas plantillas son íconos que se relacionan entre ellos de diferentes maneras y en algunas ocasiones, con texto. Esto nos hace recordar que los libros constantemente relacionan palabras e imágenes para dar a entender su contenido. Los límites entre palabra e imagen se ven difuminados por la labor del ícono, donde ambas se relacionan ampliando y enriqueciendo el significado del signo. Comencemos retomando un poco de teoría sobre los signos y sus alcances representativos.

Para entender el concepto ícono, nos centraremos en la teoría semiótica de Peirce. En su libro *El ícono, el índice y el símbolo*, este autor explica que un ícono es un tipo de signo. Para Peirce, un signo o *representamen* es “un Primero que está en una relación triádica genuina tal con un Segundo, llamado su Objeto, que es capaz de hacer que un Tercero, llamado su Interpretante, suma la misma relación triádica con su Objeto que aquella en la que está él mismo respecto al mismo Objeto” (Peirce, Traducción Sara Barrena 2005: 2.274) Esta relación involucra una triada de elementos, sin uno de ellos el proceso comunicativo no podría funcionar.

Es importante señalar que para Peirce existen tres tipos de signos: Ícono, Índice y Símbolo. Peirce nos aclara que “un ícono es un representamen cuya cualidad representativa es una primeridad de él con un primero. Esto es, una cualidad que tiene que hacer que se adecue a ser un representamen”. (Peirce, 2005: 2.276). En este caso, estamos viendo que el

ícono contiene elementos de lo que representa, “un sustituto de algo a lo que se parece”, es una imagen de su objeto. Sin embargo, Pierce también aclara que “estrictamente hablando, sólo puede ser una idea, pues debe producir una idea Interpretante, y un objeto externo provoca una idea mediante una reacción sobre el cerebro”. Un signo puede ser icónico (representar a su objeto principalmente por su semejanza) sin importar cuál sea su modo de ser. Si se requiere un sustantivo, puede denominarse hipoícono. Cualquier imagen material, como una pintura, es ampliamente convencional en su modo de representación, en sí misma, sin ninguna leyenda o rótulo, puede llamarse hipoícono.

Los hipoíconos pueden dividirse de acuerdo con el modo de Primeridad del que participan. Para Pierce “aquellos que participan de cualidades simples, o Primeridades Primeras, son imágenes; aquellos que representan relaciones, principalmente diádicas de las partes de una cosa mediante relaciones análogas en sus propias partes, son diagramas; aquellos que representan el carácter representativo de un representamen representando un paralelismo en algo distinto, son metáforas”. El único modo de comunicar directamente una idea es por medio del ícono. Toda afirmación para Pierce, debe contener un ícono o conjunto de iconos.

El modelo de Pierce no parte propiamente del signo, sino de la situación sígnica general o semiosis. Así para que algo funcione comunicativamente “requiere en primer lugar, como condición necesaria, aunque no suficiente, que exhiba cualidades materiales por las que distinguirse como, por ejemplo, un color, una forma, un sonido y que tanto que elemento perceptible, se diferencia de los demás colores, formas o sonidos. Otra característica, o condición necesaria, aunque tampoco suficiente, es que tenga un objeto, esto es, un elemento de referencia”. Esto debe complementarse con una tercera condición, “que ese algo tenga una relación triádica, necesaria y suficiente, para que determine un interpretante”. El signo como “cosa que nos permite conocer alguna más”, no es la simple representación de la realidad, sino, gracias al intérprete, es también la posibilidad implícita de decir lo otro.

Para Jordi Pericot, en su texto titulado *Mostrar para decir: la imagen en contexto* existe en Pierce un sentido pragmático del significado. El signo es lo que hace, y lo que hace es su significación (Pericot, 2002: 22). El significado conceptual de una imagen no es mero

concepto, sino “hábito mental formado deliberadamente mediante la experiencia”. El autor comenta:

El significado conceptual de una imagen, o de cualquier otro objeto comunicativo, no proviene de la acción individual, ni del sentido inmediato que le otorgamos, tampoco de la voluntad de creer, sino de la -generalización- de las percepciones que hemos ido adquiriendo poco a poco, verificadas y corregidas continuamente por la experiencia (22)

Ya vimos que las plantillas de Ehrenberg son íconos que tienen, en primer lugar, una intencionalidad de Primeridad, es decir, intentan comunicar lo representado de manera directa, con las cualidades más simples, pero que, sin embargo, está haciendo un paralelismo hacia otro significado, a modo de metáfora. Es importante también resaltar la importancia del contexto en una interpretación pragmática del ícono, pues al elegir Ehrenberg el ícono como signo para representar algo, está señalando la importancia de lo representado y la necesidad de adecuarlo lo más posible en la representación. El contenido del signo rebasaría el mero concepto individual y se adentraría en el contexto, el cual formaría parte de su significado. Dice Jordi Pericot en su texto: “es evidente que, desde este punto de vista, la imagen toma una dimensión dinámica proveniente de las relaciones de significado surgidas de la situación en la que el enunciador lo enuncia y la interpretación que provoca en el enunciatario. La semiótica de la imagen se sitúa, por lo tanto, más allá de una simple teoría de signos visuales para transformarse en un proceso por el cual algo opera como un signo, o semiosis” (24)

Los íconos expuestos en el *Codex* de Felipe Ehrenberg son hechos a partir de plantillas estenciles que formaron parte de otras obras del artista, por lo que para comprender el significado de los íconos en mayor profundidad es necesario entender que tienen tres niveles de significación individual: el primero, el común a nuestra realidad, el segundo, el particular sentido que tuvieron para la vida y obra de Felipe Ehrenberg, y el tercero, el sentido que pudiéramos crear con nuestro propio horizonte interpretativo conociendo el contexto en el que fue creado el *Codex*. Veamos un ejemplo de lectura a través de estos tres niveles de interpretación:



- 1.- Hombre con sombrero
- 2.- Guillermo Gómez- Peña
- 3.- La identidad del mexicano como performance, representación o disfraz.

Cuando aparece este ícono, nos está indicando una representación, actor- público, un espectáculo que requiere la atención del espectador para ser comprendido y muchas veces, también necesita de su participación. Es un cuestionamiento hacia la identidad y la nacionalidad.

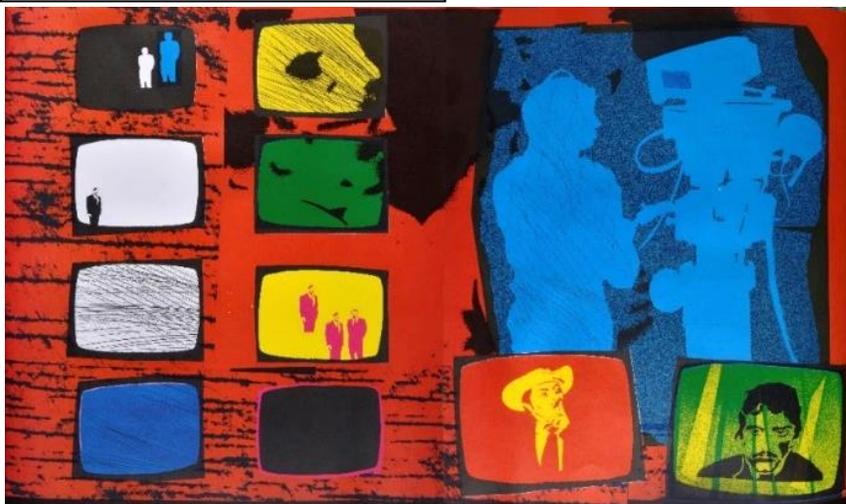
Los íconos están acomodados en láminas unidas por un color base y un cintillo superior que contiene los íconos dispuestos en el interior del doble lámina. En la siguiente imagen se puede apreciar esta organización.



El ícono de la esquina se complementa con su opuesto del centro.



Margen superior que contiene la mayoría de los íconos que se usarán para el doble lámina inferior. Puede incluir notas escritas por el artista-editor



El color rojo de fondo unifica las dos páginas formando un doble lámina. Es parte del sentido de secuencialidad.

3.2 LA HISTORIA: ANALISIS DE LAS LÁMINAS

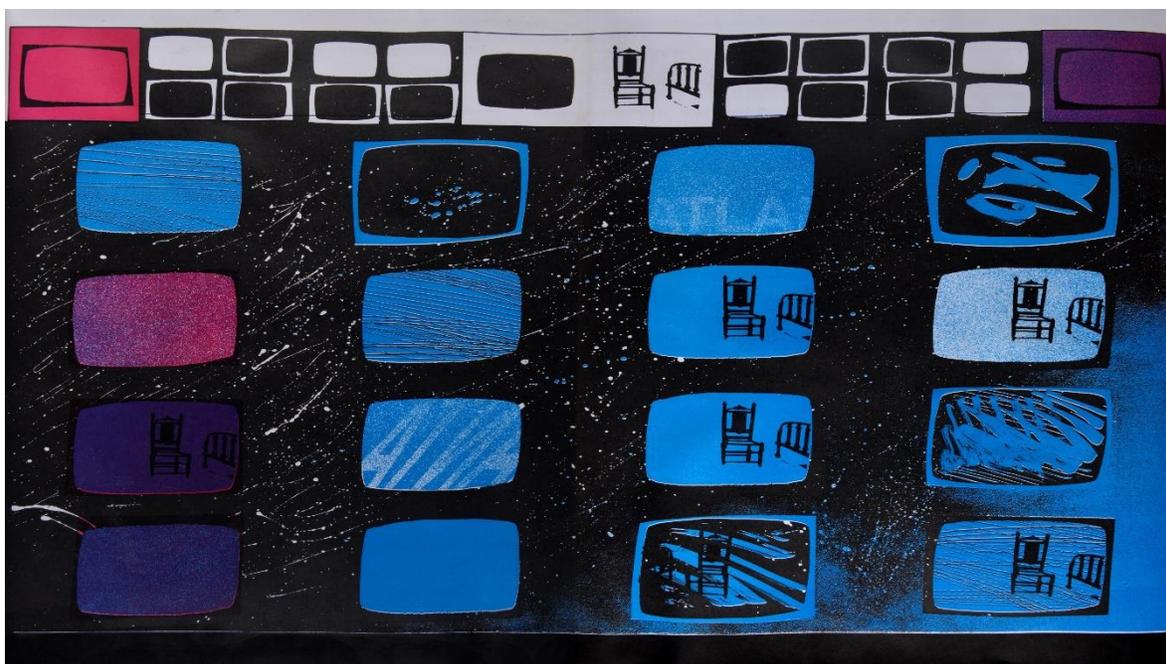
A continuación, analizaremos las imágenes dentro del *Codex* para poder descubrir la historia que subyace en la obra. Para ello, mostraremos las láminas que trabajaremos y le asignaremos un número correspondiente de acuerdo con el orden en que se presentan unidos en el *Codex* a partir de la portada y comenzaremos a describir el contenido de cada doble lámina. Una vez señalados los íconos que se presentan en las láminas, se mencionarán sus niveles de significación de acuerdo con la vida y obra del artista, así como el contexto en el que fue creada la obra. Los íconos ya analizados se convierten en lo que Chatman menciona como *existentes*, es decir personajes o escenarios. Ellos llevan a cabo *los sucesos*. En otras palabras, los íconos forman parte de la *Forma del contenido*. Los tres niveles de interpretación nos llevan a la *Sustancia del contenido*, es decir, los elementos transformados por los códigos culturales del autor. Sin embargo, los íconos están abiertos a la interpretación y ello afecta directamente a *la historia* que pudiera emerger de la conjugación de ellos. Esto lo podemos ejemplificar en el Apéndice, con el Ejercicio Multimedia desarrollado en el transcurso de la investigación, donde se propone una lectura de la obra.

Los íconos, transformados en *sucesos o existentes* conforman *enunciados narrativos*. No todos los *existentes* llevan a cabo *sucesos*, a veces simplemente se muestran y conforman un paisaje o escenario. En tal caso, proceden a formar parte de un *enunciado de inacción*, mientras que aquellos existentes que llevan a cabo una acción conforman *enunciados de proceso*. En este último caso podemos analizar *núcleos y satélites* narrativos, los cuales conforman la trama. En este apartado se intentará determinar *la sustancia del contenido* identificando específicamente *los sucesos y existentes* por doble lámina, para lograr conformar *enunciados narrativos*. De esta manera, lograremos mostrar de qué manera *los existentes* también se transforman por los códigos culturales del autor, enriqueciendo su interpretación junto con el análisis de los íconos propuesto en el apartado de Discurso. El resultado irá mostrando la trama propuesta por el *Codex* en el orden en que se presentan las doble láminas en la publicación del libro objeto. *La historia* poco a poco irá siendo revelada. *La historia* es “en cierto sentido, la sucesión de sucesos que presuponen el conjunto total de todos los detalles concebibles, es decir, aquellos que pueden ser proyectados por las leyes normales del universo físico. En la práctica, por supuesto, solo

existe esa sucesión y ese conjunto en concreto que son deducidos por un lector, y hay posibilidades de interpretación distintas” (Chatman, 29). Para Chatman, *la historia* sería la suma total de los *sucesos*, mientras que *la trama* es el orden de aparición de *los sucesos*.

Para completar el análisis, al final de cada doble lámina se incluirá una tabla de íconos, la palabra a la que se adecúa y sus posibles significados. Esto ayudará a comprender la explicación anterior. También se puede mostrar alguna obra previa relevante en la que las plantillas usadas en las láminas fueron usadas para reforzar un concepto importante. Se explicará el uso previo de las plantillas en dicha obra y su relación con el ícono presentado en las láminas trabajadas.

3.2.1 LÁMINAS 1 Y 2. El significado de la repetición y seriación como técnica.

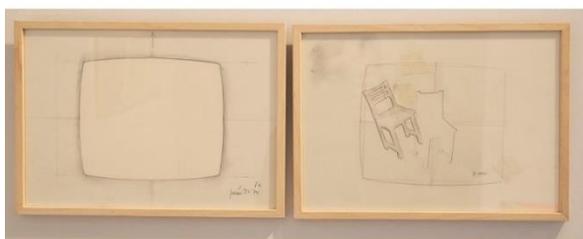


En estas láminas, dos íconos se repiten a lo largo del espacio: la silla de madera con cabecera y la pantalla, los cuales podemos observar en el centro del cintillo superior. Las pantallas pueden estar mostrando algo o simplemente contienen un color negro o blanco, como si estuvieran prendidas o apagadas. En algunos casos muestran rayas a modo de ruido o interferencia. La repetición de las pantallas no es un trabajo nuevo en la obra de Felipe Ehrenberg. Es un ejercicio conceptual que viene desarrollando desde 1967 con su

exposición titulada *Kinekaligráficas*, en la cual “el conjunto de obras aborda problemas relativos a la percepción que tenemos- y al uso que hacemos- de imágenes repetidas, repetibles y seriales, fenómeno que adquiere una carta de naturalización en el contexto visual de Occidente con los avances en las técnicas de impresión y el invento de la fotografía durante la primera mitad del S. XIX” (Ehrenberg, 1990)

En la pieza conceptual titulada *Pantallas* (Inglaterra, 1972), usó la plantilla de la pantalla para hacer una obra que constó de 24 hojas de papel sobre las que trazó, cada minuto, el contorno de la pantalla de televisión. El observador minucioso pudo percatarse de las diferencias entre cada dibujo resultante de la presión muscular ejercida por la mano del dibujante. En *Reflejos* (Inglaterra, 1974), Ehrenberg crea una serie de dibujos a lápiz usando plantillas en la que el artista repite con modificaciones mínimas la imagen de una pantalla de un televisor sobre el que se refleja una silla, ocurre un acto poético en el que, para Marta Ramos Yzquierdo, se unen varias de las características formales de Ehrenberg - el dibujo, el uso de plantillas-, así como conceptuales, en el juego de palabras del título y la imagen -los reflejos reales y virtuales- y, al mismo tiempo, recoge esa continua atención al entorno expandido.

Ya de regreso en México (1974), con una nueva circunstancia, Ehrenberg decide abordar otra interrogante planteada por el conceptualismo que él manejaba, “la que se refería en torno al valor intrínseco que se le otorga a una obra original, es decir, a la que ha sido manufacturada por el artista mismo”. Así se propone crear varias acuarelas originales, todas iguales. Esta pieza constaba de una plantilla de una pantalla apagada de televisión en la que se reflejaba un cuarto vacío y sus únicos muebles, una cama de bronce y una silla.



Ehrenberg, Felipe. *Reflejos*. 1974. Serie de 7 dibujos a lápiz usando plantillas sobre Canson. 21 x 29,8 cms. Galería Freijo.

Sobre la repetición y seriación como técnica, es ampliamente reconocida por ser usada en el Arte Pop, especialmente destaca Andy Warhol con sus series de M. Monroe y J.F. Kennedy. Para Marchán Fiz en el capítulo II de su libro *Del arte objetual al arte de concepto*, titulado “El pop, el arte de la imagen popular”, menciona que “la repetición en el Arte Pop tiene lugar en función de la identidad de la forma, aunque puede ofrecer variaciones: mayor o menor intensidad de sombras, de colores, etc. De cualquier modo, lo repetido deviene algo estereotipado. La repetición caracteriza el nivel común de comunicación y alcanza importancia cuantitativa a nivel informativo” (Marchán, F. 1994: 41)

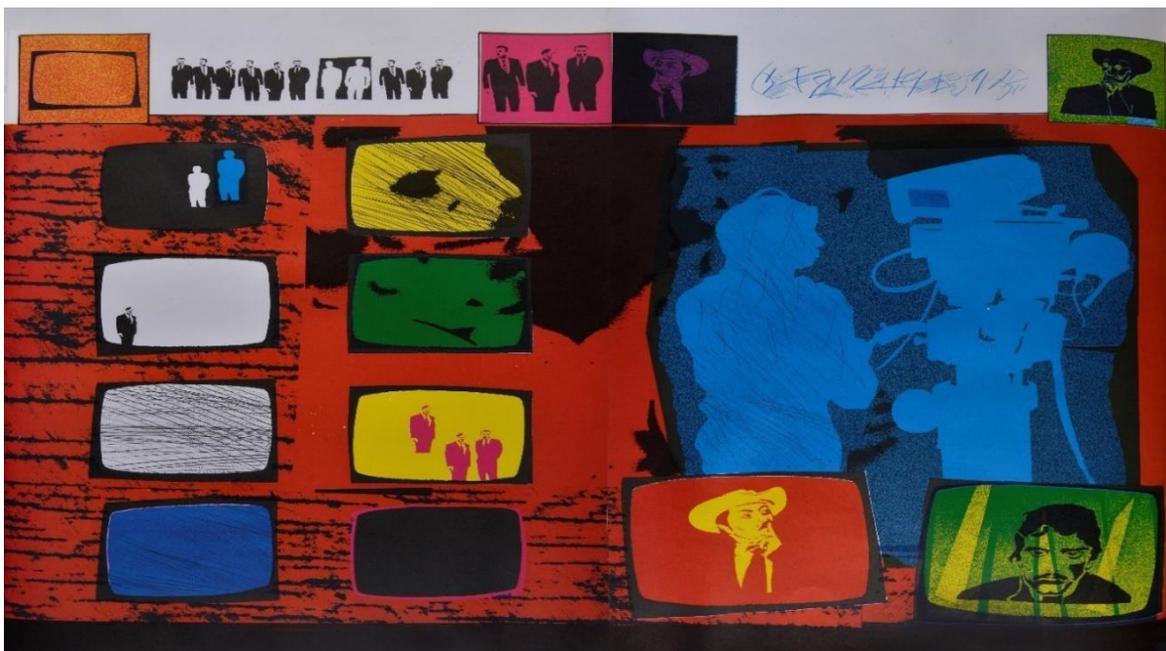
Las diversas apropiaciones lingüísticas refuerzan las funciones referenciales de los elementos sintáctico-formales, sus relaciones a los objetos icónicos. Los objetos representados sufren intensificaciones estilísticas que favorecen las informaciones redundantes. Toda redundancia informativa se asocia con la previsibilidad y, eliminando la improbabilidad, posibilita la inteligibilidad. Las diversas técnicas apropiadas son eficaces en su empeño de comunicar con eficacia y claridad, en especial la repetición. En cuanto asimiladas previamente por el cuerpo social, facilitan a nivel sintáctico la comunicación. La redundancia se apoya en la praxis de las sociedades actuales. Y tal vez su regularidad, su repetición de las mismas situaciones de la vida social, es una de sus bases objetivas.

En éstas láminas aparecen dos *existentes* importantes que forman parte de un *enunciado de inacción*, pues solamente se muestran y se repiten, lo que nos da un escenario o ambientación. Este comienzo describe el contexto en el que se encuentra la historia, principios de 1990 es una época marcada por los medios de comunicación masiva, ellos aprehenden la intimidad, la vida cotidiana y la vuelven imágenes. Es la era del espectáculo.

3.2.1.1 Tabla 1.

| ICONO | NIVEL 1 Ícono | NIVEL 2 Plantilla estencil y su uso en la obra de Felipe Ehrenberg | NIVEL 3 Interpretación contextual |
|---|--|---|--|
|  | Pantalla de televisor de los años 90's | Plantilla utilizada en la obra titulada "Reflejos" en 1974, con una silla en su interior. Esta relacionada a la pieza conceptual titulada "Pantallas" producida en Inglaterra en 1972. | En 1990 la televisión conformó uno de los medios masivos más importantes para conformar la cultura visual de la sociedad |
|  | Silla de madera y cabecera | | Son elementos de uso cotidiano y en espacios íntimos |

3.2.2 LÁMINAS 3 Y 4. El performance: actor y público



En estas láminas unidas por el fondo de color rojo, el ícono que se refiere a Guillermo Gómez- Peña está repetido dos veces remarcando su importancia. Este personaje es reconocido como un performer de la frontera México- EUA el cual trabaja con los temas de la inmigración, la frontera, lenguaje y género, pero sobre todo la identidad y la nacionalidad. Este tema está trabajado con mayor profundidad en el Capítulo II donde hacemos una panorámica de su labor artística. Podemos observar que el ícono se encuentra en relación con dos íconos más. El primero es el de un conjunto de personas, algunas ya sin rostro, que conforman un grupo de plantillas usadas para la exposición titulada *Son Urgente*. Comenta el mismo Felipe Ehrenberg al respecto: “A principios del 87 y gracias a los oficios de la dramaturga Rosa Luis Márquez, la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras me invita a presentar una instalación que intitulé *El Son Urgente*; Museo de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Puerto Rico. Instalación en técnicas mixtas (sábanas plásticas aerografiadas sobre estructura de madera) con música de Los Pleneros de la Calle 23” (Ehrenberg, 2007)

Aquí Ehrenberg entiende al grupo de personas como *gente*. Cuando la agrupación es grande, las personas comienzan a perder su rostro. Lo cual acerca más el ícono al concepto

masas. Guillermo Gómez- Peña es el actor que se presenta frente a un público (podemos observar un conjunto de personas frente a él). Sin embargo, la cámara de video está presente como el medio por el cual se llega a las masas. También es interesante señalar la relación del ícono de Gómez- Peña con uno muy similar, que sin embargo es un esqueleto con sombrero. Podemos recordar que Felipe Ehrenberg se representa muchas veces como esqueleto, incluso se tatuó en su mano los huesos de dicha parte asumiendo esta identidad. El ícono del esqueleto con sombrero se presenta frente al de Gómez Peña como un espejo, esto remarca la identidad de ambos íconos. Felipe Ehrenberg se identifica con Gómez Peña como un reflejo. Ambos, son actores dentro de la escena, pero también son artistas del performance que se mostrará a lo largo de la obra. El performance invita al público a convertirse también en actor, pues ellos actualizan la obra.

En estas láminas, *el existente* de mayor tamaño es un camarógrafo con su cámara de video. Él está grabando lo que posiblemente se transmite a través de las pantallas. Lo que graba es a *dos existentes* que aparecen en el cintillo superior derecho, uno es un hombre con sombrero y otro es un esqueleto con sombrero. En medio de ellos aparece un texto ininteligible. Del otro lado el público conforma otro *existente*, ellos están fuera, pero llegan a aparecer dentro de las pantallas.

El enunciado de proceso (hacer o proceder) comienza con el camarógrafo grabando. Este apartado nos muestra los elementos de un espectáculo que será grabado con actores, público. Sólo el hombre que ve la cámara se presenta sin actuar, es el hombre detrás del disfraz, el testigo de lo que ocurre. Lo que se encuentra dentro de la pantalla será la obra actuada. El mismo artista se muestra como el ícono de esqueleto con sombrero y después aparece dentro de una pantalla, es el artista también un actor dentro de la obra. *El Códex* se presenta como un performance.

3.2.2.1 Tabla 2.

| ICONO | NIVEL 1 | NIVEL 2 | NIVEL 3 |
|---|---|--|---|
|  | Esqueleto con sombrero | Felipe Ehrenberg se reconocía como cráneo en varias obras. | La muerte como parte de la cultura mexicana |
|  | Hombre con sombrero | Guillermo Gómez Peña | La identidad del mexicano como performance. Actor. |
|  | Hombre proyectándose dentro de una pantalla | Plantillas usadas en la exposición Son Ur-Gente en 1984 | Estar dentro de la pantalla, ser el espectáculo. |
|  | Hombre con cámara de video filmando. | | Los medios masivos de comunicación. La reproductibilidad de la imagen. (Acción) |

3.2.3 LÁMINAS 5 Y 6. El crimen.



Estas láminas se unen por el color verde de fondo y una palmera amarilla rallada. A mano derecha se presentan las pantallas y dos *existentes* dentro de ellas, es un testigo del suceso y un hombre con un instrumento que apunta a *los existentes* a mano izquierda, los cuales conforman una pareja y un grupo de personas unidas, como familiares o amigos. Por último, una mancha de color rojo escurre en el lado inferior izquierdo. Esto nos indica, que el existente con un instrumento puede estar portando un arma y realiza un disparo. También el instrumento puede ser entendido como una cámara de fotografía, tomando un disparo.

El enunciado de proceso lo lleva a cabo *el existente* más importante en este apartado, debido a su tamaño y repetición, son el hombre con una cámara de fotografía y el testigo. Ellos lanzan un “shoot”, un disparo. Una mancha de pintura roja nos recuerda una mancha de sangre y lo que queda dentro de las pantallas sería la vida cotidiana de alguien, un evento familiar, una reunión. Las personas dentro de las pantallas sólo posan para la cámara por lo que muestran *un enunciado de inacción*. La palmera de fondo nos da a entender que la acción se lleva a cabo en una zona tropical como América Latina.

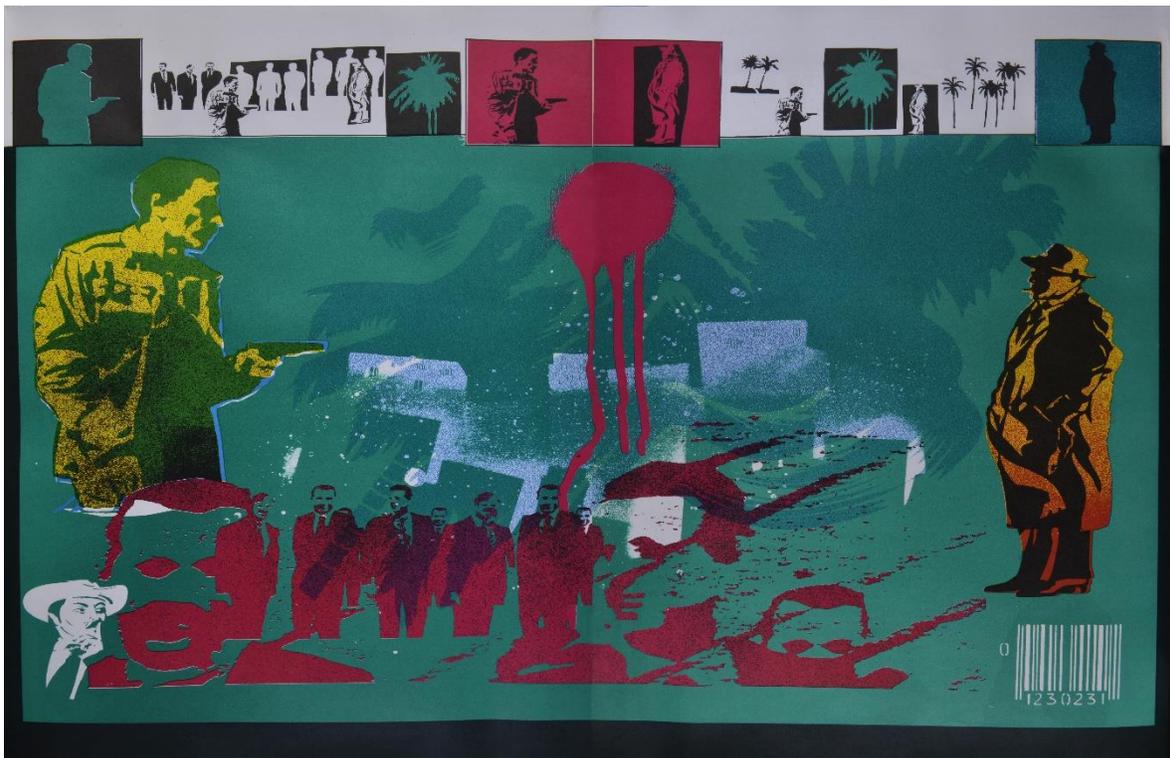
3.2.3.1 Tabla

| ICONO | NIVEL 1 Ícono | NIVEL 2 Plantilla estencil | NIVEL 3 Interpretación de acuerdo al contexto |
|---|-----------------------------------|---|--|
|  | Pantalla de televisor de los 90's | Plantilla utilizada en la obra titulada "Reflejos" en 1974, con una silla en su interior. Esta relacionada a la pieza conceptual titulada "Pantallas" producida en Inglaterra en 1972. | En 1990 la televisión conformó uno de los medios masivos más importantes para conformar la cultura visual de la sociedad |
|  | Tres personas con traje | Plantillas usadas en la exposición Son Ur-Gente en 1984 | Público espectadores |
|  | Grupo de personas "Gente" | Plantillas usadas en la exposición Son Ur-Gente en 1984 | Las masas poco a poco dejan de tener identidad personal. Sin rostro. |

| | Ícono | Plantilla estencil | acuerdo al contexto |
|---|-----------------------------------|---|--|
|  | Pantalla de televisor de los 90's | Plantilla utilizada en la obra titulada "Reflejos" en 1974, con una silla en su interior. Esta relacionada a la pieza conceptual titulada "Pantallas" producida en Inglaterra en 1972. | En 1990 la televisión conformó uno de los medios masivos más importantes para conformar la cultura visual de la sociedad |
|  | Mancha escurrida de pintura roja | Plantillas usadas en la exposición Son Ur-Gente en 1984 | Sangre producida por una herida de bala. Un disparo. (Acción) |

| ICONO | NIVEL 1 | NIVEL 2 | NIVEL 3 |
|---|--|---------|--|
|  | Pareja, pueden ser esposos. | | Lo tradicional, convencional. La privacidad, la vida cotidiana. El inicio de la familia. |
|  | Familia. | | La vida cotidiana, espacio de lo privado. |
|  | Hombre entrevistado por los medios de comunicación | | Estar dentro de la pantalla, ser el espectáculo. |

3.2.4 LÁMINAS 7 Y 8. Novela negra.



Estas láminas son muy importantes pues muestran elementos que conforman el género literario conocido como “novela negra”, tales como el detective, la ciudad o el asesino. Estos elementos nos indican que ha existido un crimen y el caso está siendo investigado. En México, este género literario es muy reciente en comparación con otros países, destacando su nacimiento alrededor de 1940 y desarrollándose rápidamente en las décadas posteriores. En cuanto a su clasificación, la novela negra parte de la novela policiaca, siendo la negra una versión más moderna caracterizada por “la dureza del texto y de los personajes, así como por la brutalidad y el desencarnado realismo. Se diría que pone los pies sobre la tierra porque incorpora elementos de la vida real: la lucha por el poder político y económico, la ambición sin medida, el sexismo, la violencia y el individualismo a ultranza, productos todos de una sociedad corrompida y en descomposición (Giardinelli, 1998)” La novela negra no solo se centra en la resolución del enigma, sino también se aboca a la configuración de conflictos humanos y sociales.

En México tenemos a los siguientes escritores como antecedentes de este género: Antonio Helú, fundador de la *Revista Selecciones Policiacas y de Misterio* (1943-1953), inauguró el

género en México con relatos donde el humor y el azar eran los principales factores, *El crimen de la obsidiana* (1942) de Enrique F. Gual o *Ensayo de un crimen* (1944) de Rodolfo Usigli. La novela negra, como concepto definido en la evolución del género policiaco, se inserta en México con *El complot mongol* (1969).

En *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*, Giardinelli propone siete categorías para identificar hasta qué punto una novela pertenece al género:

- 1 *Novela del detective investigador*, donde el personaje toma un papel memorable por su astucia y/o algunas otras características peculiares.
- 2 *Novela del punto de vista de "la Justicia"*, entendida genérica e indefinidamente como el brazo literario de la ley, o aquella que se construye a fin de favorecer a las instituciones.
- 3 *Novela psicológica*, que suele seguir la acción desde la óptica, la angustia o la desesperación del criminal.
- 4 *Novela de espionaje*, dedicada a diversas formas de macarthismo, tanto desde el punto de vista de las víctimas como de los criminales; basan su eficacia en la intensidad del relato y son, de hecho, el antecedente de las *road movies* de los años ochenta y noventa. Últimamente cibernética, vecina de la ciencia ficción y raya en lo inverosímil.
- 5 *Novela de crítica social*, generalmente urbana, que mediante la inclusión de un crimen desarrolla un mecanismo de intriga, pero cuya intención fundamental es la crítica de costumbres y de los sistemas sociales.
- 6 *Novela del inocente*. quien se ve envuelto en un crimen que no cometió, y debe luchar para esclarecerlo y así probar su inocencia. Novela del inocente. quien se ve envuelto en un crimen que no cometió, y debe luchar para esclarecerlo y así probar su inocencia.
- 7 *Los thriller*, es decir, aquellas novelas que solo buscan producir emociones fuertes. Su clave narrativa es el suspenso y la expectación de algo terrible que inexorablemente va a suceder; suelen ser efectistas, recurren a golpes bajos, se desinteresan de la verosimilitud y, en muchos casos, por ser textos de horror, son literatura negra en sentido gótico antes que policial.

Vemos que, en *el Codex*, Ehrenberg propone elementos de la novela de crítica social junto con novela del inocente, donde destaca una crítica a los sistemas sociales, evidencia la violencia urbana en especial, la injusticia y discriminación que se genera en las ciudades.

En estas láminas aparecen dos de *los existentes* más importantes de toda la obra, el detective y el asesino. Ambos se enfrentan cara a cara. Aparece otra mancha de sangre indicando que hubo más balazos. Personas aparecen presenciando la acción y de fondo, edificios y palmeras que representan una ciudad en América Latina. Abajo se muestra el ícono de Gómez Peña una vez más indicando que es un performance, pero ahora no se muestra ninguna pantalla, podría indicar la vida cotidiana. *El enunciado de proceso (hacer o proceder)* señala que hubo un crimen y el detective se encuentra resolviendo el caso.

La relación de la novela negra con el cine y la historieta es muy estrecha, lo cual hace pensar que estas láminas representan elementos muy utilizados en el cine y el comic americano apropiado en México posteriormente, ambos productos culturales son de consumo popular y cotidiano en las sociedades con una economía que se caracteriza por haber llegado al capitalismo tardío.

3.2.4.1 Tabla 4.

| ICONO | NIVEL 1 | NIVEL 2 | NIVEL 3 |
|---|--|---|--------------------------------------|
| Tabla 4.  | Hombre con pistola y chamarra de mezclilla | El asesino | Antagonista, lleva a cabo un crimen. |
|  | Hombre con sombrero y gabardina | El Detective | Protagonista de las novelas negras |
|  | Palmera | Plantillas usadas en la exposición Son Ur-Gente en 1984 | Clima tropical de América Latina |
|  | Palmeras | | Clima tropical de América Latina |

| ICONO | NIVEL 1 | NIVEL 2 | NIVEL 3 |
|---|----------------------------------|----------------------|--|
|  | Personas | | Público que presencia el crimen |
|  | Hombre con sombrero | Guillermo Gómez-Peña | La identidad del mexicano como performance. Actor. |
|  | Código de barras | | Producto que se vende o compra. |
|  | Mancha de pintura roja escurrida | | Disparo (Acción) |

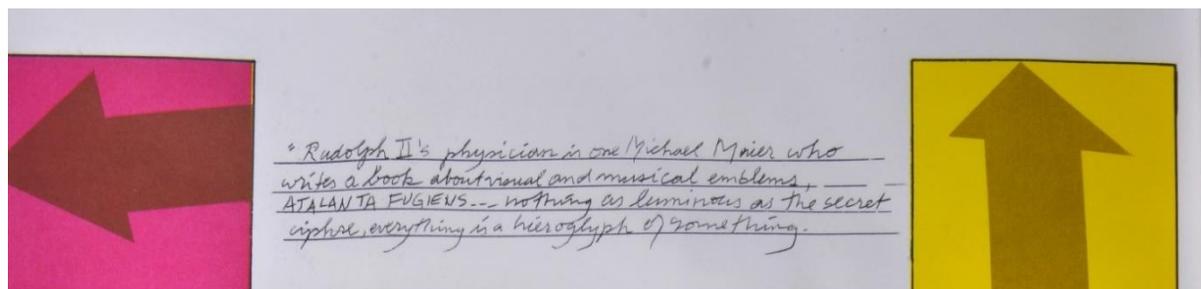
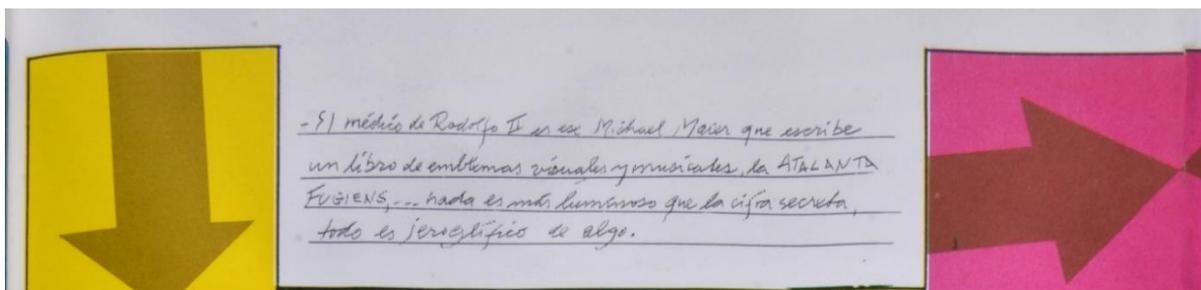
3.2.5 LÁMINAS 9 Y 10. El emblema como antecedente conceptual.



Estas láminas son las más ricas en cuanto a paratextos, pues son las notas al margen las que nos dan una indicación importante sobre el trabajo de Ehrenberg, las partituras visuales y su inquietud por los emblemas. La nota principal de este doble lámina se encuentra en el margen superior, el cual contiene por lo general íconos que se utilizarán en el interior de las láminas, pero en dos casos también son anotaciones verbales, es decir, contienen signos lingüísticos que pueden ser interpretados con éxito, al menos en un caso. Este margen y su contenido nos recuerda un poco a *la marginalia* encontrada en libros medievales, la palabra deriva del latín y significa “en los márgenes”. Se trataba de un repertorio diverso de elementos escritos, y principalmente icónicos, que se situaban en los bordes de las páginas de los libros occidentales, especialmente durante la Baja Edad Media.

Nosotros tomaremos este apartado como uno de los paratextos que rodean y enriquecen al *Codex*, pues su relación con el contenido de las láminas es evidente y enuncia de lo que se va a tratar. Pero también agrega información al margen en el caso de una nota particular escrita por el artista a mano. Una nota escrita en el margen se encuentra en el quinto doble

lámina y está escrita a mano. En la izquierda está escrita en español y a mano derecha en inglés.



La nota dice lo siguiente:

“El médico de Rodolfo II es ese Michael Maier que escribe un libro de emblemas visuales y musicales, LA ATALANTA FUGIENS...nada es más luminoso que la cifra secreta, todo es jeroglífico de algo.”

“Rudolph II’s physician is one Michael Maier who writes a book about visual and musical emblems, ATALANTA FUGIENS... nothing as luminous as the secret cipher, everything is a hieroglyph of something.”

El libro al cual se refiere Felipe Ehrenberg en esta nota es un libro de emblemas conocido como *Atalanta Fugiens* o *La Fuga de Atalanta*, escrito por Michael Maier, conocido

alquimista y doctor de la corte del Rey Rodolfo II. Este libro pertenece a la literatura emblemática, publicado oficialmente en 1617 y contiene sus tres elementos formales: tener un lema o mote, que expone la idea principal; una ilustración construida por uno o más símbolos y una explicación que interrelaciona los dos primeros y complementa el mensaje. El libro escrito por Meier responde a las tres características formales mencionadas: lema, ilustración (50 grabados de Matthaeus Merian) y como explicación un epigrama, seguido de un discurso. Lo más original de este libro son las 50 composiciones musicales que acompañan a los respectivos emblemas y que Maier denomina *fugas*.



Atalanta Fugiens es una obra construida según una Portada y 50 planchas grabadas en cobre, impresas en el papel y coleccionadas como libro, lo que permite visualizar en páginas enfrentadas, en la cara de la derecha y de arriba abajo, el título o lema, que viene a ser como la representación sintética del grabado que viene a continuación, mientras que al pie se encuentra un epigrama en latín, clave de interpretación tanto del lema como de la figura dibujada. Mientras que la página opuesta corresponde a la composición musical, en forma de fuga a tres voces, cada una de las cuales repite los dos primeros versos del epigrama. Además, esta composición textual, incluía en la obra de origen un discurso de dos páginas en latín, comentario a cada plancha según referentes mitológicos, filosóficos o científicos, que Sebastián desconoce, como parece ser su caso en general con respecto al símbolo, alquímico o no.

12 FUGA I. in Quarta, infra.

Es hat sich der Wind getragen im Bauche.

Atalanta seu voc. Fugiam.

Embryo vento sã Bore æ qui clauditur al-
vo, Vivus in hanc lucem si semel ortus erit, ortus erit.

Hippomenes seu voc. sequens.

Embryo vento sã Bore æ qui clauditur al-
vo, Vivus in hanc lucem si semel ortus erit, erit.

Pomum objectum seu voc. Motant.

Embryo ventosa Boreæ qui clauditur alvo,
Vivus in hanc lucem si semel ortus erit.

I. Epigrammatis Latini versus Germanica.

Die Frucht im Bauch des Winds/welche noch verborgen lebt/
So ferne in dieses Lichte dieselbe wirt erhebet/
Kan allerhöhen Helden Racht und That übergehen weise
Durch Kunst und starcke Gewalt und seines Leibes Arbeit;
Schaw/das er nicht vnzweulich vor der Zeit geboren werd/
Sondern in rechter Maß komme lebendig auff die Erd.

EMBLE-

EMBLEMA I. De secretis Natura. 13

Portavit eum ventus in ventre suo.



EPIGRAMMA I.

Embryo ventosa BOREÆ qui clauditur alvo,
Vivus in hanc lucem si semel ortus erit,
Unus is Heroum cunctos superare labores
Arte, manu, forti corpore, mente, potest.
Ne tibi sit Casus, nec abortus inutilis ille,
Non Agrippa, bono scilicet sed genitus.

B 3 HER-

La imagen de la derecha tiene el mismo lugar que la partitura de la izquierda. Ambas representan el lema superior y lo ejemplifican, visual y auditivamente. Este trabajo es considerado actualmente como uno de los primeros trabajos multimedia de la historia. De aquí deriva la inquietud de Felipe Ehrenberg de fusionar partitura y la imagen visual. Las partituras visuales de Ehrenberg tienen un antecedente conceptual en este trabajo alquímico del s. XVII.

Otro elemento importante de estas láminas son las flechas. Podemos tomar las flechas como una indicación, un camino, una guía. Cuando las flechas se han encontrado, algo se ha descubierto. También forman parte del proceso de comunicación. Aquí varios *existentes* se muestran, sin embargo, el más importante es un hombre cayendo y las flechas que indican la caída. Ambos existentes son usados en otros trabajos del artista e indican la caída como muerte (indicios por las palabras MUERO, MUERTE, MORIMOS en una escultura anterior con los mismos elementos). También puede ser la muerte de alguien o algo, el personaje cae y está rodeado de elementos de consumo, comprar y pagar, pero también la mujer como objeto de deseo y placer. Un entorno capitalista rodea *al existente* atrapado

entre pantallas y flechas. Alguien muere en *el Códex* atrapado en el consumo. Una época también está acabando y comienza otra.

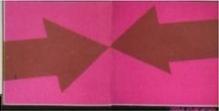


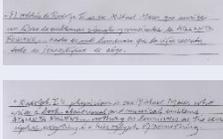
Ehrenberg, Felipe. *La caída*, 1968. Acrílico sobre tabla. 200x183x 6,5 cms. Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2016. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/caida-0>



Escultura. Felipe Ehrenberg, *Muero, muerte, morimos*. 1968. W Galería, Buenos Aires. <https://www.artsy.net/artwork/felipe-ehrenberg-muero-muerte-morimos-3-0827>

3.2.5.1 Tabla 5.

| ICONO | NIVEL 1 | NIVEL 2 | NIVEL 3 |
|--|---|--|--|
|  | Flechas hacia arriba y abajo | Estas flechas ya fueron usadas en obras como "La caída" en 1968. | Indican un proceso de comunicación, una dirección. |
|  | Flechas que se encuentran | Estas flechas ya fueron usadas en obras como "La caída" en 1968. | La comunicación encuentra algo. |
|  | Hombre en pantalla de televisión | | |
|  | Mujer en traje de baño con hojas de fondo y un letrero COMPRE, SUME Y PAGUE | | La imagen de la mujer como producto de consumo |

| ICONO | NIVEL 1 | NIVEL 2 | NIVEL 3 |
|---|--------------------------------------|--|---|
|  | Dos hombres | | |
|  | Cuerpo de una mujer en traje de baño | | |
|  | Siluetas de hombre al revés | Plantillas usadas en la exposición Son Ur-Gente en 1984 y en la obra "La caída", 1968. | Hombre que cae |
|  | Texto escrito en inglés y español. | | Descripción del contenido en capítulo Marginalia. |

3.2.6 LÁMINAS 11 Y 12. La frontera.



Estas láminas están unificadas por un color degradado del rojo al amarillo en la parte superior y en la inferior del verde al negro. Esta división nos permite pensar en una separación entre dos espacios, cielo y tierra. Puede mostrar también la línea divisoria entendida como horizonte. En la parte inferior se encuentra un conjunto de cuerpos de los cuales no se ve el rostro, pero se aprecia que están abrazados. Otro ícono muestra un hombre manejando, con lentes de sol. También se presentan palmeras.

El enunciado de proceso muestra al *existente* manejando. Conduce un auto y su paisaje está conformado por una serie de cuerpos humanos desnudos abrazados, son una pared, un muro humano, una frontera que divide, igual que los colores de fondo, parecen un horizonte, la división entre el cielo y la tierra. El personaje maneja hacia la frontera. Podría ser el detective buscando atrapar al culpable y resolver el crimen hacia la frontera.

3.2.6.1 Tabla 6.

| ICONO | NIVEL 1 Ícono | NIVEL 2 Plantilla esténcil | NIVEL 3 Interpretación de acuerdo al contexto |
|---|---|---|---|
|  | Seres humanos desnudos abrazados vistos de espaldas | Plantillas usadas en la exposición Son Ur-Gente en 1984 | Los cuerpos conforman un muro, una línea divisoria, una frontera. |
|  | Hombre conduciendo un coche. | | Un viaje. |
|  | Palmeras | Plantillas usadas en la exposición Son Ur-Gente en 1984 | Clima tropical de América Latina. |

3.2.7 LÁMINAS 13 Y 14. Tijuana.



Ambas láminas tienen en común el ambiente fronterizo y la hibridación cultural que produce. El tema de la frontera se aborda específicamente en el Capítulo II de esta tesis, el cual enmarca la producción del *Codex* en un tiempo y lugar específicos, pero también en un

ambiente artístico y cultural rico y crítico. Se revisan los personajes con los que el artista tuvo contacto durante aquellos años y sus inquietudes conceptuales. La frontera se muestra como una preocupación constante en sus trabajos de aquellos años. Cabe señalar que Tijuana fue un lugar en el que Felipe Ehrenberg trabajó con diversos talleres artísticos, promoviendo colectivos y grupos de creación artística, al igual que participando en presentaciones y eventos.

Esta doble lámina presenta más *existentes* donde se realiza un contraste entre tradiciones y la vida de placeres, nocturna y de juegos a la que pertenece un cantante como Juan Gabriel, también conocido como el Divo de Juárez, fue un artista reconocido en todo México, pero sobre todo en Ciudad Juárez, por lo que no es fortuito que sus restos fueran enterrados en dicha ciudad. Juárez fue una ciudad que le abrió las puertas a su desarrollo artístico y personal.



Aquí vemos una imagen tomada de un concierto de Juan Gabriel en 1970, con una de sus canciones más famosas “Querida”. Tomado de Youtube <https://youtu.be/NS8DX4mVhxM?si=uv1YXnX2IvQLy12C>

Antes de alcanzar el éxito definitivo en la Ciudad de México en 1971, Juan Gabriel había tenido dos intentos fallidos (uno en 68 y otro en 69). Tras ellos, Ciudad Juárez —con todos sus centros nocturnos— lo recibió con los escenarios abiertos y listos para él. Algunas de estas memorias están en el álbum Recuerdos II de 1984 (el más vendido jamás en México debido al éxito del sencillo 'Querida'), que con las canciones 'Juárez es el No.1', 'Meche', 'El Noa Noa II' y 'Eternamente agradecido' —que es más bien una carta musicalizada— se confirma como un trabajo dedicado a al período de su vida transcurrido en Juárez.

El agradecimiento, por otra parte, era mutuo: por su lado Juan Gabriel abrió un albergue en Juárez para ayudar a pequeños con pocos recursos, huérfanos o hijos de madres solteras y trabajadoras; pero por el suyo, la ciudad y su gente siempre lo recibieron como un hijo predilecto y le rindieron distintos tipos de homenajes, como la develación de un mural de 400 metros cuadrados con su rostro pintado por el pintor Arturo Damasco en el Hotel Morán, ubicado en la zona del legendario Noa Noa.



Mural realizado por Arturo Damasco en Ciudad Juárez (inaugurado el 29 de marzo del 2015)

En este apartado predominan un *enunciando de inacción* pues muestra un contexto al que llega el conductor posiblemente con su hijo. Un espacio relacionado a la frontera y su hibridación cultural, pero también su vida nocturna y su desapego a los valores tradicionales. El ícono de boda tachado pudiera indicar una separación o divorcio, también podría subrayar este rechazo

3.2.7.1 Tabla 7.

| ICONO | NIVEL 1 Ícono | NIVEL 2 Plantilla esténcil | NIVEL 3 Interpretación de acuerdo al contexto |
|---|--|-------------------------------|--|
|  | Gallos peleando | | Pelea de gallos, juego de apuestas ilegal. |
|  | Hombre cargando a un niño. | | Padre e hijo. |
|  | Iglesia | | Tradicción |
|  | Mujer con vestido blanco y hombre de traje | | Una boda, unión ante la sociedad por medio de tradiciones. |

| ICONO | NIVEL 1 | NIVEL 2 | NIVEL 3 |
|---|--------------------------------|----------------|---|
|  | Hombre cantando. | | Juan Gabriel, cantante famoso en México y en especial en Tijuana. |
|  | Mujer enseñando busto desnuda. | Anita Berckman | Sensualidad. |
|  | Mujer en traje de baño. | | Sensualidad, deseo. |

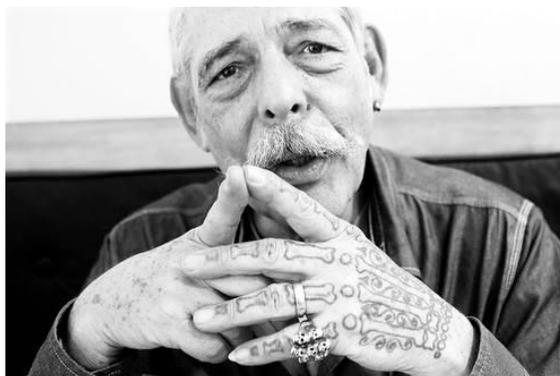
3.2.8 LÁMINAS 15 Y 16. La muerte.



Aquí se muestran *existentes* relacionados con la muerte como cráneos o esqueletos. El personaje con un esqueleto en su cara y mano lo podemos identificar con Felipe Ehrenberg que revela la verdadera esencia de la identidad mexicana, su relación con la muerte. El mexicano no tiene miedo a la muerte, se burla de ella, vive sabiendo que va a morir. Ella también se muestra como fin último de la guerra y la paz.

Muchos de los íconos de esta doble lámina recuerdan a los elementos que se usan en los altares para conmemorar el Día de Muertos celebrado en México como una tradición ampliamente popular. Elementos como el papel picado o las calaveritas de azúcar son fundamentales en este ritual mexicano que identifica a la cultura mexicana y la diferencia de muchas otras. Normalmente el arte popular en México se relaciona con la producción de artesanías. Sin embargo, Ehrenberg rescata la tradición popular de Día de Muertos y le da un enfoque muy personal. Una de sus obras más emblemáticas la plasmó en sí mismo: se tatuó la mano izquierda con huesos. Dijo que era un homenaje vitalicio a José Guadalupe Posada. Para César Martínez, en su texto *Felipe Ehrenberg, un neólogo sin fronteras* comenta:

El tributo a lo que no existe acompaña los actos cotidianos de Ehrenberg: la muerte que no llega y la muerte que nos lleva; la lleva tatuada en su mano izquierda, en la muñeca de su antebrazo. La radiografía tatuada en su mano nos permite ver en la superficie viva un símbolo de muerte que todos llevamos muy adentro: de hecho es el esqueleto -la imagen más usual de la muerte- lo que nos permite estar de pie (Martínez, 2006).



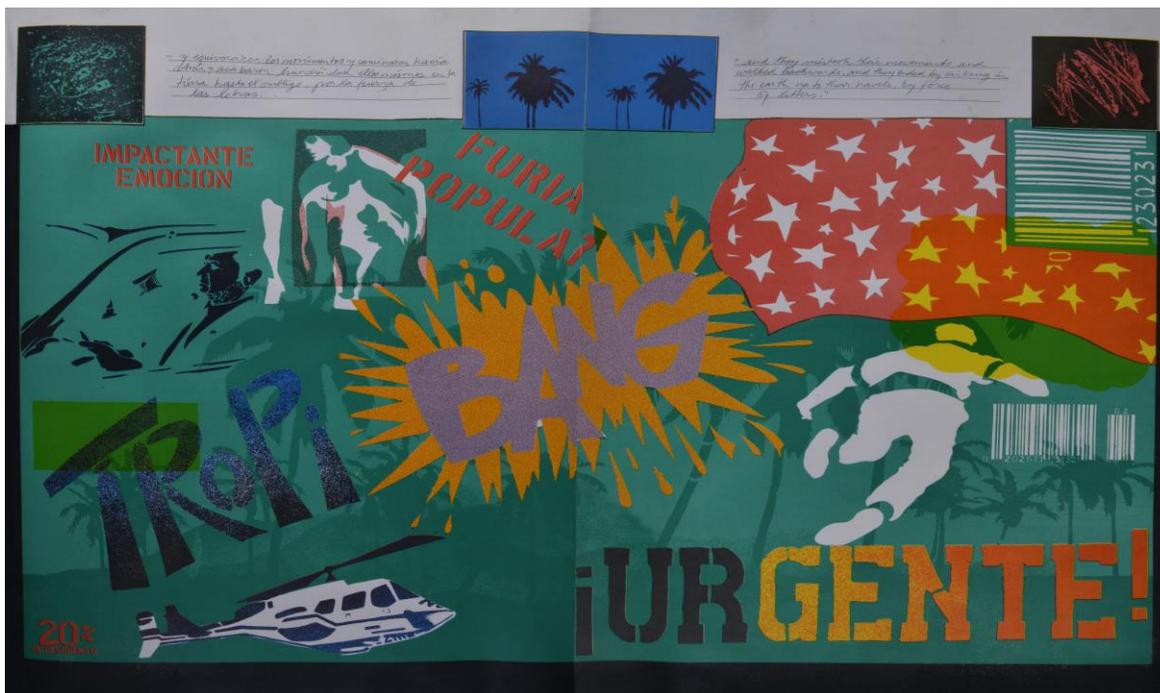
Para el mismo autor, el tema de la muerte es recurrente en la investigación del artista y una muestra es la instalación-altar “*A quienes nos mataron de risa*”, presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas en honor de quienes mataron de risa al pueblo mexicano durante mucho tiempo y, sin olvidar ni por un momento el contexto que lo rodeaba, honrando a figuras relevantes de la historia venezolana. Personajes como Joaquín Pardavé; Mario Moreno, Cantinflas; Mauricio Garcés; German Valdez, Tin-tán; Roberto Soto, Mantequilla; Alberto Espino, Clavillazo; Manolín y Shilinski; entre muchos otros; fueron gratamente recordados al lado de venezolanos como Rafael Guinan, Aquiles Nazoa, Napoleón Defitt, entre otros.

3.2.8.1 Tabla 8.

| ICONO | NIVEL 1 Ícono | NIVEL 2 Plantilla estencil | NIVEL 3 Interpretación de acuerdo al contexto |
|---|---|--|--|
|  | Helicóptero volando sobre palmeras | Plantillas usadas en la exposición Son Ur-Gente en 1984 | Con un rostro de calavera, el helicóptero puede ser usado para provocar muerte en zonas tropicales. Papel picado usado en altares de día de muertos. |
|  | Esqueleto deja una paloma | | La paloma como símbolo de paz sólo adquirida a través de la muerte. |
|  | Un hombre con sombrero y una máscara de calavera. | Es la misma plantilla de Gómez Peña pero con una calavera sobre el rostro. | La realidad que subyace por debajo de la actuación. La verdadera identidad. |

| ICONO | NIVEL 1 | NIVEL 2 | NIVEL 3 |
|---|--|---|---|
|  | Hombre con sombrero y máscara de calavera. | Plantillas usadas en la exposición Son Ur-Gente en 1984 | La máscara representa un personaje. La muerte como personaje. |
|  | Calavera pintada. | | Calaverita de azúcar del altar de día de muertos |
|  | Cráneo humano | | Muerte |

3.2.9 LÁMINA 17 y 18. El imperialismo norteamericano.



Estas láminas se caracterizan por el uso de onomatopeyas y palabras, los cuales hacen un juego de significado al ser desarticulados y rearticulados con colores y tamaños diferentes. Las palabras ya indican un carácter de urgente, disparos, zona tropical, furia popular e impactante emoción. Todo ello señala un evento. Existe una situación violenta en un territorio posiblemente americano por la bandera de estrellas y franjas, que puede representar el capitalismo frente a América Latina, las palmeras y los migrantes que huyen de sus países por buscar una vida mejor. Hay una colisión violenta entre ambos lados, un poscolonialismo que se expande por América Latina y que se filtra en la vida de los habitantes del sur.

Las palmeras pueden hacer alusión a un concepto llamado “tropicalismo” al que se refieren los artistas chicanos al aludir a la “Latinoamericanización” de EUA. Un antecedente del “tropicalismo” al que se refieren los artistas chicanos es el movimiento cultural conocido como Tropicália nacido en Brasil hacia 1967. El artista Helio Oiticica acuñó el término para una obra de arte que expuso en el MAM. El artista quería dar al arte contemporáneo un carácter específicamente brasileño y enfrentarse así a los cánones dominantes europeos. Existe también un Manifiesto Antropofágico escrito por Oswald de Andrade hacia 1928 en

el que resalta un argumento interesante, la historia de Brasil canibaliza otras culturas (las absorbe y crea algo nuevo) como su mayor fortaleza. Estas ideas inspiraron un cambio cultural y político en Brasil.

Es importante recordar que Ehrenberg señala que como artista lo que le ha servido como referencia constante más que el imaginario europeo, “ha sido la potente tropicalidad visual del continente” que le tocó habitar. De ahí que las palmeras sean un primer referente a esta “tropicalidad visual” que sin embargo, también se ve en EUA, en espacios habitados actualmente por población Latina, como California.

El *existente* de la bandera invertida nos evoca a los elementos de la bandera estadounidense, mientras los códigos de barra y de descuento nos recuerdan el consumismo impuesto por aquel país en todo el mundo a través de su imperialismo económico. El poscolonialismo ejercido sobre América Latina es fuente de violencia y migración. Las personas escapan tratando de mejorar su vida, huyendo de la violencia. Sin embargo, sólo reciben más discriminación y violencia. *El existente* que conduce su coche sigue viajando, siendo testigo de esta gran crisis humana. Esta doble lámina es *un enunciado de proceso* que muestra al existente conduciendo un coche y observando lo que sucede en las fronteras de todo el mundo.

3.2.9.1 Tabla 9.

| ICONO | NIVEL 1 Ícono | NIVEL 2 Plantilla estencil | NIVEL 3 Interpretación de acuerdo al contexto |
|---|--|-------------------------------|---|
|  | <p>Texto escrito a mano, trabajado en el capítulo de Marginalia.</p> | | |

| ICONO | NIVEL 1 Ícono | NIVEL 2 Plantilla estencil | NIVEL 3 Interpretación de acuerdo al contexto |
|---|----------------------|-------------------------------|--|
|  | Persona levantándose | | Persona luchando por sus derechos. |
|  | Palabras en español | | |
|  | Palabras en español | | |
|  | Prefijo "Tropi" | | Prefijo de tropical, trópico, calor. |

| ICONO | NIVEL 1 Ícono | NIVEL 2 Plantilla estencil | NIVEL 3 Interpretación de acuerdo al contexto |
|---|---|--|---|
|  | Palmeras | Plantillas usadas en la exposición Son Ur-Gente de 1984. | Clima tropical de América Latina |
|  | Rayones | | Una idea que se forma |
|  | Un código de barras y una tela con estrellas. | | Las barras y estrellas son elementos de la bandera de EUA. Capitalismo. |
|  | Hombre de espaldas. | | Hombre que corre o está huyendo. |

| ICONO | NIVEL 1 Ícono | NIVEL 2 Plantilla estencil | NIVEL 3 Interpretación de acuerdo al contexto |
|---|--------------------------------|-------------------------------|---|
|  | Onomatopeya "Bang" | | Onomatopeya que reproduce en el cómic el sonido de una bala |
|  | Palabra compuesta "URGENTE" | | Unidas "Urgente", algo importante, separado, "Urgente" la gente importante. |
|  | Helicóptero | | Policía, militares, gente con poder y dinero. |
|  | Persona manejando | | Trata de escapar del peligro. |

3.3 EL NARRADOR

Recordemos que para Chatman “la modalidad de sentido en que funciona la narración puede ser visual o auditiva, o ambas. En la categoría visual están las narraciones no verbales (pintura, escultura, ballet, historietas puras o sin palabras, mimo, etc.) Ya se tenga la experiencia de la narración a través de una representación o de un texto, los miembros del público tienen que responder con una interpretación: no pueden evitar el participar en la transacción, tienen que rellenar los huecos con sucesos, rasgos y objetos esenciales o posibles que por varias razones no se han mencionado”. (Pág. 29) El Codex es internamente una narración visual pero que, junto con su soporte, requieren la participación del lector/espectador. Para Felipe Ehrenberg, la participación del público es muy importante en sus obras, puesto que ellos son los que llevan a cabo la actualización de la obra.

Para buscar *la historia* dentro del Codex, recordaremos que “una narración es una comunicación, por ello precisa de emisor y receptor” (Pág. 29) Particularmente asignaremos las categorías de la siguiente manera:

| | |
|-----------------|-------------------|
| Emisor | Receptor |
| Autor real | Público real |
| Autor implícito | Público implícito |
| Narrador | Narratario |

El emisor sería el propio Felipe Ehrenberg, quien como artista crea el Codex y funciona como *Autor Real*. Es importante señalar que no hay evidencia de un narrador interno propiamente señalado. Chatman nos habla al respecto “Una narración que no nos sugiere esta presencia, que ha tratado evidentemente de eludirla, puede con razón ser llamada no narrada o innarrada” (Pág. 36) Pero el Codex no quiere evitar este elemento, sino que, al contrario, sugiere que el lugar puede ser ocupado por el lector/ espectador, quien debe articular la historia posible a partir de los elementos dados por el artista. Aquí podemos retomar los conceptos elaborados por Wolfgang Iser en su texto “*El proceso de lectura*”, donde habla sobre la recepción de la obra literaria. La obra literaria tiene dos polos: el polo artístico y el polo estético. El polo artístico es el texto creado por el autor, el polo estético es la concreción realizada por el lector. El lugar de la obra de arte “es la convergencia entre texto y lector, con carácter virtual” (Iser, 179). Es importante seguir a Iser cuando menciona que es el lector el que, en el curso de la lectura, se convierte en sujeto de las ideas y dice “los libros sólo existen verdaderamente gracias al lector”.

El lector/ espectador debe crear un *objeto estético* a partir del *objeto real* dado. Nosotros buscamos lo que Chatman menciona como *objeto estético*, es decir, *la historia* tal y como está articulada por *el discurso*.

¿Qué historia nos quiere contar Felipe Ehrenberg a través del Codex? Tal vez él mismo nos ha dado unas pistas en su introducción al *Codex*:

Para el libro que ahora sostiene en las manos que, como tantos códices, tendría que ser leído como novela policiaca, he seleccionado mis plantillas preferidas. Quiero ofrecerle al veedor curioso una serie de pistas que le permitan resolver el dramático y apasionante caso del artista testigo que se ve involucrado en la muerte de un siglo (Ehrenberg, 1990)

Los dos *enunciados de acción* más importantes del *Codex* son un asesinato y un viaje. Ambos movimientos conducen la historia. El crimen trata de ser resuelto por un detective, sin embargo, no se determina quién es el asesino, pero lo podemos ubicar en una ciudad de América Latina. Mientras que el viaje lo realiza un hombre en un coche, pudiendo ser el testigo del crimen, se dirige a la frontera con EUA y su imperialismo económico. El testigo es Felipe Ehrenberg, quien presencia el asesinato y escapa, también prepara el performance al comienzo de la historia, pues aparece con Guillermo Gómez Peña y un camarógrafo que lo está grabando. El artista, creador del *Codex*, se convierte en un *existente* (personaje) testigo. Esto nos indica que él mismo pudiera ser el narrador que nos cuenta la historia.

Ya el artista nos menciona que el asesinato involucra “la muerte de un siglo” y él está presenciando este suceso. Esto acontece en un ambiente urbano lleno de violencia y registrado por los medios de comunicación masiva. También se vive en el ambiente cotidiano de cada una de las personas que comparten esta circunstancia histórica. El consumismo feroz invade cada vez más la vida cotidiana y se incrementan sus efectos en las zonas de frontera. Aquí surge una preocupación por la identidad y las fronteras que la delimitan, inscritas en un contexto lleno de incertidumbre, violencia y cambios. La vida cotidiana, como un viaje, muestra un transitar del artista/ testigo en el tiempo que le tocó vivir.

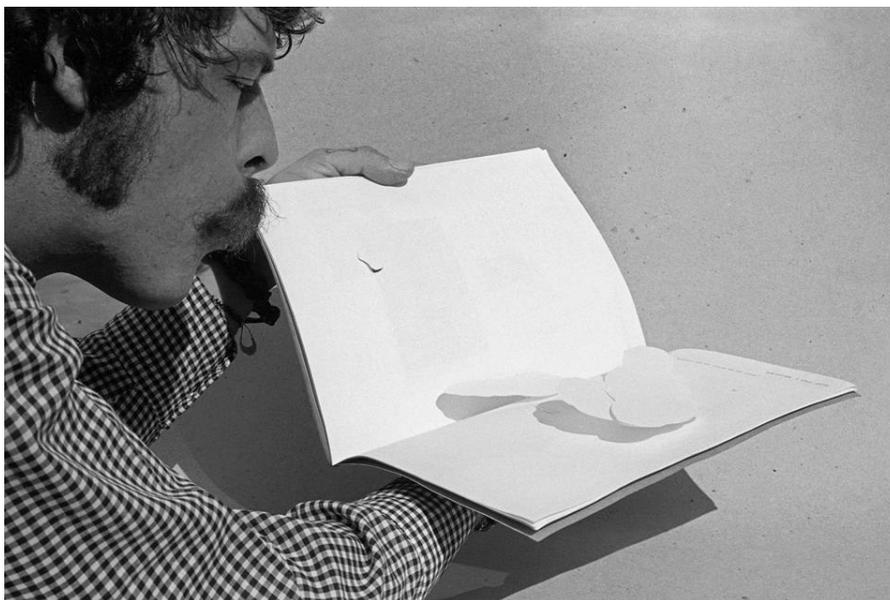
Leer *el Codex* como novela policiaca nos invita a conseguir las pistas que el artista nos deja para poder resolver el misterio. Pero también nos lleva a ver los elementos de la novela negra como una crítica social, donde el ambiente es generalmente urbano, pero cuya intención fundamental es la crítica de costumbres y de los sistemas sociales. *El Codex* no deja de señalarnos la violencia producida en la frontera, los abusos de las autoridades y las condiciones precarias de los migrantes latinoamericanos que buscan mejorar sus condiciones de vida. También expone el drama de ser en un continente tan fragmentado como el nuestro, desde nuestra propia historia hasta nuestra economía, dominados por un imperialismo subyugante. “La muerte de un siglo” presenta efectos directos en la sociedad y el individuo que enfrentan este evento, pero también retos y una nueva posibilidad por delante.

El análisis previo nos lleva a afirmar que las imágenes que componen al *Codex* conforman un imaginario latinoamericano fácilmente identificable con nosotros. Es un imaginario popular e irónico, pues denota lo cotidiano en la vida latinoamericana, el racismo, la violencia, el colonialismo. Latinoamérica busca constantemente su identidad y la ve trágicamente simbolizada frente a EUA en su frontera. Podemos deducir la postura de Ehrenberg frente a estos grandes problemas y su denuncia a través de su obra. El espectador activo no puede permanecer pasivo frente a la denuncia, es un motivo para la respuesta frente a la obra, una reacción, una determinación. *El Codex* se muestra como una indagación visual desde una postura poscolonial de los imaginarios latinoamericanos en su vertiente más populista e irónica en los que el artista reivindica su lucha contra la violencia y la marginalidad, ligando su experiencia conceptual, acciones de crítica institucional y el replanteamiento de la relación entre el artista y el público.

CONCLUSIÓN

La historia dentro del *Codex*, reflejo de la vida y obra del artista.

“Si mis cuadros son libros, y mi vida es un libro y entre libros nos veremos, es porque hacer libros no es más que la libre posibilidad de liberar los logros de la ocurrencia, de la creatividad: hacer libros es multiplicar.” (Ehrenberg, 1980)



Felipe Ehrenberg. Fotografía: Lourdes Grobet. Cortesía: Fondo Felipe Ehrenberg. Tomado de la página web <https://laescuela.art/es/campus/library/essays/igualar-la-balanza-felipe-ehrenberg-y-las-pedagogias-de-la-cooperacion>

El libro de artista es una obra de arte intermedial que permite explorar un nuevo soporte a partir de su materialidad. Los libros de artista tienen un auge a partir del siglo XX cuando se libera la estructura del contenido y permite explorar nuevas formas de expresión. Dice Víctor Argüelles en su tesis:

Es en el siglo XX, que el libro como objeto se privilegia con el enfoque artístico para dar paso a una serie de postulados en que se valora la experiencia no subordinada al contenido, pues recordemos que “El libro existió originalmente como recipiente de un texto (literario)” (Carrión, 2012: 38), y el salto hacia su

autonomía como forma, puede reflejarse en gran parte de los fundamentos artísticos con la práctica y teoría (Argüelles: 16)

Para el mismo autor es importante subrayar dos elementos, el contenido y el continente. Podemos entender el libro de artista a partir de su relación con el libro tradicional como transmisor de una información o bien, a través de la experiencia que tiene sobre un receptor, dice el mismo autor: “la experiencia está condicionada por el cúmulo de sensaciones que se generan en el receptor tras el simple acto de hojear, por muy sencillo que éste sea, se obtiene un efecto emotivo, aunque no exista un mensaje que participe en ello” (16).

El acercamiento al *Codex* a través de su materialidad nos deja abierta la inquietud por los libros hechos en Mesoamérica antes de la conquista europea, su manera de escribir y transmitir el conocimiento, su lengua y cultura, donde la imagen predominaba como palabra, pensamos en el náhuatl, el maya, el otomí. Los materiales que se usaban en esa época y el impacto de la europeización del pensamiento y el saber. La llegada de los códices europeos, con ellos una nueva lengua y una manera de pensar, marca una nueva época en América que impone un pensamiento dominante sobre los saberes ya existentes.

Esta crítica al pensamiento hegemónico eurocentrista se ve reflejado a lo largo del trabajo artístico de Felipe Ehrenberg cuando busca ampliar los medios de expresión del quehacer artístico fuera de los medios tradicionales, al igual que rescatar y contribuir a la apreciación de medios de expresión prehispánicos ya olvidados, como el caso de las pinturas en papel amate, lo cual ayudó a estrechar las relaciones entre pueblos indígenas nahuas y otomíes, y al empoderamiento identitario y económico de los pueblos de Guerrero, en especial de la comunidad de Ameyaltepec (Perez, Cuadra, Jerónimo Emiliano. *Tradiciones que se reinventan. Felipe Ehrenberg y el papel amate*).

Otra aportación importante, como bien lo señala Nicolás Pradilla cuando habla sobre Felipe Ehrenberg en su texto *Un manual de organización colectiva para la subjetivación política, el manual del editor con huaraches y los seminarios de labor editorial en escuelas normales rurales en México*, fue tratar de revertir la condición de marginalidad a partir del aprovechamiento de los recursos tecnológicos disponibles para producir grietas en los

sistemas hegemónicos. En su texto, Pradilla sostiene que Ehrenberg aportó herramientas físicas y conceptuales desarrolladas a lo largo de varios años en distintos seminarios de gestión cultural, de autoadministración para artistas y de producción editorial que definen los contenidos de los seminarios de labor editorial en escuelas normales y del manual que los acompaña. Fue una lucha del artista contra los poderes hegemónicos y una apuesta por incluir los márgenes, la periferia, los grupos vulnerables segregados por esos poderes.

La vida y obra de Felipe Ehrenberg hablan de una búsqueda constante por redefinir la identidad de lo que consideramos mexicano. Su trabajo es un diálogo entre el pasado y el presente, el eurocentrismo y las raíces prehispánicas, el arte culto y la artesanía. Por sus elementos constitutivos, el *Codex* se mostró como una obra dual escrita en español y en inglés, con imágenes y textos. La obra se publicó en dos formatos de libro de artista: el códex y el acordeón, pero también las páginas están acomodadas por doble láminas que comparten el mismo color de fondo, una visión dual se hace evidente. Dentro del *Codex* el amoxtli se identifica con el libro objeto, el tlacuilo se convierte en artista conceptual. Ehrenberg nos muestra de diversas maneras cómo dos esferas distintas se conectan en un mismo espacio obteniendo un producto híbrido, situación que imita al espacio fronterizo. En su trabajo, una frontera deja de ser una barrera y se convierte en terreno fértil de creación. Es así como el producto llamado *Codex aeroscriptus ehrenbergensis*, resulta del cruce e hibridación de muchos elementos que potencializan y enriquecen su interpretación.

Felipe Ehrenberg, artista-editor, nos mostró un camino fértil para las nuevas generaciones en el que se pudiera retomar nuevos soportes artísticos y usarlos libremente para construir nuevos significados, sin depender de las autoridades institucionales y de los recursos privados. Esta autonomía marcaría las prácticas artísticas del siglo XXI en México y daría recursos teóricos a muchos editores, escritores, artistas, teóricos e investigadores que buscaban llevar en práctica sus ideas. La historia y el discurso del *Codex* nos llevaron de esta manera a retomar la vida y obra de Felipe Ehrenberg, cuyo legado para todos los mexicanos sigue vigente y en espera de ser actualizado.

BIBLIOGRAFIA

1. Amador, Bech Julio. *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México: UNAM, 2011.
2. Argüelles Angeles, Víctor. “Líbrido: origen y desarrollo del libro de artista en México (1968-2020)”. UAEM. Facultad de Artes. Maestría en Arte y Literatura. 2020.
3. Carrión, Ulises. *El Nuevo arte de hacer libros*. Amsterdam: Void Distributors, 1980.
4. Charla con Felipe Ehrenberg sobre Ulises Carrión. MUSEO JUMEX. (08 de mayo 2017) Última vez revisado el 02 de noviembre del 2023 <<https://www.fundacionjumex.org/es/explora/videos/43-charla-con-felipe-ehrenberg-sobre-ulises-carrion>>
5. Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. España: Taurus Humanidades, 1990.
6. Crespo Martín, Bibiana, y "EL LIBRO-ARTE / LIBRO DE ARTISTA: TIPOLOGÍAS SECUENCIALES, NARRATIVAS Y ESTRUCTURAS." *Anales de Documentación*, vol. 15, no. 1, 2012, pp.1-25 <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=63524084006>>
7. Crespo, Bibiana. “El libro-arte. Clasificación y análisis de la Terminología desarrollada alrededor del libro-arte”, en *Arte, individuo y sociedad*, 2010: pp. 9- 26.
8. Crespo, Bibiana. “El libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea”. Universidad de Barcelona. División de Ciencias Humanas y Sociales. Facultad de Bellas Artes. Departamento: Pintura. Barcelona. 1999.
9. Debroise Olliver y Cuauhtémoc Medina. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968- 1997*. UNAM/ Turner, 2nda ed. 2014.
10. Ehrenberg, Felipe, “Felipe Ehrenberg interview for UCSD-TV, inSITE94”. Por Patricia Taylor. (1994). Última vez revisado el 02 de noviembre del 2023 <<https://insiteart.org/es/people/felipe-ehrenberg>>

11. Ehrenberg, Felipe, “*Fronteras externas= fronteras internas: FRAGMENTOS DE UN ENIGMA MAYOR*”. Conferencia impartida por Felipe Ehrenberg Enríquez para el Primer Encuentro Binacional de Arte Actual, 22 de octubre del 2010, realizado en Ciudad Juárez. (23 de octubre del 2010) en Revista de Arte y Cultura *Rancho las voces*. Última vez revisado el 02 de noviembre del 2023 <<https://rancholasvoces.blogspot.com/2010/11/textos-fronteras-externas-fronteras.html>>
12. Ehrenberg, Felipe. “De Kinekaligrafías al Codex Aeroscriptus. Recuento pletórico de pies a página”. *Errata #2 La escritura del arte*, 2010: pp. 286-290.
13. Ehrenberg, Felipe. “Felipe Ehrenberg. Anotaciones para una historia del libro de artista en México” por Mario Bracamonte. (2015). Última vez revisado el 02 de noviembre del 2023. <<https://www.youtube.com/watch?v=zY9xMOp68ZU&t=2346s>>
14. Ehrenberg, Felipe. *Boletín Informativo del C.R.E.C./Xico*, Numero 1, Vol. 1, Ed. C.R.E.C. Enero de 1977.
15. Ehrenberg, Felipe. *Codex aeroscriptus ehrenbergensis. A visual score of iconotropisms (Una partitura visual de iconotropismos)*. Atlanta, EUA: Nexus Press, 1990.
16. Espinoza Vera, César. “SUD-ACÁ. El sur en el norte, el sur acá (El performeo en Yellow Springs)”. *Escáner Cultural, Revista virtual*, Santiago de Chile, año 7. Página consultada por última vez el 02 de noviembre del 2023. <<http://www.escaner.cl/especiales/laperrabrava/perrabrava2-05.htm>>
17. Felipe Ehrenberg 67' // 15'. Exposición en Freijo Gallery (13 de marzo del 2015 – 23 de mayo del 2015). Última vez revisado el 02 de noviembre del 2023. <<https://www.galeriafreijo.com/es/exposiciones/programa-general/felipe-ehrenberg-67-15-2>>
18. García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
19. Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España: Taurus, 1989.

20. Gómez Peña, Guillermo. “Líneas fronterizas fuera. Una charla con Guillermo Gómez-Peña” por el Huffington Post. (Diciembre 07 2018) Última vez revisado el 02 de noviembre del 2023. <<https://athena705.rssing.com/channel/71060563/article16558.html>>
21. Gómez, Cuadra, Jerónimo Emiliano. “La otra literatura. Escritura y visualidad en el Códice Borgia”. UAEM. Facultad de Artes. Maestría en Arte y Literatura. 2020.
22. Gómez, Cuadra, Jerónimo Emiliano. *Tradiciones que se reinventan. Felipe Ehrenberg y el papel amate*. Cuernavaca, México: Colectivo El Ojo, 2021.
23. González Aktories, Susana, et al. *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2021.
24. Hellion, Martha. “Gestualidad y performance en los libros de artista”, en *Revista del Programa en Artes de EBA/UFMG, Belo Horizonte*, (2012): pp. 104- 119.
25. Hernández Fuentes, Lourdes. *Contra el olvido. Felipe Ehrenberg, neólogo*. México: D. R. Editarte Publicaciones y D. R. Desliz Ediciones, 2017.
26. INSITEART1992. <<https://insiteart.org/es/about/contact>>
27. Iser, Wolfgang. *El proceso de lectura. Una perspectiva fenomenológica*. Pág. 149-164.
28. Líneas fronterizas fuera. Una charla con Guillermo Gómez- Peña. (Diciembre 07, 2018). Última vez revisado el 02 de noviembre del 2023. <<https://athena705.rssing.com/channel/71060563/article16558.html>>
29. Llanos, Fernando y Felipe Ehrenberg. *Manchuria. Visión periférica/ Peripheral Vision*. México: Ed. Diamantina, 2007.
30. Lotman, Iuri M *La semiósfera*. Lima, Perú: Colección Biblioteca Universidad de Lima, Fondo Editorial, versión e-book, 2019.
31. Macías, Osorno Vania. “Shmuck y la Beau Geste Press: Todos somos uno”, en *Reflexiones Marginales*, (30 de septiembre del 2017). Última vez revisado el 02 de noviembre del 2023 <<https://reflexionesmarginales.com/blog/2017/09/30/schmuck-y-la-beau-geste-press-todos-somos-uno/>>

32. Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad Posmoderna*. Madrid, España: Ed. AKAL/ ARTE y ESTETICA, 1994.
33. Martínez, César. *Felipe Ehrenberg, un neólogo sin fronteras*. España, (agosto 2006). Última vez revisado el 02 de noviembre del 2023. <www.martinezsilva.com>
34. Mauricio Beuchot. *Charles Sanders Peirce: semiótica, iconicidad y analogía*. México: Editorial Herder, pág. 2013-2017, 2014.
35. Mignolo, Walter. “El lado oscuro del Renacimiento”. Publicado por *universitas humanística* no.67 (enero-junio de 2009) pp: 165-203, bogotá - colombia issn 0120-4807. Última vez revisado el 02 de noviembre del 2023. <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n67/n67a09.pdf>.
36. Monsalvo Sergio, *La canción del Inmigrante*. México: Tinta Negra Editores- As de Corazones Rotos, 1989.
37. NEXUS PRESS (2019). <<https://www.allnexus.press/>>
38. Peirce, Charles S. “El ícono, el índice y el símbolo”. España: Universidad de Navarra, España. Traducción castellana de Sara Barrena (21 de febrero 2011) Última vez revisado el 02 de noviembre del 2023. <<https://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>>
39. Pericot I, Canaleta Jordi. *Mostrar para decir. La imagen en contexto*. España: Ed. Aldea global. Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2002.
40. Polkinhorn Harry, Rogelio Reyes, et all. *Artes plásticas en la frontera México/ Estados Unidos. Visual Art on the U.S./ Mexican Border*. Editorial Binacional. 1991. San Diego University, Calexico California.
41. Pradilla Nicolás, “Igualar la balanza: Felipe Ehrenberg y las pedagogías de la cooperación” en *LA ESCUELA*. (04 de abril del 2022). Última vez revisado el 03 de noviembre del 2023. <<https://laescuela.art/es/campus/library/essays/igualar-la-balanza-felipe-ehrenberg-y-las-pedagogias-de-la-cooperacion>>
42. Pradilla, Nicolás. *Un manual de organización colectiva para la subjetivación política, el manual del editor con huaraches y los seminarios de labor editorial en escuelas normales rurales en México*. Taller de Ediciones Económicas, México, 2019.

43. PRETERITO IMPERFECTO en el Museo Carrillo Gil
<<https://www.museodeartecarrillogil.com/exposicion/preterito-imperfecto/>>
44. Prieto, Stambaugh Antonio, “La poética de la frontera”, *Amerika* [En línea], 17 | 2017, Publicado el 05 enero 2018, consultado el 26 octubre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/amerika/8331>; DOI:
45. Ramos-Yzquierdo, Marta. “Felipe Ehrenberg. Las partituras visuales: nuevas propuestas colectivas de creación artística” (febrero 2015). Revisado el 9 de septiembre de 2021
<https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/banner/descargas/felipeehrenberg_laspartiturasvisualesnuevaspropuestascolectivasdecreacionartistica.pdf>
46. Restrepo, Eduardo y Axel Rojas. “Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos”. Universidad de Cauca, Popayán Colombia. Octubre 2010.
47. Rufer, Mario. “Semiosis colonial”. CLACSO.
<<https://www.jstor.org/stable/j.ctv2cxx938.39?seq=1>>
48. Ruíz Corona, Víctor. “Libros de artista: La colección de Felipe Ehrenberg en el centro de documentación, investigación e información ARKHEIA del Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Una propuesta para su descripción bibliográfica”. UNAM. 2013.
49. Soriano-Giles, Alejandro, “El Complot Mongol: la novela negra en México, tres pistas de lectura” en *La Colmena*, núm. 94, pp. 43-55, (2017). URL: <https://www.redalyc.org/journal/4463/446355076004/html/>>
50. Spolsky, Ellen. *Iconotropism or Turning Toward Pictures*. Bucknell University Press, 2004.
51. Tras las pistas de Felipe. <https://youtu.be/7i0z-4-Tzz0>.
52. Villasmil, Alejandra. “Cuando editar no es un negocio sino un modo de vida. La historia de Beau Geste Press”, en *ARTISHOCK, Revista de arte contemporáneo*, (08 de mayo del 2017). Última vez revisado el 02 de noviembre del 2023.
<<https://artishockrevista.com/2017/05/08/cuando-editar-no-negocio-sino-modo-vida-la-historia-beau-geste-press/>>

53. Wolfgang, Iser. *El proceso de lectura: Un enfoque fenomenológico*. Universidad Católica de Valparaíso. Chile, pág 30- 51.

APENDICE

EJERCICIO MULTIMEDIA: La articulación de la historia “Tras las pistas de Felipe”

Cuernavaca, Mor. a 05 de noviembre del 2022

Taller de Narrativa Digital

Mi objetivo es dar a conocer el Libro objeto conocido como Codex aeroscriptus ehrenbergensis, obra del artista conceptual mexicano Felipe Ehrenberg. Para ello, propongo una interpretación de él a través de la lectura de una historia que emerge de sus imágenes internas. Ésta es la propuesta.

GUIÓN POR TEMA

- 1.-PANTALLAS
- 2.- CAMARA Y ACCION
- 3.- VIDA COTIDIANA
- 4.- ASESINATO
- 5.- CONSUMO/ “La caída”
- 6.- FRONTERA
- 7.- TIJUANA
- 8.- MUERTE
- 9.- ESTADOS UNIDOS

PERSONAJES

FELIPE/ TESTIGO/ NARRADOR INTERNO

ASESINO

DETECTIVE

NARRADOR

PRIMERA PERSONA/ Felipe Ehrenberg

ACCION

HAY UN ASESINATO, FELIPE ES TESTIGO Y NARRA SU SITUACIÓN, LO QUE NOS LLEVA A CONOCER PARTE DE SU BIOGRAFIA Y TRABAJO.

MUNDO

REAL, FINALES DE SIGLO XX (1990)

INTRODUCCIÓN

“Tras las pistas de Felipe”

El Codex es un Libro Objeto lleno de imágenes. Una narración visual emerge de la secuencialidad de su estructura y la organización de sus elementos. Hay una historia que puede ser contada a través de las imágenes dispuestas a lo largo de la obra. Descubrimos así una obra dinámica, en espera de su actualización. El artista propone, pero es el espectador el que debe convertirse en el narrador. El Codex está abierto a tantas lecturas como espectadores/ lectores posibles.

Para este ejercicio, decidimos narrar la historia en primera persona. El personaje que narra es Felipe/ Testigo. Sigámoslo a través de las imágenes del Codex, demos vida y movimiento a la historia dormida en el Codex, memoria de un artista y su época.

1.- PANTALLAS

En 1990 ya podíamos sentirnos invadidos por la televisión y sus efectos en nuestra cotidianidad. Ella trajo una cultura de masas que todos probamos: telenovelas, caricaturas, series de acción, noticias y manipulación mediática. La sociedad del espectáculo estaba cada vez más cercana, las imágenes comenzaban a dominarnos. Las pantallas invadieron nuestra privacidad, nuestras casas.

¿Qué hay atrás de la pantalla? ¿Quién produce las imágenes que nos transmitían día y noche? Todos nos identificábamos con sus personajes, cantábamos sus canciones. Una era terminaba, la de las guerras mundiales y la cultura hippie, las manifestaciones estudiantiles, la acción política frente a la opresión. Ahora comenzaba la época de las pantallas, nadie podía imaginar hasta dónde nos llevaría este camino.

2.- CAMARA Y ACCION

La vida familiar también se ve afectada, nuestra vida cotidiana, nuestra propia privacidad. Sólo seríamos capaces de ver el impacto de las pantallas cuando aparecieran los teléfonos celulares unos años más adelante. En 1990. la cámara de televisión y de fotografía jugarían un papel muy importante en el impacto de los medios de comunicación masiva y su intromisión en nuestra vida. Todavía era difícil que una persona común se viera en pantalla, algo que sucedería adelante con las redes sociales y las selfies. Nuestras vidas se volverían un espectáculo a medida que las pantallas tomaran control sobre nosotros. Somos actores y los espectadores están esperando afuera.

3. VIDA COTIDIANA

Yo pienso constantemente en las imágenes, ¿cómo se reproducen? ¿para qué? ¿qué queremos comunicar? Un fotógrafo toma un shoot, lanza un disparo. El disparo mata. Cada shoot está terminando con algo. ¿A quién mata? Tal vez poco a poco, está acabando con una época anterior donde la imagen se reproducía artesanalmente con otros fines más rituales.

4.- ASESINATO

Yo fui testigo de la muerte de un siglo, 1990 fue el final del siglo XX. Trato de ayudar al detective a entender las razones lógicas de este suceso, busco pruebas, quiero atrapar al culpable. Las ciudades latinoamericanas son iguales todas, la modernidad se ha extendido al centro y las periferias siguen siendo marginadas. Todas las ciudades, centros abigarrados, se parecen. Hay violencia, asfalto, buenos y malos. Las ciudades están llenas de crímenes sin resolver.

5.- CONSUMO DESENFRENADO

Fui atrapado en un círculo de consumo, caí como muchos de aquella época. Compras, luego existes. El Imperialismo Norteamericano extendió sus redes por América Latina, donde el socialismo se apagó violentamente, así el capitalismo salvaje mostró sus nuevos proyectos, la globalización y el neoliberalismo. El cuerpo de la mujer es vendido como producto también.

6.- FRONTERA

Quise escapar de las redes del consumismo, huir de un sistema que me devora. Busco al culpable del asesinato. Llegué a la Frontera México/ Estados Unidos. Mucha gente quiere escapar también de sus ciudades, es la historia de la migración en América Latina. Van tras el American Dream. Yo sólo trato de buscar otros lugares donde pueda ser yo mismo. Busco otra oportunidad, otros elementos para expresar lo que quiero decir. La frontera es un territorio fértil para germinar nuevas ideas.

7.- TIJUANA

La Frontera entre México y EUA tiene como punto referencial a Tijuana. Me inquietaban los procesos culturales que emergían en aquella ciudad fronteriza. No era México, ni EUA. Era otra cosa. Ahí, en un lugar sin raíces, nace de la hibridación cultural algo nuevo. ¿Cómo se hace la identidad? ¿se puede fabricar? Trabajé en muchos talleres, fui activista político, generé movimientos, conocí mucha gente. La Frontera nos enseñó el futuro. La nueva Era que nacía tenía que hacerlo ahí. Es el lugar donde la modernidad y la colonialidad comienzan a fragmentarse. Una oportunidad de traspasar las fronteras, las definiciones.

8.- MUERTE

Conocí a muchas personas que trabajaban sobre las mismas ideas que yo, tanto en México como en EUA. Allá en la Frontera pensé que en México estamos muy marcados por la muerte, ella más que otra cosa nos da identidad porque no podemos escapar de ella, por eso me tatúe la mano con huesos del cuerpo humano, para recordarme que la muerte la traemos dentro. La muerte se nos presenta muy cerca cotidianamente en México, la vivimos tan cerca que celebramos el día de muertos como una fiesta más. El día de muertos habla mucho de lo que somos los mexicanos, sincretismo y mestizaje, máscaras, disfraces. Estamos más cercanos al teatro y el performance de lo que pensamos. El papel picado y las calaveritas de azúcar son elementos de una ofrenda de día de muertos.

9.- EUA

Al final, nuestro vecino EUA nos marca como país, pero también económica, política e ideológicamente. EUA es un Imperio basado en el comercio, el capitalismo salvaje. Él silencia los problemas migratorios en la frontera, la violencia, la marginación, la pobreza. Todo América Latina se estrella frente a un muro, el muro fronterizo, artificial, intento

estadounidense por frenar el paso a su país. Sin embargo, el movimiento migratorio continua y los problemas siguen, los efectos culturales no pueden detenerse.

Como dice el investigador Néstor García Canclini, ciertos artistas somos *personae liminales*, gentes del umbral, personas que escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural. Los artistas liminares somos artistas de la ubicuidad. Nuestros trabajos renuevan la función sociocultural del arte y logran representar la heterogeneidad multitemporal de América Latina al utilizar simultáneamente imágenes de la historia social y de la historia del arte, de la artesanía, de los medios masivos y del abigarramiento urbano.

Mi trabajo habla de esto y otras cosas más...

“Quiero ofrecerle al veedor curioso una serie de pistas que le permitan resolver el dramático y apasionante caso del artista testigo que se ve involucrado en la muerte de un siglo...

Desearía que esta obra sirviera como una partitura, quizá para quien se interesara en recrear la música de fondo de nuestras historias diarias”

FELIPE EHRENBURG

Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis/ A visual score of iconotropism

Este trabajo se complementó con la animación digital de los íconos dentro del *Codex*, respetando la presentación de las doble láminas en el orden en que tienen en la obra física, además de añadir efectos sonoros. La narración de la historia se generó a través de IA para modificar la voz a un personaje masculino de edad adulta que simulara a Felipe Ehrenberg. Por último, se pensó en generar un menú interactivo al inicio de la presentación para poder seleccionar música que acompañara la narración. La música puede ser también escuchada junto con las imágenes sin necesidad de la historia verbal, lo cual genera paisajes sonoros y conceptuales diferentes, que de igual manera permiten el goce estético del trabajo. El

Codex adquirió vida a través de diferentes medios que enriquecen su lectura y permiten profundizar en su significado. El trabajo se puede revisar en Youtube en el siguiente enlace: <https://youtu.be/7i0z-4-Tzz0>. Este canal será dedicado al trabajo de digitalización y animación del *Codex*, así como a la recopilación de información sobre la obra de Felipe Ehrenberg.

Cuernavaca, Morelos, a 04 de diciembre de 2023

Dr. Ángel Miquel Rendón

Coordinador

Maestría en Estudios de Arte y Literatura

Por medio de la presente le informo que evalué la tesis de Marcela Castillo López, titulada **LA RECONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA DENTRO DEL CODEX. Una búsqueda de los elementos narrativos del libro objeto de Felipe Ehrenberg**, presentada por la alumna para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura. Considero que cumple cabalmente los lineamientos establecidos y la calidad esperada por las siguientes razones:

La tesis presenta un detallado análisis de los aspectos formales de la obra sustentado a partir de en un aparato crítico-teórico que permite situar la complejidad y la originalidad de esta obra dentro de la producción artística de este autor.

De este modo el *Codex aeroscriptus ehrenbergensis*, título de la obra analizada, es un libro- objeto que manifiesta lo que la narratología denomina una estructura semiótica a través de su materialidad y el uso de texto e imagen como formas narrativas, lo que da como resultado una representación de la memoria personal del artista, pero también de una época determinada.

El análisis permite situar el Codex dentro de la obra de Ehrenberg y señalar su complejidad comparándola a su quehacer artístico dentro de la edición, pintura, gráfica y performance. Destaca la relación del Codex con aspectos la frontera, específicamente, con la cultura fronteriza del norte de México y la creación de un nuevo lenguaje que destaca la hibridación de elementos formales y narrativos. El Codex no establece una narrativa tradicional, lineal, sino es a través de la fragmentación y el desplazamiento hacia la periferia.

El estudio sobre su carácter narrativo se aborda a partir de teorías del discurso que pone de manifiesto las posturas decoloniales del artista apostando por un retorno a una estética de símbolos e íconos que permiten determinar sucesos y existentes de los cuales se construye el modelo narrativo.

Pero más allá de este análisis formal, la tesis propone un ejercicio de interpretación que hace visible la actualidad de la obra y sus múltiples posibilidades de lectura, que subraya el carácter abierto e interdisciplinario del Codex.

El trabajo de Marcela Castillo López obedece cabalmente a uno de los objetivos de la Maestría al profundizar sobre la relación entre las diferentes formas narrativas, lo que amplía las perspectivas del estudio de la literatura y las artes.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Saludos cordiales.

Dr. Fernando Delmar Romero
Profesor-investigador
Facultad de Artes
UAEM



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

FERNANDO DELMAR ROMERO | Fecha:2023-12-04 13:08:33 | Firmante

FWa8W8kfwjApegD9Fzr5n6kdpLC+JH7aN10S53jyVJYgE0rgD7HqTpXS3HAzmbPUpXGqbyCzLzMTDc7zCECQI8uUMscEJNknxwE01BV28GMYHxpn6l/zCeY59ZtepULOYeK1bm8XaW7e1s6HtIj4oWbe4+r0KWLITcgpTV65TuFNheuna9lq6t6P3WAt3JaQHvb1nObRL1uUPzc/6RJFPm2miP2wiP15mHrdKZZ96WXXKGUCLrJOTMuFazGtQ8SdsfXL0V4I0JvRSGp8ocNfP43i2kOjgsqFm5scraygScMKmrnDpzLj2eJ+NwX6MGRb/dvqOQG0nGqTiSSXiSA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[XaiKWLDEI](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/eAar6wRaEjr8mEQqBRAMAhxNX93ICtwj>



Cuernavaca, Mor., a 15 diciembre de 2023

Dr. Ángel Miquel

Coordinador Académico de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **LA RECONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA DENTRO DEL CODEX. Una búsqueda de los elementos narrativos del libro objeto de Felipe Ehrenberg** que presenta la alumna Marcela Castillo López para obtener el gradode Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

Es el primer estudio académico realizado sobre el *Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis. A visual score of iconotropisms (Una partitura visual de iconotropismos)*, a pesar de que fue publicado por Felipe Ehrenberg en 1990. La estudiante aporta el contexto en que el autor realiza esta obra, su conceptualización como libro de artista y el marco conceptual que lo envuelve: la frontera México-Estados Unidos, aunque también están incluidas en ella muchas otras fronteras, temporales y transatlánticas.

Hay también un esfuerzo por dar nombre a las formas expresivas utilizadas y por estudiar los elementos narratológicos. Uno de los logros principales es la identificación de algunos de los personajes plasmados en los esténciles.

No obstante, considero muy importante seguir las siguientes indicaciones para mejorar el trabajo.

1. Es muy importante analizar el título del *Codex*, un guiño a los códices europeos medievales escritos en el idioma culto e internacional, el latín.
2. Por otro lado, la estudiante debe indagar a qué se refiere Ehrenberg con los términos *aeroscriptus* e *iconotropismos*. *Aeroscriptus* ha de ser una traslación al latín de aerógrafo, De hecho el título se puede traducir como *Códice aerográfico de Ehernberg*, por lo que se

da a entender que utilizó el aerógrafo pero no sé la relación que puede tener este instrumento con el mimeógrafo, citado por la alumna. Por otra parte, la página de la librería el Astillero (<https://libreriaelastillero.com/libros/codex-aeroscriptus-ehrenbergensis.html>) se menciona que la edición de 1990 es de 40 ejemplares firmados por Felipe Ehrenberg y con una intervención original en spray.

3. Para recuperar el sentido de la obra hay que tener en cuenta también el subtítulo en español y sus componentes:
 - a) La alumna ya analiza el significado de “partitura musical”, en el sentido que la utiliza Ehrenberg, es decir, proponer una obra para que sea *interpretada* (como siempre la música) por otros, en este caso por los lectores. El propio Ehrenberg lo declara y lo aplica a su *Codex* en una cita que la alumna incluye en la p. 10, y después retoma este concepto en la p. 23 sin asignarse explícitamente a la obra. No queda claro
 - b) los *iconotropismos* seguramente se refiere a la *iconotropía* (literalmente, "movimiento del símbolo"), un concepto que usa Robert Graves en su libro *Los mitos hebreos* como la apropiación y relectura de los símbolos de religiones antiguas por otras posteriores en una tergiversación que puede ser deliberada o accidental. Con el mismo sentido la retoma William J. Hamblin en 2007. Es decir, Eherenberg en su *Codex* retoma símbolos de otros lugares y los resignifica.
4. Sería conveniente describir con más detalle la obra y realizar una suerte de análisis codicológico. El libro de artista trasciende lo que ha sido tradicionalmente el libro para convertirse en un formato creativo manejable individualmente, como ha sido siempre el libro. Pero cada libro objeto es distinto y, por tanto, es necesario explicar su estructura y contenido.

La alumna no menciona el tamaño de la obra, en sus dos versiones, ni el tipo de papel utilizado. Sí que tiene en cuenta dos formatos: como códice occidental, con páginas cosidas por el lomo, y como códice mesoamericano, a manera de acordeón desplegable

(50). El desplegable (con portada y contraportadas occidentales) desarrolla por un lado una mini novela gráfica o historieta (estos géneros no se mencionan, pero ayudan mucho a comprender la obra) y por el otro presenta un paisaje de palmeras y cielo rojo, efecto de la “latinoamericanización” o “tropicalización” que la alumna demuestra conocer. No obstante, ¿Cuál es su antecedente, quizás la partitura visual *Juan Gabriel y la palmera roja* que también menciona la alumna, pero sin relacionarla con este elemento del *Codex*? ¿Se incluyen las palmeras sobre fondo rojo de alguna forma en el códice cosido como libro?

Todas las dobles láminas (el término utilizado, *díptico*, está muy forzado) de la novela gráfica presentan en la parte superior una banda horizontal donde se presentan en una secuencia lineal los elementos que abajo componen el tema principal. La alumna relaciona esa banda con los *marginalia* de los códices medievales europeos, pero el concepto es muy diferente, porque en los *marginalia* se desarrollan complementos del texto principal, no se retoma este y se expresa de otra forma. Muchas veces, la banda superior del *Codex* parece mostrar fotogramas cinematográficos.

5. Los temas principales que permean todas las dobles láminas son la intriga, el consumo de sexo, la violencia y el triste final de los migrantes mexicanos atraídos por el espejismo estadounidense que los lleva a la muerte (especialmente en las 6, 8 y 9). Los colores primarios muy saturados de todas las imágenes, junto con las eternas palmeras, dan al drama un especial carácter tropical y de frontera y contribuyen a hacerlo, quizás, más inquietante.
6. En cuanto a la identificación de personajes de la época introducidos en el *Codex*, cabe pensar también en Pedro Fernández, pues en el estencil de la lámina 5 figura su nombre con la terminación -dez del patronímico tachada.

Por lo anterior, considero que las aportaciones realizadas al tema por Marcela Castillo son valiosas y, por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado



Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. María Celia Fontana Calvo

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

MARIA CELIA FONTANA CALVO | Fecha:2023-12-16 12:56:22 | Firmante

baBLBTOCTBWRHEld7aclboBdQOpkTEq6vRwyxGknOEydNLd879dPODcWZZIsQB7Frrh/o77BejRsEwj/B3fYTBahifblQ1bMQgjbkiNGA4H1fs4yTsnx+oihe6xl oQ+vAAAhQjHkY
8QDvOMbhYM7v7dm0J+CLi21pRrWsm4n7K/yDSyVdBDL2ewAxR6NPRq1H/S+9Fqfaon8n0wC GStw+7mS8sZjsaQZ7LcMVoGQjhwcFnWrViw0dhn4e1kxLCRCrg9eW NCIZ1X
OsnUYkEdnZYiQl4rbaGWhE+P2oFvYDoBtB5hPzCsV1ARajjEVHf4IkDo6mSS5BEU5XDSh4cEA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[nldigVMow](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/YG2haOTh9hKzinYWKhobt59yQtCwotL>



Cuernavaca, Morelos a 15 de enero de 2024

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón
Coordinador de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **LA RECONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA DENTRO DEL CODEX. Una búsqueda de los elementos narrativos del libro objeto de Felipe Ehrenberg**, que presenta la alumna **Marcela Castillo López**, para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO**.

Baso mi decisión en lo siguiente:

Es un estudio bien documentado del libro de artista *Codex aeroscriptus ehrenbergensis* editado en 1990 por Felipe Ehrenberg. La alumna revisa aquí la biografía y contexto del artista para hacer mas comprensibles los elementos gráficos utilizados por el autor. Este estudio permite conocer los usos previos de las imágenes y comprender las referencias plasmadas en su iconografía.

Con este trabajo, la estudiante cumple con los criterios académicos para ser considerada una tesis de maestría que de acceso al título de “maestra”.

Por las razones expuestas, reitero **mi voto aprobatorio**.

Atentamente

Dra. Yunuen E. Díaz Velázquez

Se anexa firma electrónica





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

YUNUEN ESMERALDA DIAZ VELAZQUEZ | Fecha:2024-01-15 12:01:19 | Firmante

BvrwO//3Fp4i843E6gonLVPEEcReBx6ljoHVviWwLjKiDg5QmI02thZ2tcY9NhKRPQe3nmzoDUeSeA2jqRVRFO9bYtdWJcrX9rBv7ZPZN+hI+NJKWxxVwCGM53Ue/zwoBIYyNd8yx2DFd5y7hc1uPg31ksAXq1+VjpZWRcsHcmEPTNfNmks5il+0uCeXJT wz1vY2Ggc/6VhGI88gYLvt3GqHUdkQ7iKfp7FyjQ47gsilazbswuA9iFuVdY7FKxEA8mg0huYrZpX73eldZ6T5JxwM6fu+6qFJSeFa9fZ3TtVmtct1Xyv8s5inCRq2KELQfJ2+/3calzTcroNf6RqhJg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



q5x4HK0Yd

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/QX7RFzzEHJxNplFPbL0Hm7wliXeZ9AFA>

Cuernavaca, Morelos, a 29 de enero de 2024

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Directora de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **LA RECONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA DENTRO DEL CODEX. Una búsqueda de los elementos narrativos del libro objeto de Felipe Ehrenberg** que presenta **Marcela Castillo López** para optar por el grado de maestra en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La tesis es una excelente aproximación a la obra de Felipe Ehrenberg. Después de hacer un recorrido biográfico en el que se describen las actividades de este artista mexicano que experimentó con diversos medios, la autora se centra en el análisis de una de sus obras, el *Codex aeroscriptus ehrenbergensis, una partitura visual de iconotropismos*, mediante conceptos derivados de las teorías narrativas de Seymour Chatman y Wolfgang Iser. Se trata de una aportación original a interesantes problemáticas de las artes contemporáneas. La escritura es clara y obedece a las características académicas solicitadas en el programa. Como complemento, la autora realizó una animación digital que al ilustrar una lectura posible del *Codex* funciona como medio de difusión de su investigación.

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón
(se anexa firma electrónica)



Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2024-01-29 10:03:48 | Firmante

h3LIfOAqfx6V3qELlqjuFdc6ZtsdUbOqnG28IINPGgEbrC/6jQ+Hu221coS3px/z8hPMxuTbKIJzgyWe0WLX7Gp4 +WRTCH7sDEHj78Ab2Km0YUtbVZQKDI+zXyaRAswK9B+bJ0kx
QDR5zwi0e5bx7ufd/dguagvplkhjQktzum1PmZ2UaPAX4o+7OdDwWsuWel7Y+e69dzDBr42WUv57F1BCK/ZrCAI7z75a5ECcf2kSsWFGxvY19aIJYjvORbU9oFUSzdcUrZcOhv7r
kE6jHl58l/5c/5akEmqJUp3yt14n3+HJ+nsrfu49Lkh6AUVFtMhGsgQetBMMJPxHYnqxQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[RWjlqZOJS](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/e2JeHNNH4IX2c0jkdrgSsOU4Vt0vjOWm5>



Cuernavaca, Morelos a 30 de enero de 2024.

Dr. Ángel Miquel Rendón

Coordinador Académico de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA DENTRO DEL *CODEX*. Una búsqueda de los elementos narrativos del libro objeto de Felipe Ehremberg

que presenta la alumna Marcela Castillo López que para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente: La tesis plantea una problemática interesante ¿Se puede leer narrativamente una obra visual? La autora piensa que sí, y sostiene su tesis afirmando que a través de las imágenes se puede interpretar lo histórico. Tesis arriesgada, por un lado, contra la historiografía, por otro, contra los estudios viuales. Pero la autora se hace preguntas, imp,enta un dospositivo teórico para mostrar la narración, incluso en la forma en la que está materialmente constituido el CODEX, es decir, como pergamino o codice milenario. El asunto no es menor, la intermedialidad se presenta de una manera inteligente. Por ejemplo cuando se sugiere que el ícono puede sustituir a la palabra. La tesis es riesgosa pero importante pensar los cruces entre narrativa e imagen. Es amena en su redacción, y tiene una buena bibliografía para una tesis del grado al que se quiere acceder.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.



Atentamente
Por una humanidad culta
DR. ARMANDO VILLEGAS CONTRERAS
LECTOR