



UN ACERCAMIENTO AL CODEX AEROSCRIPTUS EHRENBURGENSES A TRAVÉS DE UNA MIRADA POSCOLONIAL

Felipe Ehrenberg, frontera e identidad

An approach to the Codex aeroscriptus ehrenbergensis through a poscolonial view. Felipe Ehrenberg, identity and the border

MARCELA CASTILLO LÓPEZ

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

KEYWORDS

*Felipe Ehrenberg
Artist's book
Contemporary art
The border
Poscolonial
Hybridization*

ABSTRACT

Felipe Ehrenberg is one of the most important Mexican contemporary artists. His work with Artist's books in Mexico is relevant because he was a pioneer on the field and promoted its creative facilities and social benefits. The Codex aeroscriptus ehrenbergensis is an Artist's book created by Ehrenberg which represents a life position and resistance with regards to matters relating to border emerged topics such as migration and Latin American identity.

PALABRAS CLAVE

*Felipe Ehrenberg
Libro de Artista
Arte contemporáneo
Frontera
Poscolonial
Hibridación*

RESUMEN

Felipe Ehrenberg es uno de los artistas contemporáneos mexicanos más destacados por su trayectoria artística a lo largo de su vida. Su trabajo con los Libros de Artista fue muy importante pues es considerado uno de los pioneros en México al experimentar en ese campo y junto con otros artistas e intelectuales, impulsó su propagación. El Codex aeroscriptus ehrenbergensis es un Libro Objeto creado por Ehrenberg que representa una postura vital y de resistencia del artista frente a temas emergentes surgidos en la frontera, como la migración y la identidad latinoamericana.

Recibido: 03/ 06 / 2022

Aceptado: 19/ 08 / 2022

1. Introducción

A través de este trabajo quisiera traer a la mesa una obra de Felipe Ehrenberg llamada *Codex aeroscriptus ehrenbergensis*, a visual score of iconotropisms –o una partitura visual de iconotropismos–. Dicha obra se inscribe en el marco del libro de artista y es referenciada como libro objeto. Para aproximarnos a ella, recurriremos a entender el libro de artista desde una visión generada a partir de los años 70 y más vinculada al conceptualismo y la performance, siendo dicha visión compartida por Felipe Ehrenberg a raíz de su participación en el grupo Fluxus en Inglaterra y Los Grupos en México. Ehrenberg nos obliga a hacer una pequeña revisión de su trayectoria, sus propuestas y elementos artísticos para poder acercarnos al *Codex*. Para ello, hablaremos sobre su labor a través de su camino como artista editor, faceta interesante y ampliamente trabajada por investigadores tanto en Europa como en México, y que lo vincula con los libros de artista y su labor socializadora.

El acercamiento a la obra que se quiere propiciar aquí es a partir de una mirada poscolonial. Para ello, se introducirán conceptos como *semiosis colonial*, *tierras de frontera* y *pensamiento fronterizo*. Nos atrevemos a decir que *el Codex aeroscriptus ehrenbergensis* está planteado desde una postura poscolonial con elementos decoloniales. El pensamiento poscolonial se formula como reacción a los discursos ideológicos que quieren invisibilizar el desarrollo desigual de los pueblos, las naciones y las comunidades no hegemónicas. Las imágenes que componen al *Codex* conforman un imaginario latinoamericano fácilmente identificable, popular e irónico, pues denota lo cotidiano en la vida latinoamericana, el racismo, la violencia, o el colonialismo. Latinoamérica busca constantemente su identidad y la ve trágicamente simbolizada frente a Estados Unidos en su frontera. Podemos deducir la postura de Ehrenberg frente a estos grandes problemas y su denuncia a través de su obra.

1.1. Felipe Ehrenberg, el artista editor

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 y en los 70 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 o el arte sonoro, hasta la política y la diplomacia (Llanos, 2007).

El Codex aeroscriptus ehrenbergensis 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. Acercarnos a Felipe Ehrenberg a través de su trabajo como editor y su relación con los libros de artista es una propuesta planteada en un ejercicio curatorial llevado a cabo por Martha Hellion, Magali Lara, y Ana Romandía en el 2012, en una exposición del MUAC llamada *Circuito abierto: Dos experiencias editoriales. Fondo Felipe Ehrenberg*. En esta exposición se propusieron dos ejes curatoriales del trabajo editorial de Felipe Ehrenberg: por una parte la creación de la editorial Beau Gest Press en Inglaterra (1971) y la experiencia editorial que Ehrenberg propició entre la comunidad artística a su llegada a México en los años 80. 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.

2. Hacia una definición del 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 en torno a la definición del libro de artista, pues el tema fácilmente se confundía con otros, tal como lo señala la doctora Bibiana Crespo en sus investigaciones sobre los libros de artista: “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” (1999, p. 19). 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 con el arte conceptual y la revaloración del libro como estructura. Para Martha Ellion, artista conceptual dedicada principalmente a este tema, “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-”. Ella afirma que en la última

década, se ha multiplicado la producción de libros de artista, hasta el punto de que “podría decirse que crecen y se desparrraman como el cauce de un río, y han escapado de las definiciones teóricas ya tan conocidas” (2012, p. 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* (1980), él comenta que “en el viejo arte el escritor escribe textos. En el arte nuevo el escritor hace libros” (p. 33). Lourdes Morales profundiza en el pensamiento de Carrión en su ensayo titulado *Del libro como estructura* (2012) que forma parte de una serie de ensayos, compilados en el libro *La era de la Discrepancia, arte y cultura visual en México 1968- 1997* organizado por Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina. Para Carrión, asegura Morales, 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” (Debrouse, p. 165). El nuevo arte era el que apelaba a “la habilidad que cada hombre posee para comprender y crear signos y sistemas de signos” (*ibíd.*, p. 162). Lourdes Morales también nos menciona que Ulises Carrión tiene en el fondo una relación 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.

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 *Librido: origen y desarrollo del libro de artista en México (1968- 2020)* (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 cuando se vincularon 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” (2008, p. 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 (BGP), la cual 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.

De acuerdo a una antevista realizada a Felipe Ehrenberg titulada *Felipe Ehrenberg. Anotaciones para un libro de artista en México* por Mario Bracamonte en youtube, 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” (Ehrenberg, 2014). 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, ya que no solo fue pionero del concepto en los años 70, 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 (2013) 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 artista, dentro de los cuales, 20 de ellos fueron elaborados por el propio Felipe Ehrenberg, resultando testimonio invaluable de su creación artística, su apreciación sobre el arte y ciertos momentos de su vida.

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.

2.1 El Libro de Artista: un medio híbrido

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 la *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” (2020, p. 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, en relación a los otros, a Europa. En *Culturas híbridas* (1990), 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” (p. 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”, la cual “fue promovida por artistas y escritores que regresaban a sus países luego de una temporada en Europa [...]” (*ibíd.*, p. 75). Pero no solo fue Europa, sino que el sentido de migración se extendió notablemente hacia otros puntos de la geografía. Los artistas obviarían en su práctica no solo 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” (*ibíd.*, p. 120). Únicamente 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” (*ibíd.*, p. 307). Un libro de artista presenta fusiones estilísticas determinantes con la idea de expresiones y disciplinas contaminantes.

3. Nacimiento del *Codex aeroscriptus ehrenbergensis*

El Codex aeroscriptus ehrenbergensis es un libro objeto editado por Felipe Ehrenberg en Nexus Press, Atlanta (EEUU) en 1990. Nace dentro de un marco de actividades realizadas por el artista en varios puntos en la frontera entre México y Estados Unidos. Para octubre del mismo año, 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). Hacia 1994 Felipe Ehrenberg fue invitado a participar en la *inSITE 94*. Para ello creó su pieza titulada: *Tercera llamada/ Curtain Call*, una instalación de dípticos creados simultáneamente en el Centro Cultural de Tijuana (CECUT) en México y en el Santa Fe Train Depot en San Diego.

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, la cual estaba viviendo un momento histórico importante para ambos países al firmarse el *Tratado de Libre Comercio* (1992), con el cual se iniciaría una nueva fase económica y política para la región, donde el proyecto de globalización y neoliberalismo económico comenzaría a funcionar. En el libro *El lado oscuro del Renacimiento* (2009), Walter D. 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 EEUU hacia Latinoamérica y, como consecuencia, las migraciones latinoamericanas hacia Estados Unidos. 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 EEUU 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 aeroscriptus ehrenbergensis* fue editado desde un punto de vista de crítica poscolonial, en un medio posmoderno y 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 D. 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. Dicha 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 (2016) como prototipo de un proceso de semiosis colonial. Ella teoriza sobre bordes y fronteras. 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, como por ejemplo Homi K. Bhabha (1994) cuando habla de *espacios del medio* o *el tercer espacio*. Mientras, Ortiz (1995) 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* (1994), nos explica que la cultura es producto de otra cultura. Después de la colonización sigue un proceso de hibridación. 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. Para él es vital reflexionar al respecto. Así lo dice en una entrevista que le realiza Patricia Taylor para el UCSD- TV (InSITE94):

“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 cósmica, 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)

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 (*Tilli 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 aeroscriptus ehrenbergensis* 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 o escribano (pintaba los Amoxtlis como artistas). 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”. (1990, p.2)

Sobre la escritura, Felipe Ehrenberg hace también una reflexión interesante en la relación entre palabra e imagen. Él escribe que “una imagen es como una palabra aislada y funciona como tal. Mejor aún podría ser comparada al glifo de un códice precolombino”. (ibíd., p.1).

Muy similarmente a las *tierras de frontera* de Anzaldúa, Walter Mignolo propone el *pensamiento fronterizo* como un lugar desde donde se piensa que ha sido geohistóricamente producido en el marco del sistema mundo moderno/colonial. El *pensamiento fronterizo* es posible por la diferencia colonial: es el de los desheredados de la modernidad, aquellos para quienes sus experiencias y memorias corresponden a la otra mitad, a la colonialidad. Surge de los desheredados, del dolor y la furia de la fractura de su 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. Este es el caso de Felipe Ehrenberg cuando trae a su obra el trabajo de los artesanos en México y su vínculo con los *Tlacuilos*.

Néstor García Canclini habla en su libro *Culturas híbridas* (1990) el papel de los artistas y los artesanos en las sociedades latinoamericanas posmodernas. Ellos buscan nuevos significados para las intersecciones entre lo culto y lo popular, lo nacional y lo extranjero. “Son oficiantes posmodernos, *personae liminales*, gentes del umbral” (ibíd., p. 343), es decir personas que escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural. Para Canclini son artistas liminales “los artesanos de Ocumicho y Ameyaltepec, los escritores de la frontera norte de México, Fontanarrosa, autores de *graffitis*... Mato Grosso en Brasil, Felipe Ehrenberg y Antonio Martorell, pues, reinvierten su estética experimental en la capital de México y en ciudades de Estados Unidos para reconstruir los altares tradicionales que los mexicanos hacen para el día de muertos” (García, 1990, p. 343). Los artistas liminares son artistas de la ubicuidad. Sus 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 abirragamiento urbano.

El *Codex aeoscriptus ehrenbergensis* es una obra que nace, no solo físicamente en localidades fronterizas, sino también desde un *pensamiento fronterizo* que es un territorio culturalmente híbrido. Su estética es una unión de varios elementos visuales latinoamericanos para producir algo nuevo sobre un soporte, el libro de artista, también esencialmente híbrido. donde el papel del libro y la escritura son temas fundamentales de reflexión, al igual que la imagen y la acción. Las imágenes en el *Codex* son palabras que tienen diferentes niveles de interpretación y que constituyen en conjunto, una alusión a una cultura visual poscolonial latinoamericana.

4. Buscando una identidad Latinoamericana

El *Codex* está conformado por imágenes elaboradas con plantillas de estarcidos y que para el artista representa algo más que un mero apoyo técnico. La plantilla es una “suerte de módulo capaz de ser fragmentado, reproducido al derecho y al revés, bocarriba o bocabajo, en color o blanco y negro...” (Ehrenberg, 1990, p. 158). Estas plantillas formaron parte de un Banco de Información Visual que creó Felipe Ehrenberg a lo largo de veinte años junto con recortes de periódicos, fotos, etiquetas, envolturas, etc. Dice Felipe Ehrenberg sobre su *Codex*:

Mis plantillas gráficas se basan en imágenes que me permiten gozar de aquella otra “estética”, la de la gran mayoría de mis congéneres americanos, sobre todo los de origen latino, a quienes nombramos y muchas de las veces con desdén, nacos, cariocas, jíbaros, boricuas y demás parientes. (Ehrenberg, 1990, p. 2)

“En los años 60, en América Latina discutíamos ante todo los problemas de la realidad social y el cambio de esa realidad. Ahora estamos más bien desesperados por establecer nuestra identidad...” (Quijano, 1988, p. 58). Para Aníbal Quijano, América Latina está constantemente buscando su identidad frente a Europa. Así, la relación de este continente con los procesos de modernización es inminente y, sobre todo, los vínculos con la razón instrumental. Este proceso no puede detenerse ni mucho menos dar paso atrás. Sin embargo, está constantemente generando cambios y productos híbridos. Podríamos preguntarnos: ¿existe una identidad latinoamericana real? Para Quijano “la identidad latinoamericana, que no puede ser definida en términos ontológicos, es una compleja historia de producción de nuevos sentidos históricos, que parten de legítimas y múltiples herencias de racionalidad. Es pues una utopía de asociación nueva entre razón y liberación” (ibíd., p. 69).

Siguiendo a Canclini (1990) es necesario „buscar nuestra identidad en el entrecruzamiento de lo indio, lo negro y lo blanco metropolitano y en el pasado, olvidando que las identidades no son ni biológicas, ni heredadas sino fundamentalmente sociales y cambiantes” (p. 71). Así, comenta Antonio Ureña García en su ensayo *Latinoamérica: identidad real o imaginario colectivo* que, en vez de:

[...] buscar la autenticidad en lo indígena o de una ideología burguesa cohesionadora de las clases sociales en proyectos de construcción nacional, sería necesario plantearse el sentido de esta reflexión sobre la identidad latinoamericana en estos comienzos del S. XXI donde las fronteras regionales por obra de la globalización neoliberal cada vez son más permeables a los capitales, las ideas y los patrones culturales que rigen o pretenden regir la manera de vivir y relacionarse entre las personas. (Ureña, 2014)

Muchos artistas se han cuestionado sobre la identidad latinoamericana desde una postura fronteriza. Tal es el caso de Gloria Anzaldúa y Guillermo Gómez Peña. Felipe Ehrenberg continúa este planteamiento a través del *Codex aeoscriptus ehrenbergensis* y propone un imaginario visual que unifica una identidad latinoamericana poscolonial, transcultural, híbrida. La frontera es el escenario perfecto donde los límites pueden desvanecerse y permitir uniones nunca pensadas. Las imágenes de Felipe Ehrenberg en el *Codex aeoscriptus ehrenbergensis* nos hablan de la vida de miles de personas que viajan y cruzan una frontera, que viven en ciudades modernas inundadas por los medios masivos de comunicación, una vida como la de muchos de nosotros, llena de color, de sentimientos encontrados, de sueños y deseos, donde vemos nuestra identidad borrada por el capitalismo salvaje neoliberal y reescrita por la memoria cotidiana. El libro de artista se presenta como un medio de expresión con una naturaleza híbrida en el que el artista puede reflexionar desde la frontera sobre los problemas que se producen en una América Latina neoliberal y globalizada, donde los fenómenos de migración y transculturización afectan a la sociedad.

Referencias

- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/ La frontera: The New Mestiza*. Capitán Swing Libros, S.L.
- Argüelles, V. (2020). *Librido: origen y desarrollo del libro de artista en México (1968-2020)* (Licenciatura). Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Ehrenberg, F. (2014) *Felipe Ehrenberg. Anotaciones para un libro de artista en México/* entrevista por Bracamonte M.
<https://www.youtube.com/watch?v=zY9xMOp68ZU&t=2346s>
- Carrión, U. (1980). *El nuevo arte de hacer libros*. Void Distributors.
- Crespo, B. (1999). *El libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea* (Doctorado). Universidad de Barcelona.
- Debroise O. (2014). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968- 1997*. UNAM
- Ehrenberg, F. (1990). *Codex aeroscriptus ehrenburgensis. A visual score of iconotropisms (Una partitura visual de iconotropismos)*. Nexus Press.
- Ehrenberg, F. (1994). Entrevista a Felipe Ehrenberg para inSITE94, de UCSD-TV/ entrevista por Patricia Taylor. INSITE - Ehrenberg Felipe (insiteart.org)
- García, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Guanche, Ortiz (1995). Avatares de la transculturación. *Revista Tema*, 4.
- Hellion, M. (2012) Gestualidad y performance en los libros de artista. *Pós Belo Horizonte*, 2(3), pp. 104- 119.
<http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n67/n67a09.pdf>.
- Llanos, F. (2007). *Manchuria. Visión periférica/ Peripheral Vision*. Diamantina.
- Quijano, A. (1988). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Sociedad y política Ediciones.
- Ruiz, V. (2013). *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* (Licenciatura). UNAM.
- Ureña, G. (2014). Latinoamérica: ¿identidad real o imaginario colectivo? *Panorama Cultural*. Latinoamérica: ¿identidad real o imaginario colectivo? - PanoramaCultural.com.co
- Walter, M. (2009). El lado oscuro del Renacimiento. *Revista Universitas Humanística*, 67, pp. 165- 233.