



“Érase una vez que nació un libro de artista” Conversación con Felipe Ehrenberg

Estamos en México en la casa que habita Ehrenberg de manera provisional, desde hace unos meses en que regresó a su ciudad natal, después de vivir años en São Paulo. En la entrada hay un pequeño jardín. Hoy hace frío. Crepita la leña en el fuego de la chimenea y circulan entre los muebles dos gatitos mestizos, el Chiste, pelirrojo y la Cheché, blanca y sedosa con manchitas negras. La casa está repleta de cosas interesantes. Conviven las artesanías mexicanas con las brasileñas. De las paredes cuelgan grandes cuadros y pequeños dibujos. Vemos que coexisten temas muy distintos que cobran sentido en el carácter vital que subyace en Felipe.

Desde la cocina se escuchan los ruidos que hace Lourdes Hernández Fuentes, con quien Felipe lleva casado treinta años; licenciada en letras hispánicas y reconocida gastronoma. Es una exigente cómplice, una mujer adorable, con la sonrisa a flor de piel, que apuntala y comparte esa gran vitalidad. Siempre tienen invitados alrededor de su mesa. Lourdes cocina, ensaya, comparte, se ilusiona. Mientras Felipe nos ofrece a quienes llegamos allí todo ese entorno que es el resumen de él. Lo que en este momento toca. Su pasión actual. Por momentos, se dicen alguna cosa cariñosa en brasileño.

Para mí, Felipe es alguien como de mi familia cercana. Un gran amigo en quien confío. Nos sentamos a hablar de los años pasados, cuando él regresó a México en 1974, tras vivir en Inglaterra; hablamos también de su proyecto Beau Geste Press y Schmuck y de cuando yo llegué a México en 1976, que fue cuando nos conocimos. Decidimos centrar nuestra charla en el libro de artista.

Felipe Ehrenberg: ¿Qué te parece si en nuestra charla nos dirigimos a quienes están emergiendo por estos días, a artistas que se interesan en los libros de artista? Con toda probabilidad ignoran cómo surgió este bello y delicado género. O, mejor dicho, desconocen los motivos por los cuales surgió esto que hoy ya es un género. Porque ya es algo legitimado por las academias del mundo entero. Tanto así que ha sido convertido en otro producto artístico de consumo conspicuo... ¿no crees? Tal vez yo pueda brindarles algunas pautas a seguir, rutas diferentes a lo que parece que ya es una tendencia globalizada en torno a los libros de artista.

Seguramente conoces la feria que organiza la Codex Foundation, fundada en San Francisco por mis amigos Peter y Susan Koch,¹ ¿verdad? Una de las más exitosas. Fui invitado especial en su primerísima edición, en el 2005. Todavía guardo el PowerPoint que hice para la ocasión. Para morirse de la risa. Codex ha crecido tanto, de manera exponencial, que ni por asomo podría yo rentarle un espacio...

Angustias Freijo: Sí, claro. Es un evento con mucho prestigio. En Alemania también hay algunos muy importantes. Pero cuando dices que el género del libro de artista ya se afirmó como una de tantas tendencias, ¿a qué te refieres?

F.E.: Pues mira, en sus inicios hacia principios de los años setenta y hasta casi al final de los ochenta fue una suerte de patito feo, una ínfima aberración entre

¹ <http://www.codexfoundation.org/about/the-foundation>

tantas que iban surgiendo en la época del conceptualismo. La época -dicho sea no tan de paso— duró unos ocho o quince años y, a mi manera de ver, marca la transición entre el modernismo y lo que los alemanes y franceses llamaron postmodernismo. Fue una etapa de muchos vaivenes y reacomodos. Y, claro, surgió gente cercana a los artistas que buscó maneras de comercializar nuestra producción. Bien que recuerdo a un tal Jack Wendler que a principios de los años setenta abrió en Londres la primera galería de arte conceptual...²

A.F.: ¿Te acuerdas de alguna exposición?

F.E.: La verdad, no. Pero me impresionó su esfuerzo por sacarle dinero a algo que incluso se declaraba antimerced. Yo ya vivía en Devon. Jack debe haber sido un tipo con medios, más o menos joven, que se fijó en un grupo muy destacado. Se llamaban Art & Language.

A.F.: Ah, claro. Hace un año y medio en el MACBA vi una importante exposición, con muchas piezas históricas. Muchas vitrinas. Mucha parte teórica.

F.E.: Sin lugar a dudas los integrantes de Art & Language destacaron como uno de los grandes parteaguas teóricos del momento. Eso fue en Inglaterra, en Europa. Pero, ¿cómo aplicar sus ponderaciones a mi mexicana realidad? ¡Imposible! El caso es que en la América latina (y, por favor, transcribir el adjetivo *latino* como tal, en minúsculas) no podemos asumir que propuestas teóricas surgidas en el Reino Unido o en Francia sean aplicables a nuestras realidades. Cada país y cada cultura tiene realidades e imaginarios propios, realidades diferentes, ni peores ni mejores. Simplemente diferentes. Antes que nada, las artes de cada cultura responden —o deben responder— a su propio imaginario, a la realidad que parió y rodea al artista. Eso de que las artes son "universales", como insisten los teóricos e historiadores de Occidente, no es más que un mito.

Se sirven de esto para legitimarse e imponernos sus criterios. No es lo mismo la corriente conceptualista que surgió en Argentina en los años setenta, con Tucumán Arde, o en Montevideo con Clemente Padín y Jorge Caraballo, en Brasil con Paulo Bruscky, al conceptualismo que surgió por esos tiempos en Alemania e Inglaterra, o en Checoslovaquia y Hungría, que estaban enclaustrados por la cortina de hierro. El conceptualismo inglés, por ejemplo, surge en la época de posguerra, de creciente prosperidad. El conceptualismo combativo, críptico, feroz, satírico y peligroso de los países de la América latina surge bajo regímenes militares, en el auge de la guerra fría, bajo la bota de gobiernos militares o de regímenes omnívoros como el PRI de México.

Me parece muy importante enfatizar este elemento de peligro y precariedad. Aquellos artistas en nuestro continente que enfrentaron múltiples peligros demostraron cómo se responde al momento que viven los artistas en el país en que viven.

Pues bien, ahí me tienes, en Inglaterra con dos pequeños hijos de cuatro y cinco años de edad, sin un ingreso fijo y muy ansioso por contactar, conectar y dialogar. Me acerqué a mis pares ingleses y los latinoamericanos, que casi sin excepción eran exiliados en Europa como yo...

[Se escucha el paso de un avión]

... Pero, bueno, es una historia ya conocida: me compré un mimeógrafo simple y llanamente porque en México era peligroso tener una máquina de esas y en Inglaterra, no.

A.F.: Claro, fue en 1968. Cuando ocurrió la matanza de Tlatelolco. Otro tema más al que le han echado tierra por encima. ¡Otro tema pendiente y sin aclarar!

² https://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Wendler

F.E.: Lo compré en Inglaterra porque ahí...

A.F.: No existía ese antecedente, ese medio de reproducción no se veía como subversivo.

F.E.: Así es. De modo que comencé a publicar una revista que llamé *DT*. Quiere decir documento trimestral, pero también quiere decir *delirium tremens*. [Se ríe] Mi intención era recoger, buscar a los mexicanos y latinoamericanos presentes en esos días en Londres para solicitarles un fragmento de lo que estaban haciendo en esos momentos. Vendía mi *DT* —y un par de extrañas publicaciones, *Cantata Dominical* y otra que llamé simplemente Ehrenberg- en Londres, a la salida del Tube, en la entrada de los cines, en inauguraciones de arte...

A.F.: ¿En la calle?

F.E.: Sí.

A.F.: ¿En cuánto los vendías?

F.E.: No me acuerdo, podían ser 80 peniques (por ese entonces el Reino Unido aún no se había mudado al sistema decimal). Nuestra circunstancia en Londres no solo era económicamente precaria: percibí que mis hijos, que son morenitos, estaban sufriendo *bullying* en su escuela. Así que nos mudamos a Devon y compartimos la renta con varios amigos más. [Tose] Se me ocurrió usar mi mimeógrafo para publicar a colegas afines. Así fue que fundé la editorial mimeográfica Beau Geste Press. Éramos una comunidad de impresores. Empezamos a distribuir lo que ya teníamos, mi *Documento Trimestral* y *Ehrenberg* y, bueno, nos abocamos en cuerpo y alma a organizar la hoy legendaria FLUXShoe, que era un proyecto de David Mayor...³

A.F.: Ese número tuyo y de Stuart Reid y Barry McCallion lo tengo en mi biblioteca.

F.E.: La proximidad con Fluxus nos permitió entrar en contacto con muchísima gente más. Gente como nosotros: poetas, escritores y artistas plásticos, retadores del estatus. Fue cuando el poeta Ulises Carrión, que vivía en Ámsterdam pero se encontraba de visita en Londres, se topó con nuestras publicaciones. Él le escribió a David Mayor, nuestro colega, y lo demás es historia...

A.F.: ¿Se asoció con ustedes?

F.E.: Más bien fuimos cómplices.

A.F.: Y ¿qué me dices de Ulises?

F.E.: Bueno, él y yo nos conocíamos desde México. Pero mira, ahí están las cartas. [Tose] De modo que lo invité a visitarnos en Devon, donde decidimos publicar su bellissimo libro, *Arguments*. Fue financiado por su amiga Tania Erlij, una antropóloga que trabajaba en Londres. Costó la tremenda suma de ¡26 libras!!! [Se ríe]

A.F.: ¿Conservas algún ejemplar?

³ http://www.artcornwall.org/interview_fluxshoe_stuart%20reid_felipe_ehrenberg.htm

F.E.: Están todos ya... en los museos.

A.F.: ¿Y cómo recuerdas, así en la distancia, ese primer ejemplar?

F.E.: Bueno, el de Ulises no fue nuestro primer libro. Pero todos los libros que producíamos fueron hechos a mano. Con herramientas y técnicas muy artesanales. Resultado de experiencias acumuladas. Siempre fui un estampador entusiasta. Desde muy joven. Pero en la situación en la que me encontraba en Londres, sin taller ni herramientas ni dinero... Piensa que llegamos con una mano delante y otra atrás. Me pareció lógico recurrir a la mimeografía.

A.F.: Era una manera de grabar y fue un acierto.

F.E.: Sí, por supuesto. Sobre todo si usamos la palabra grabar: los estenciles se pueden grabar. Quizás no lo sepas, pero eran hechos con cera de Campeche. una suerte de seda sintética, muy fina, cubierta de cera. Así pues, aprendí...
[Se escucha pasar otro avión]

... a grabar en los estenciles imágenes muy delicadas, con alfileres y bolígrafos secos y... bueno. Ahora que he estado hurgando en mis bodegas y archivos me topé con una buena colección de aquellos grabados. Y los montaba en su marialuisa, muy bien presentaditos, para venderlos a la salida de cines, entrada de galerías, en fin... Esto de salir a la calle (porque también dibujé con gises en las banquetas) es buenísimo para relacionarte con gente, no con —lo digo entre comillas- "amantes del arte", sino con gente normal...

A.F.: Con ciudadanos variopintos de a pie.

F.E.: ¡Con personas de carne y hueso, atareadas en su ir y venir, sí! Es lo que te permite catar de manera inmediata, directa, lo que le puede o no gustar a desconocidos. Y eso, caray, te va afectando, incide en lo que uno hace.

A.F.: También tiene que ver con lo que decías, que el pensamiento no es algo universal. Fue tu forma de entender el pensamiento inglés pero desde el pensamiento mexicano. Puede ser muy interesante ese ejercicio.

F.E.: ¡Vaya! Recuerdo que por aquel entonces un médico, muy buen coleccionista, me diagnosticó un síndrome llamado Asperger, que, según entendí, es algo que se manifiesta a diferentes grados, desde los síntomas más ligeros hasta la enajenación absoluta; quiero pensar que si lo padezco —yo diría que lo gozo- ha de ser más o menos tenue. Quienes lo tienen perciben las señales del mundo que les rodea como cualquier persona, pero no llegan a conclusiones consideradas lógicas. La mía es otra: me conduce a conclusiones muy diferentes; uno enlaza datos de maneras totalmente inesperadas por otros. No sé...

A.F.: Entiendo. Lo ilógico es a veces algo cotidiano en ciertas vidas.

F.E.: Obviamente, observaba la vida en Inglaterra y sacaba conclusiones, digamos, no obvias. Me gustaba frecuentar ámbitos marginales, como aquel que organizó en varias ocasiones Gustav Metzger,⁴ maestro tan admirado...

A.F.: Judío polaco. Creador del arte autodestructivo.

⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Gustav_Metzger

F.E.: Destruction in Art Symposium, el simposio de la destrucción en el arte... Y pues, no solo llegaba a conclusiones que no se le ocurrían a la mayoría de los participantes y de repente, pues, empecé a ser notado por los colegas ingleses.

A.F.: Claro, ¿cómo quiénes?

F.E.: Como el performer Stuart Brisley, que comía y vomitaba; como Joe Tillson, como Richard Hamilton, que dijo: "Oye, oye. Este cabrón no está tan loco".

A.F.: ¿Y trataste a Richard Hamilton?

F.E.: Pues fue Richard quien me pidió la transcripción de la cinta magnetofónica que grabé frente a la Tate en un incidente que apareció reportado en diarios y revistas.⁵ Hamilton quería esa grabación para publicarla en *Studio International*, salió en el número de marzo del '73. Sucede que Hamilton ya se había interesado en mis propuestas cuando vio las tarjetas postales intervenidas que hacía entonces...

A.F.: ¿Arte correo?

F.E.: En ese entonces aún no, las hacía pero no las mandaba. Eran postales intervenidas que le mostré a Angela Flowers y ella tuvo a bien incluirlas a última hora en una expo de postales que presentó en su galería (que sigue operando, hoy manejada por el hijo). Richard, que también tenía postales en la muestra, las vio y pues... me habló por teléfono y así se van eslabonando las cadenas, ¿no? Poco después, enviaba mis primeras postales a México. Mandé 200 al II Salón Independiente que se celebraba en México. Pobre como estaba, el costo de los timbres era una bicoca comparado con lo que me hubiera costado enviar una pintura del mismo tamaño... embalarla, asegurarla, pagar el flete, pagar la fianza aduanal... [Ríe]

¿Sabes? Yo creo que eso de las finanzas del artista es el verdadero origen del arte conceptual [Vuelve a reír] Por cierto, hablando de coincidencias y paralelismos, yo no supe de Ray Johnson sino muchísimo tiempo después. Se le atribuye ser el inventor del género. Prueba de que lo que hacen artistas "periféricos", por muy innovadores que sean, siempre pasará desapercibido. Ciertamente, en ese tiempo alternaba con artistas y gente interesada en el arte, pero quien me daba de comer era gente que no sabía absolutamente nada del arte, la que compraba mis mimeografías y otras ocurrencias en la vía pública. [Se queda en silencio un momento]

Ahora que lo pienso, no faltarán ingleses hoy que tengan uno de mis mimeograbaditos colgados de su pared... o sus nietos, ¿no?

A.F.: Volvamos al libro de artista y la diferencia que decías de...

F.E.: Bueno, en aquel entonces distribuíamos nuestras publicaciones —que todavía no se llamaban libros de artista— en librerías de usados o que tenían espacio para libros fuera de serie, librerías pequeñas. Fue en una de esas que Ulises Carrión vio lo que estábamos publicando en la Beau Geste Press y me buscó por carta, a través de David Mayor. ¡Los nuestros eran realmente libros rústicos... Cómo te diré...?

A.F.: ¿Artesanales?

⁵ A Date with fate at the Tate.
<https://nuevomuseo.wordpress.com/exhibiciones/pasado/museum-ad-nauseam/transcripcion-date-with-fate-at-the-tate-felipe-ehrenberg/>

F.E.: Precisamente. Y fíjate cómo me fueron útiles mis conocimientos de las artesanías de mi tierra. Añádele a eso que crecí en una carpintería, la de don Gonzalo Hernández, un gran maestro carpintero que me enseñó a afilar formones, a usar la garlopa, a leer las vetas de la madera... y que luego fui aprendiz de impresores catalanes, de anarquistas que se habían refugiado en México... con la capacidad de aprender que tiene un niño!

A.F.: ¿Cuántos años tendrías?

F.E.: Nueve, diez, once.

A.F.: ¿En las vacaciones?

F.E.: En las vacaciones enteritas...

A.F.: ¿Qué hacías con el dinero que ganabas?

F.E.: No me acuerdo, no me acuerdo.

A.F.: [Risas] ¡Que maravilla!

F.E.: ¿Verdad que sí? Pues fue esa combinación de conocimientos tempraneros la que nos permitió hacer libros a mano, con técnicas y herramientas tan modestas como el mimeógrafo.

A.F.: ¿Fue esa la diferencia? La del libro de artista, ¿no?

F.E.: Por supuesto. De lo que se trata es que el propio autor meta y se manche las manos de tinta y de cola, para llegar a la entraña de ese mueble, ese receptáculo, ese aparador, esa plataforma que llamamos "libro". Eliminamos la tercerización, la intermediación.

Las ideas germinan y dan fruto teniendo todo a la mano, soportes, materiales, herramientas. No existe esta posibilidad de desarrollar una idea cuando le entregas tu producto creativo a intermediarios. Hoy día, diría que Photoshop y demás programas para publicar son elementos tercerizantes. Ulises es un ejemplo perfecto: tener absolutamente todo a la mano, todo lo requerido para poder producir, lo extasió hasta el delirio. En buena medida, fue la manualidad lo que le permitió abandonar el ámbito restrictivo de "la literatura" para de ahí incursionar en todo lo que siguió la publicación de sus primeros cinco libros en BGP. En una de sus primeras visitas a Devon, sentados en la cocina, exclamó que se le había ocurrido hacer un libro...

"¡Pa'luego es tarde", le dije. "¿Qué te parece y lo hacemos ahorita mismo? ¿Quieres?". "¿Cómo?", me dice. Y nos encerramos en el taller hasta el día siguiente. Es un librito ingenioso, simple: *Líneas*.

A.F.: Claro, era un laboratorio. El libro como espacio de creación.

F.E.: Era un laboratorio. Cuando las circunstancias me obligaron volver a México hicimos todos planes para seguirle dando a la faena. David y los demás publicaron algunas cosas más, pero me fue imposible seguir con la BGP en México.

A.F.: ¿Por qué?

F.E.: Primero porque regresamos, mis dos niños y yo, sin su mamá. Me establecí en una pequeñísima ciudad cercana a Xalapa, la capital de Veracruz. Hubiera querido encargarme de la editorial de la universidad.

Lo que logré conseguir fue algo que he evitado toda mi vida: un puesto de maestro en su escuela de artes plásticas. Pero los académicos no aguantaron mis opiniones aspergianas ("el arte es solo una excusa") y como simpatiqué con el incipiente movimiento sindical de los maestros que hervía en la universidad, perdí mi trabajo.

Por coincidencia y para mi gran suerte, mi expulsión coincidió con la beca de la Guggenheim que recibí. La usé para construirme un estudio hecho y derecho, allá en Xico. Ya después empezó el vía crucis para ganarme el pan. Un ir y venir de casa a la ciudad de México, para buscar compradores. Presenté varias exposiciones de, digamos, obra normal...

A.F.: ¿A qué llamas normal?

F.E.: Bueno, aunque seguí conceptualizando, las circunstancias exigían obra material, tangible. De hecho, me gusta mucho crear objetos. Traté de concretar lo abstracto. Mi primer gran expo se llamó *Zapata hoy*. Incluía ensamblajes, obra-objetos y, sobre papel, mis anamorfias en torno a la figura del gran caudillo del Sur. Para mi sorpresa, fue una bomba mediática. Aunque no vendí nada removiéndome mucho las aguas. Todavía buscando la subsistencia, le presenté el esbozo de una idea a Manuel de la Cera, que en paz descansé. Era director del Departamento de Promoción Cultural de la Secretaría de Educación Pública. Le propuse un taller de labor editorial con mimeógrafo (El editor con huaraches⁶). Me encargaría de capacitar al personal para impartirlo. Como para entonces ya vivía de pleno el movimiento grupal que habíamos iniciado en el 1976, pude incorporar a varios colegas...

A.F.: Es en el año que nos conocimos nosotros.

F.E.: Sí. [Tose] ¡Fríjoles, mis medicaciones!

[Pausa]

Pues mi grupo fue creciendo. Llegamos a ser 26 instructores. Al grupo le puse el nombre de Taller de comunicación Haltos2Ornos con un "2" en medio: H2O.

A.F.: ¿Altos hornos no es aquella enorme empresa acerera en Monclova?

F.E.: Sí, se me hizo buen nombre pues nadie lo olvidaría... [Ríe] Fueron casi diez años los que pasamos enseñándole a medio mundo en todo el país: maestros rurales (Ayotzinapa, entre ellas), casas de cultura, escuelas secundarias, salones de cabildo municipales, cárceles, hasta en el ejército.

A.F.: ¿Qué hacía exactamente H2O?

F.E.: Les enseñábamos a ser editores con el mimeógrafo. Y donde no había mimeógrafo enseñábamos a construirlo de madera. A eso le llamé Pinocho. Entonces casi todas las escuelas rurales tenían su mimeógrafo. Pero recuerdo que la Escuela Normal Rural de Mactumactza, en Chiapas no contaba con uno. Pues allí se construyeron nada menos que sesenta pinochos. Y a falta de tinta, hollín y crema nívea que no seca muy bien, pero alcanza a secarse. Para la pantalla usamos *negligés* de seda sintética, construimos prensas encuadernadoras y cajas de luz para grabar los diseños. Toda una microindustria editorial que...

A.F.: ¿Años 1976, 1977, 1978?

F.E.: Sí, justo por esos años. De hecho, fue en 1979 cuando llevé este proyecto a Nicaragua. [Tose] El padre poeta, Ernesto Cardenal, acababa de ser

⁶ https://books.google.com.mx/books/about/Mexico.html?id=100DjgEACAAJ&redir_esc=y

nombrado secretario de Cultura. Capacité instructores y volví a México. Fue interesante porque la noche anterior a mi vuelo... ¿Tú te acuerdas de Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina, el grupo musical? [Canta: "Son tus perjúmenes, mujer, los que me sulibellan."]

A.F.: Sí, por supuesto que sí.

F.E.: Pues te cuento que nos habíamos conocido en México y, pues, me invitaron a una fiesta donde conocí al piloto que me llevaría a casa en lo que llaman vuelos lecheros. Parada en El Salvador, sin poder bajar de la nave, casi una hora en un calor infernal. Pasajeros bajaron, otros subieron con cajas de cartón, pollos y, bueno. Al llegar a México nos bajamos caminando. Los aviones *nícas* (nicaragüenses) no tenían hangar propio y se estacionaban hasta allá y les ponían escaleritas para bajar y de ahí pues, a caminar sobre el asfalto hasta entrar en el edificio. Ya estamos todos llegando al edificio cuando, a nuestras espaldas un ¡¡¡BUUUM!!! ¡¡¡MUUOCC!!!, una explosión en el avión.

A.F.: ¿Del que te acababas de bajar?

F.E.: ¡Putá! Todos nos tiramos al piso y llegaron soldados corriendo y nos arrearon para adentro.

A.F.: ¿Y el equipaje?

F.E.: Olvídate. No sé qué le paso al equipaje ni me acuerdo. Estaba yo, tres días después, en mi despachito de la SEP, cuando me anunciaron la visita de un señor joven, rubio, de blazer y corbata y pantalones grises. Venía, me dijo, a hacerme unas preguntas respecto al vuelo y la explosión. Anotaba todo en su libretita. "Maestro Ehrenberg: usted venía sentado en el asiento tal. ¿Quiénes eran sus vecinos? Me explicó que la explosión había sido causada por una "bomba de altura" que no funcionó como debía. Ustedes se salvaron de milagro...

A.F.: Por el error de la bomba.

F.E.: Exacto.

A.F.: ¿Y descubrieron quién la puso?

F.E.: ¿Qué voy a saber? ¡Ni me preguntes! Me agradeció por mi testimonio. "Si recuerda cualquier otra cosa, pues..."

A.F.: ¿Había revolución en El Salvador?

F.E.: Pues claro ¿no te acuerdas? Una guerra civil, como lo que ahora tenemos en México. Ya que se iba le pregunté al agente secreto: "dígame. ¿Qué hubo del capitán y la sobrecargo? El tipo se me quedó viendo muy serio, volvió a sentarse y sacó su libretita, ahora sí, muy serio: "¿Usted, qué sabe de ellos?". "¿Están bien?", le pregunté. "Nada grave", me respondió. "Ella sufrió escoriaciones en la espalda y él tiene una rodilla dañada y cortadas en las piernas". "¿Y eso?", le pregunté. "Es que estaban, como lo digo, fornicando en el baño: eso les salvó". [Risas]

A.F.: ¡¡¿Qué me dices?!!

F.E.: [Risas] Sensacional, ¿eh?

A.F.: Al final no me has dicho lo de Beau Geste en México.

F.E.: Siéntate aquí, ahora te cuento... Como estábamos en Devon, todo lo hacíamos por correo. En Inglaterra llega de un día al otro.

A.F.: ¿Mantenías correspondencia con Estados Unidos, con México?

F.E.: Con toda Europa y hasta con Uruguay, Brasil, con México muy poco. ¿Con qué colegas? ¿En qué librería íbamos a vender nuestras ocurrencias? Alguna vez les mandé nuestras publicaciones a Vicente Rojo y a don Luis Vicens, que en paz descansé. Luis fue el que trajo al Gabo (Gabriel García Márquez) a México. Pero nuestra nomenclatura no se iba a interesar en nuestras curiosidades. Ni por asomo.

A.F.: Oye, ¿y en Beau Geste os alimentabais económicamente de las suscripciones, básicamente?

F.E.: Claro. De eso y de las ventas directas.

A.F.: Pero ¿no podías seguir con las suscripciones internacionales?

F.E.: ¡¡Imposible!! La ineficacia de nuestro sistema postal es proverbial; si en la capital demoraban las cartas en llegar hasta quince días, imagínate cuánto podría tardar el correo para llegar o salir de Xico. Olvídalo.

A.F.: Sí, tres meses para que llegara.

F.E.: En cambio, a mi vuelta a casa logré provocar todo un movimiento de libros de artista por todo el país.

A.F.: Pero fue un impulso más bien didáctico, ¿no?

F.E.: La gente aprendía a hacerlos y, más importante, a agruparse para publicar. Una vez que comprendían el concepto, despegaban con sus libros. Hay una colección gigantesca de esos libros en el MUAC. Todos hechos con mimeografía. Son de poesía, dibujos, chismes, lo que se les ocurriera. Todo producido por gente que ni siquiera se creían artistas. Son libros, son publicaciones totalmente diferentes a lo que hoy se produce, digamos, en la escuela de arte del Chicago Art Institute, o en UCLA, donde tienen a la mano todos los medios y herramientas, acceso a los mejores papeles, sin ácido. Es otra cosa. Algo más parecido a lo que impulsaba a, por ejemplo, William Morris, en la Inglaterra de finales del siglo XIX. Morris, por cierto, tuvo mucha influencia en Cataluña.⁷

Es precisamente la precariedad lo que le da un encanto muy especial a una publicación, lo que le da una vibración muy particular. Hoy, tú metes un libro entero diseñado en tu ordenador en una máquina y te lo saca empastado. Yo tengo una colección de libros hechos a mano por artistas. Pero el 80 % de los libros que se dicen "de artistas" ya no son hechos a mano por los artistas. Lo único que hacen estos artistas es diseñarlos. ¿Me explico? O diseñan algo ingenioso con la ingeniería de papel. Todo eso es válido pero...

A.F.: Pero es otra cosa, no es libro de artista.

F.E.: No es libro de artista. Definitivamente, no es.

A.F.: Es una faena editorial.

⁷ Lily Litvak. España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo
http://www.lamalatesta.net/product_info.php/products_id/2843

F.E.: Exacto, es una labor editorial y puede ser muy buena, pero...

A.F.: Y de diseño, que tiene su mundo maravilloso. Pero es otro mundo.

F.E.: Otro universo conceptual. En sus más puros orígenes el libro de artistas llegó a tales grados que hubo quien llamara "libro de artista" a una piedra que hubiera sido cubierta de bicromato de sodio para revelar en su piel una foto, textos. ¡¡Eso es un libro de artista!! Lo es porque yo lo hice y yo lo declaré así. Claro, podría verse como conceptualismo a ultranza, pero también como uno de los excesos maravillosos del conceptualismo. Hoy veo libros diseñados e impresos en la compu, con lujosos empastados tercerizados.

A.F.: ¿Y cuál es el futuro que le auguras al libro de artista?

F.E.: Todo. No hay límites. Sigue habiendo artistas que confeccionan sus libros a mano y son bellísimos.

A.F.: Claro. Así es la editorial de mi amigo, Pepe, que se llama La Más Bella. Publican una revista que de repente es un delantal que tienen en los bolsillos escritos o son cosas, pues una caja de no sé qué...

F.E.: Son ocurrencias lúdicas, pues.

A.F.: Tardan en hacerlo bastante porque le ponen muchas cositas. Es un poco como cuando Bartolomé hizo un texto poético, que de repente va un cartoncito, un trozo de tela.

F.E.: Exacto.

A.F.: Les pones muchas cositas y tardan en hacer la cajita, y todo el concepto.

F.E.: Lo bello de esto estriba en que los contenidos cambian de acuerdo a la forma que le quieras dar a tu publicación. Pon tú que concibes un texto o una ilustración, pero que de repente se te ocurre hacer algo de ingeniería de papel, dobleces para esconder parte de tu texto o para exigirle a quien lo tenga entre las manos a desdoblar, a jalar, qué sé yo. Entonces cambia tu idea original, se enriquece. Ve nada más los maravillosos 'libros animados' o *pop-ups* que hacía el artista alemán Lothar Meggendorfer⁸ también a finales del siglo XIX y que luego, hacia los años ochenta y noventa tuvieron tanto éxito comercial gracias a la Editorial Norma, de Colombia. Son mágicos: tú los abres y salen figuras de gente y castillos y mil cosas más. Creo que aquí tengo a la mano mi *Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis*, que tú conoces bien.

A.F.: Claro. Lo tuve expuesto en la galería el año pasado.

F.E.: Pues ese libro cambió y terminó siendo completamente diferente a lo que quería hacer. Tantas cosas se me ocurrieron precisamente durante su factura en los talleres de Nexus Press. Cuando lo vas abriendo, por ejemplo, tiene una cosa hecha con aerografía, con spray, no es aerografía, es spray de lata. Ese es un libro totalmente de artista lo hice todo hasta el empaste: las letras de la portada, la impresión yo en la máquina, la selección de colores. Eso le otorga una obra, a un objeto creado con las manos. Ahorita en estos momentos bajo ningún motivo reniego de las experiencias conceptuales, pero no puedes dejar de lado lo hecho a mano, un buen dibujo, una buena estampa. Dentro de poco no va a quedar nada hecho a mano.

⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Lothar_Meggendorfer

A.F.: Paco Calvo decía que en un futuro estarán en las vitrinas de los museos las listas de la compra de cualquiera. Será una forma para que los antropólogos entiendan como vivíamos.

F.E.: El arte nunca ha sido antropología.

A.F.: Pero puede servir a la antropología para estudiar un momento, como las pinturas rupestres. De las pocas cosas que queden escritas a mano. Habrá un momento que desaparecerán.

F.E.: Es extrema su visión: el arte tiene que compartirse de inmediato. Y nuestras obras no pueden quedarse limitadas a un circuito de galerías, no deberían ser encarecidas paulatinamente para finalmente quedar en manos de algún coleccionista. A mí me gusta hacer ediciones para abaratar mis obras.

A.F.: Claro. Hacerlas asequibles a un número mayor.

F.E.: Y esa fue una de las condiciones de fundamento en mi editorial...

[Era el 5 de enero. El día de Reyes. Terminamos nuestra entrevista con el colofón democrático del arte para el mayor número posible. Pero lo que no les dije es que esta entrevista comenzó el día 24 de diciembre, doce días antes. Era la tarde de noche buena y estábamos en la sala de espera del Instituto Nacional de Cardiología de la ciudad de México]

F.E.: [En voz alta] ¡Buena nochebuena!

[Voces de fondo]: ¡Feliz Navidad!

A.F.: Acabamos de felicitarnos y deseárnoslas...

F.E.: ¡Míranos! Es 24 de diciembre y estamos en este claustro, uno de los búnkeres del Instituto Nacional de Cancerología. Esto está abarrotado de pacientes. ¡Mira nomás ese enorme televisor, ahí en lo alto de la pared! ¡Los pacientes vemos esto todas las tardes! Uno de los programas más asquerosos que haya jamás visto, incluso en la televisión mexicana. Es de... creo que la doña se llama Brozo... No, Laura Bozzo. Chismes, peleas entre parejas, esposas traicioneras, maridos con segundo frente, confrontaciones... Sus convocadas gritan, se jalen las greñas, se agarran a bofetadas. ¡Qué gritería tan vulgar! Qué le vamos a hacer... Pero los pacientes nos llevamos bien, platicamos, comparamos notas y nos hacemos la ilusión de que no somos un simple número. Pero lo somos. Mira mi carnet, yo soy el paciente número 000153069... Hasta ahora nunca me ha atendido un mismo médico más de dos veces. Somos números...

A.F.: Sí, caray... Oye... y ese reloj allá...

F.E.: Ah, no le hagas caso. Marca las 2:55 desde la primera vez que vine. [Ríe] La verdad sea dicha, esta institución médica realmente me sorprende. Desde los guardias apostados en todos lados hasta el personal detrás de las ventanillas, los afanadores, enfermeras, ¡los técnicos radiólogos que atienden seis veces más pacientes por hora que lo estipulado! Todos son delicados, atentos, compasivos sin ser condescendientes... Bueno, hasta los cientos de vendedores que pululan afuera, frente a estos hospitales, son gente de bien. ¿Viste al que le compro mi barra de amaranto todos los días? Es Salatiel. Su familia fabrica dulces tradicionales desde hace varias generaciones. Cocinan

en pailas de cobre de casi un siglo de edad. Platicamos cada vez que salgo a fumar... [Risas]

[Megafonía llamando a "Philipp Christiaan: beba agua"]

F.E.: ¡Ya! ¡Ese soy yo!! Nomás me bebo este litro de agua y me toca entrar al búnker. No, si te digo... He socializado la vida entera de manera totalmente horizontal. Este extraño ambiente es buen ejemplo. La semana pasada me reconoció un guatemalteco. Es pintor. Se llama Edelberto. Descubrimos muchos amigos comunes guatemaltecos: los ya fallecidos Otto Raúl González, el gran Carlos Illescas, Tito Monterroso. Al que no conocía él, pero yo sí, por fortuna, fue a Mario Monteforte Toledo... Poeta, pensador, esgrimista, alguna vez fue candidato a la presidencia de su país. Total, coincidimos en este búnker Edelberto Torres y yo y ambos estamos siendo atendidos gracias al Seguro Popular. [Bebe agua] Calculábamos Lourdes y yo, el otro día, cuánto hubiéramos gastado en el sistema privado de medicina... ¡Ya hubiéramos rebasado el medio millón de pesos! Con esto aquí no he gastado ni mil pesos. Y es que este tipo de vida que llevo la llevamos millones de personas... [Voz por megafonía] ... una realidad que desconocen los coleccionistas, los dueños de galerías...

A.F.: [Ríe] No me digas eso.

F.E.: Su mundo es completamente distinto al mío. Es un mundo en el que casi todos lucen ropa de negro en sus ceremonias rituales, donde igual pululan académicos que se dicen de izquierda y mirreyes que van a ver y dejarse ver en cuanta inauguración puedan ser fotografiados para salir en la sección de sociales, grupis archimaquilladas que se presentan como curadoras, curadores culiapretados que se presentan como genios, teóricos egresados de universidades privadas y artistas emergentes cortesanos, unos vestidos a la moda, otros disfrazados de artistas, persiguiendo llegar a Art Basel. Bueno, para qué le sigo, es la "cultósfera", como la llamaba Roger Díaz de Cosío. Te confieso que no sé moverme en ese ámbito. Yo más bien me llevo con mis vecinos, no importa en qué lugar del mundo, Tlacopac, Tlalpan, Islington, el Bowery, Clyst Hydon, Xico, San Jerónimo, Tepito, Portales... [Pausa]... Largo de Batata, Brooklyn (*sic*), y ahora la modesta Colonia Nápoles... Mis compradores son y han sido casi siempre mis vecinos, nuestras amistades, gente que me es próxima.

[Voz por megafonía: "Philipp Christiaan"]

A.F.: ¿No te llamaron?

F.E.: Sí, espérame. Ahorita vuelvo.

En la sala de espera hay personas de diferentes características, pero todos humildes. Incluso hay un recluso acompañado de dos policías que le escoltan para recibir su tratamiento de radioterapia. Hay incursiones a cada rato de gente que hace labor social y llevan pequeños bocadillos para obsequiar a todo el mundo. Tuve la tentación de probar uno. Son pequeños panecitos que en México llaman teleras. Allí entre todos Felipe es un líder. Todos le admiran, y él trata a todos al tú por tú: a las enfermeras, a los policías, a los pacientes y al sursum corda. Un hombre como él se precia de ser cercano al pueblo. Aprende de las realidades. Una de las experiencias más emotivas que recuerdo fue cuando llegué a Madrid para su exposición en mi galería y, enseñándome las obras más recientes, que había decidido traerse bajo el brazo, me habló de la inspiración que había motivado que hiciera esas obras: *Seis ventanas a mi Casa/México-con ira y tristeza*. Con la voz quebrada, emocionado e indignado

me habló de la matanza de los estudiantes. Y me contó como en su regreso de Inglaterra, cuando crea el pinocho, en muchos de esos talleres había personas con quien estableció una estrecha amistad de años. Alguno de ellos es el padre de alguno de los estudiantes desaparecidos. Él se siente cercano a ese pueblo injustamente tratado. Realmente, él siempre decidió formar parte del pueblo.

Esa noche, celebramos la noche buena en su casa. A sus nietos les puso en el árbol una caja de herramientas a cada uno (niña y niño). Había elegido personalmente las herramientas con las que debían empezar a aprender a trabajar con las manos. Mientras jugaba con ellos a cortar una madera y clavar unos clavos, los demás bebíamos y comíamos los manjares preparados por Lourdes. Él, mientras, se evadía un poco del episodio de salud que estaba aconteciendo en su vida.