

Chicles, chocolates y cacahuates... o los rumores de algo que no existió

Vania Macias Osorno
Facultad de Filosofía y Letras (UNAM)
vaniamoon@gmail.com

Resumen: En febrero de 1973 en la galería José María Velasco, ubicada en el barrio popular de Peralvillo de la Ciudad de México, se presentó la exposición *Chicles, chocolates y cacahuates... Felipe Ehrenberg, obras y actitudes*. El artista mexicano volvía temporalmente a su país después de una estancia de casi cuatro años en el Reino Unido. La muestra fue recibida con cierta extrañeza e incompreensión por parte de la crítica de arte, pues proponía nuevos modelos de producción artística, que fueron anunciados como arte conceptual, en un momento en el que el circuito oficial y privado estaba aún dominado por los medios tradicionales. A pesar de la recepción fallida, la exposición logró desde un espacio institucional, generar un quiebre en los discursos oficiales del arte para insertar otras manifestaciones de carácter experimental. La galería de Peralvillo se perfiló así, como un espacio de posibilidades que puso en tensión a la institución con los márgenes, en el contexto de una política cultura que trataba de ser permisiva, en aras de una conciliación tras la ruptura producto de la represión al movimiento del 68, pero que al mismo tiempo era parte de un gobierno que continuaba con la violencia y persecución política. El artículo analiza las críticas elaboradas por Carla Stellweg, Raquel Tibol y Juan Acha, así como textos de Felipe Ehrenberg que fueron esenciales para la construcción del relato de una exposición que, en el presente, ha sido considerada como la entrada del arte conceptual a México.

Palabras clave: exposición - arte conceptual - crítica de arte en México - Felipe Ehrenberg - políticas culturales.

Resumo: Em fevereiro de 1973 na galeria José María Velasco, localizada no bairro popular de Peralvillo, na Cidade do México, foi apresentada a exposição *Chicletes, chocolates e amendoim ... Felipe Ehrenberg, obras e atitudes*. O artista mexicano retornou temporariamente para o país depois de uma permanência de quase quatro anos no Reino Unido. A exposição foi recebida com certo receio e incompreensão por alguns críticos de arte, porque propôs novos modelos de produção artística, que foram anunciados como arte conceitual, em um momento em que o circuito oficial e privado ainda era dominado por expressões tradicionais. Apesar da recepção fracassada, a exposição conseguiu, desde um espaço institucional, romper com os discursos oficiais da arte para inserir outras demonstrações de natureza experimental. A galeria de Peralvillo foi delineada como tal, um espaço de possibilidades que colocam a instituição em tensão com as margens, no contexto de uma política cultural que tentou ser permissiva, no interesse de uma conciliação após a ruptura resultante da repressão da movimento de 68, mas que ao mesmo tempo fazia parte de um governo que continuava com violência e perseguição política. O artigo analisa as críticas feitas por Carla Stellweg, Raquel Tibol e Juan Acha, bem como textos de Felipe Ehrenberg que foram essenciais para a construção da história de uma exposição que, no presente, foi considerada a entrada da arte conceitual ao México.

Palavras-chave: exposição - arte conceitual - crítica de arte no México - Felipe Ehrenberg - políticas culturais.

Abstract: On February 1973, the gallery José María Velasco, located in Peralvillo, a popular neighborhood in Mexico City, showed the exhibition "Bubblegum, chocolates and peanuts... Felipe Ehrenberg, works and attitudes." The Mexican artist was temporarily coming back to his country after a stay of almost four years in the UK. The show was received with some strangeness and lack of understanding by the critics due to its proposal of new models of artistic production that were announced as Conceptual Art, in a moment where the official and private art circuit was still ruled by traditional media. In spite of its failed reception, the exhibition achieved from an institutional space, to generate a breakthrough in the official art speeches in order to insert new experimental manifestations. Peralvillo's gallery was redefined as a space of possibilities that outlined the tension between the institution and its boundaries, in the context of a political culture fighting to seek for a conciliation after the breakdown, result of the 1968 student repression, but being at the same time part of a government that carried on exercising violent acts and political persecution. This article analyses the critical discourses elaborated by Carla Stellweg, Raquel Tibol and Juan Acha, together with texts by Felipe Ehrenberg, which became essential for the account of an exhibition that up to now, has been considered as the beginning of conceptual art in Mexico.

Key-words: exhibition - conceptual art - art criticism in Mexico - Felipe Ehrenberg - cultural policies.

Introducción

Felipe Ehrenberg y el Departamento de Artes Plásticas del INBA acordaron hacer en México la primera demostración de “arte conceptual” o “arte de comportamiento”, que se iniciará el 23 de febrero en la galería José María Velasco, en Peralvillo, y quizá termine con una serie de telefonemas con rumores de algo que no existe (*Excelsior*, 1973: 8-D).

En febrero de 1973 el periódico *Excelsior*, en una nota anónima correspondiente a la sección de “Ciencia, Arte y Cultura”, anunciaba con estas palabras la exposición *Chicles, chocolates y cacahuates... Felipe Ehrenberg, obras y actitudes*, que días más tarde presentaría el artista mexicano en la galería José María Velasco de la Ciudad de México. La nota da visibilidad a algunos interesantes planteamientos y aseveraciones que se trazaron a raíz de esta muestra, y que abren interrogantes sobre las formas de operación de la política cultural de inicios de los años setenta, y las tensiones presentes entre los agentes culturales vinculados al proyecto, la institución y las producciones artísticas al margen de su programa. Asimismo, da lugar a la reflexión sobre las posibles aportaciones de la crítica de arte y del mismo artista para la articulación de las narrativas históricas.

De manera que, siguiendo ese párrafo inicial, la exposición es enunciada desde un acuerdo entre la institución estatal y un artista que, paradójicamente, había dejado el país cuatro años atrás por un explícito repudio a su aparato cultural y político. Se presenta a su vez, como una demostración de un cierto tipo de arte nunca antes exhibido en el país, es decir no solo se muestra la nueva propuesta ante el público, sino que guarda un sentido de comprobar o evidenciar ese algo nuevo. Por otra parte, hay un énfasis en la localización de la galería: el barrio de Peralvillo, que históricamente es reconocido como una zona marginal de la ciudad. Finalmente se expresa la posibilidad de que aquello demostrado se quede solo en la memoria, es decir, que se le despoje de su carácter material.

El presente artículo se propone desentramar este conjunto de ideas y plantear cuáles son sus implicaciones en el medio artístico, a qué necesidades responden, y qué o a quiénes se está representando. Para ello, es esencial partir de una revisión del panorama de las políticas culturales en la Ciudad de México de aquella época, y hacer un análisis de la recepción de la muestra a través de la crítica de arte. Se revisarán los textos escritos en prensa por Raquel Tibol, Carla Stellweg y Juan Acha, además de esta nota anónima que parece formar parte de un discurso oficial vinculado al boletín de prensa institucional, pero en el que posiblemente, la voz que está detrás sea la del mismo Felipe Ehrenberg. En paralelo, considero relevante retomar parte de la comunicación epistolar entre el artista y Elena Olachea, entonces directora de la galería José María Velasco, pues dentro del cruce de voces e intereses presentes en esta exposición, la de Ehrenberg resulta bastante fuerte y persuasiva, en tanto que, es un personaje que siempre fue consciente de la

importancia de la construcción del discurso histórico. Por ello no es posible dejar fuera su participación, que lo incluye, desde la gestación de la idea misma de la exposición hasta una posible injerencia en las formas de recepción, debate público e incluso en la memoria.

La “apertura” “democrática” de los años setenta

El rechazo a los ofrecimientos del nacionalismo cultural, que se había originado desde finales de siglo XIX y adquirido mayor cohesión y exaltación gracias al muralismo y posteriormente la participación del país en las ferias internacionales, es lo que Carlos Monsiváis (1976: 193) considera el “propósito declarado” de la producción cultural de la década de los setentas. “Las clases medias ya no ven, salvo sectores muy tradicionalistas; el principio de su identidad en la fidelidad a costumbres y rasgos internos. La meta es el cosmopolitismo, la igualdad de propósitos, la supresión de años de rezago y distancias informativas frente a las metrópolis” (Monsiváis, 1976: 193). La ciudad, que crecía demográficamente de manera incontrolada, ponía en crisis el concepto de nación, que como apunta Monsiváis (1976: 196), se había vuelto anacrónico pues se convirtió en un concepto que se reinventaba día con día. Sin embargo, para el estado, la identidad nacional aún requería de una interpretación universal y coherente con una tradición estática y gloriosa que antecedió, en armonía, al México moderno.

Ya desde la década anterior, el inconformismo ante las políticas culturales del estado y los complicados procesos burocráticos que imposibilitaban el acceso de nuevas propuestas a los circuitos institucionales de exhibición, provocaron en cierta medida, la proliferación de una serie de galerías y nuevos espacios culturales. En su gran mayoría, se trató de iniciativas privadas que se congregaron en la llamada Zona Rosa pero hubo otras instancias, como la Universidad Nacional, que contribuyeron en la generación de nuevas partes. Estos circuitos ayudaron a una diversificación en los discursos y el lenguaje plástico, dando espacio a la abstracción y a la exploración de las formas, e inclusive al cuestionamiento de los tradicionales medios escultórico y pictórico (Eder, 2014: 48-51). Al mismo tiempo, propiciaron la conformación de una red de artistas e intelectuales que encontraron en estos lugares, tanto un territorio de resistencia y apertura a otras propuestas, como un nuevo espacio de sociabilidad; en consecuencia, las artes plásticas, la literatura, la fotografía, el teatro, el cine, la música y la danza tuvieron la posibilidad de entablar diálogos. Recientemente, como parte de las investigaciones para la exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México: 1952-1967*, la historiadora del arte Rita Eder (2014: 48) acuñó el término *borramiento*, para referirse a ese proceso en el que “se diluyó el aislamiento de las distintas disciplinas artísticas para mirar desde la interconexión otras formas discursivas y materiales de proponer innovación y experimentación”. Las transformaciones en la construcción del discurso y la circulación del arte llegaron hasta el espectador, que lo trasladaron de un estado pasivo a uno activo; y trastocaron de igual manera a lo corpóreo, pues el artista co-

menzó a tener un papel performático al ejecutar ciertas acciones, lecturas y experiencias del cuerpo en el espacio. Esto es importante porque a pesar de que los ejercicios experimentales e interdisciplinarios eran la excepción y no la regla, -incluso dentro de este circuito alterno de exhibición-, son antecedentes al trabajo de Felipe Ehrenberg, quien antes de dejar México en 1969, fue cercano al círculo de los discrepantes e incluso fue amigo, alumno o colaborador de algunos de ellos como Mathias Goeritz, Juan José Gurrola o René Rebetz.

Otros acontecimientos que sucedieron de forma crítica y a contracorriente de las prácticas estatales, en entornos menos elitistas que el circuito de galerías, fueron los Salones Independientes que sucedieron entre 1968 y 1971 en el Centro Cultural Isidro Fabela, el Museo Universitario de Ciencias y Arte, y dos más fuera de la ciudad, en Toluca y en Guadalajara. Ehrenberg formó parte de ellos. La gran mayoría de las propuestas de los participantes eran experimentales, reflexionaban con intensidad en torno a la materialidad y las formas.

Por otra parte, es claro que después de los brutales e inhumanos acontecimientos del 2 de octubre de 1968 y del Jueves de Corpus el 10 de junio de 1971, no podía haber más que una total aversión a un aparato cultura detentado por un estado autoritario, que se mostraba violento y represor. Así que en un intento de una ratificación de la institucionalidad y la estabilidad del país, el gobierno de Luis Echeverría, echó a andar un programa orquestado bajo el slogan de “apertura democrática”, que tenía como finalidad lograr la conciliación con el pueblo mexicano, recuperar su confianza y especialmente la participación de los intelectuales y la burguesía en la vida política del país, además por supuesto de evitar sublevaciones en potencia. El estado se apropió del reclamo del movimiento estudiantil respecto al cumplimiento y respeto estricto de la ley para alcanzar la verdadera democracia y ser partícipes de ella (Monsiváis, 1976: 199). Como apunta la historiadora María Georgina Sánchez:

[La] ‘apertura democrática’ quiso ser el sello distintivo del sexenio de Echeverría, y operó como un discurso reparador, orientado sobre todo a obtener el consenso de aquellos que se vieron más afectados por la represión a manos del ejército y quienes criticaron duramente este hecho... De esta manera, la llamada ‘apertura democrática’ más que significar participación y consenso, fue simple retórica, y el discurso que permeó en todas las áreas del gobierno, y el caso de la cultura institucional no fue la excepción (Sánchez, 2014: 114).

De esta manera, el gobierno buscó apoyar ciertas actividades culturales o a algunos artistas, para incorporarlos a su agenda. Por ejemplo, Carla Stellweg quien era directora de la revista *Artes Visuales* del Museo de Arte Moderno y mano derecha de Fernando Gamboa, director del mismo, recuerda:

Las ideas editoriales que le dieron forma a *Artes Visuales* corresponden a la política cultural nacional del presidente Luis Echeverría. Una de las intenciones de esta política era abrir los espacios dedicados al arte y la cultura, a la experimentación y la

innovación. Por otra parte el arte experimental no sólo era una propuesta del MAM, también formaba parte del proyecto de Echeverría en general: un retorno a los ideales democráticos, a los derechos humanos fundamentales y a la libertad de expresión. Después de la represión y la masacre estudiantil de 1968 y de la anulación de los derechos democráticos y constitucionales, Echeverría dio inicio a una época en la que se hacía énfasis en todas las formas de democracia (Stellweg, 2010: 25).

Sin embargo, es evidente que el discurso estatal se quedó en la retórica, y la política cultural de los setenta fue la continuación de un discurso hegemónico consagrado muchos años atrás y aún permeado de un profundo nacionalismo. Para Monsiváis (1976: 205), esos intentos de democratización se centralizaron en ciertos nombres y el espacio cultural mexicano “continuaría siendo por antonomasia, el generado por la obra de autores individuales”.¹ La aparente tolerancia y apertura, fue más un ejercicio de cooptación para fortalecer la identidad de lo nacional, frente a la política y la economía global.

Bajo esta coyuntura es más sencillo entender la razón por la cual una galería, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), podría acordar una exposición de algo llamado ‘arte conceptual’, que en la nota anónima publicada en el *Excélsior* el 10 de febrero de 1973, suena a todo y nada, pero en definitiva se trataba de algo totalmente ajeno a los programas gubernamentales de la época:

Un tipo de arte en que el artista en sí es arte: se toma en cuenta la importancia del juego como arte, la obra de rumor, de boca en boca, sobre todo antisolemne...

... un trabajo que incluye pensamiento, escrita [sic], comportamiento, instrucción, hacer sonidos y música, hacer silencio, envíos por correo. Participa y exige participación. Es caprichoso, filosófico, espontáneo y bien pensado. Es científico, profético y nostálgico. Es una alondra solemne y seriamente viva. Es un club y está abierta a todos. Es la materia de la cultura (*Excélsior*, 1973: 8-D)

Entonces lo que ahora queda preguntarnos es ¿Por qué Felipe Ehrenberg estaba interesado en regresar a México desde el aparato institucional?

El regreso de un exilio voluntario

Hacia finales de los años sesenta Felipe Ehrenberg decidió dejar México para irse a vivir a Inglaterra. Los motivos y especialmente la fecha no son del todo claros, pues a pesar de que se ha referenciado este even-

1 Carlos Monsiváis menciona en su ponencia “Notas sobre la cultura mexicana en la década de los setentas” redactada en 1976 los siguientes nombres que considera son visualizados como sinónimos de la cultura: Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Fernando Benítez, José Revueltas, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, David Alfaro Siqueiros, José Luis Cuevas, Rufino Tamayo, Carlos Chávez, Alejandro Jodorovsky, Juan José Gurrola y Juan García Ponce; y apunta: “Que fuesen en su mayoría escritores, lo explica una creencia dominante en la literatura como factor esencial de predominio y organización culturales” (Monsiváis, 1976: 205).

to en múltiples ocasiones dentro de la historiografía del arte, los documentos y testimonios orales arrojan diferentes versiones. Si bien este escrito no es lugar para esa discusión, considero importante retomar este asunto en aras de comprender una ambivalencia constante en la manera de operar de Ehrenberg y que explica en cierta medida, la decisión de exponer en la galería José María Velasco de Peralvillo.

En junio 1969 Felipe Ehrenberg declara en una entrevista publicada en el suplemento cultural de *Excélsior*, *Diorama de la cultura*, que “el verdadero drama de la pintura mexicana es la falta de mercado interno” y más adelante dice “es un mercado tan precario que está sumido en la anarquía”, que a pesar de que existen los recursos, el nivel cultural es lamentable y “los jóvenes ejecutivos”, es decir, aquellos compradores potenciales, prefieren gastarlo en salidas nocturnas. Por otra parte, explica que el Museo de Arte Moderno no tiene dinero para comprar obra pues hay un desinterés por parte del estado frente al arte. “Los mexicanos de gran poder no se merecen a sus artistas”, afirmaba (Ehrenberg en Álvarez del Villar, 1969: 5). Así que Ehrenberg se va de México con la expectativa de encontrar un mercado e internacionalizarse como lo había hecho José Luis Cuevas. Busca la valoración de su trabajo en términos simbólicos y económicos.

Pocos años después esta versión cambiaría, y Ehrenberg relacionaría su partida directa y exclusivamente con la represión desatada a raíz del movimiento estudiantil de 1968. Incluso, modificó la fecha de su salida de México, acercándola al 2 de octubre de aquel año y omitiendo la estancia previa, de más de seis meses, que tuvo en Nueva York durante 1969. Esta versión ha sido repetida tantas veces por el mismo Ehrenberg, distintos investigadores y agentes culturales, que es difícil decir que no fue así, y la versión se fue politizando y tornando cada vez más radical.

En México estaba produciendo arte que reflejaba el momento –ideas pop– pero, abruptamente, las circunstancias nos obligaron a que mi familia y yo nos fuéramos...

Unos meses antes de los Juegos Olímpicos, la fuerza policíaca de la Ciudad de México reprimió una manifestación pacífica –una de tantas– y el resultado fue una gran rebelión estudiantil... El gobierno reprimió la revuelta y como resultado el movimiento se intensificó. El 2 de octubre marcó la fecha de la masacre gigante en Tlatelolco, el corazón de la capital... Después de eso el gobierno comenzó a arrestar gente, incluyendo amigos míos. Mi esposa Martha y yo –tenemos dos hijos– no queríamos ser arrestados, así que nos largamos del país (Ehrenberg en Obrist, 2015: 2).

Sin duda los motivos fueron ambos, pues difícilmente Ehrenberg podría declarar en la prensa de aquellos años, controlada por un gobierno opresor, que se iba por miedo a su vinculación con el movimiento del 68, pues ciertamente la persecución y asedio por parte del estado a los jóvenes disidentes existía, y así permanecería durante toda una década. Pero al mismo tiempo, considero que sus declaraciones forman parte de un pensamiento ambivalente y cambiante, donde se encuentran en tensión sus deseos de estar dentro de

los sistemas del arte oficial y el reconocimiento que ello conlleva, con un otro deseo de apartarse de los sistemas de autoridad y de construir cierto tipo de historia sobre sí mismo. El relato más cercano a un exilio resultado de una persecución política, cobraba mayor sentido con los proyectos y objetivos que desarrollaría desde el Reino Unido y que continuaría a lo largo de su carrera, a diferencia de esa primera aspiración de formar parte del circuito económico del arte internacional. De tal suerte que en 1972, la Galería de Peralvillo se perfilaba adecuada a su interés de volver a su país, lograr reconocimiento y validar su trabajo desde el sistema oficial; pues al mismo tiempo, esta decisión le permitiría apartarse de los circuitos elitistas de la Zona Rosa, dar apertura a otros públicos y explotar otras cuestiones del trabajo creativo que le interesaban, como la comunicación y la democratización de sus prácticas.

Desde el margen hacia el centro y a conciencia

En octubre de 1972, Felipe Ehrenberg comenzó un intercambio epistolar con Elena Olachea —directora de la galería José María Velasco—, en donde el artista exploraba la posibilidad de montar una exposición en México. El estilo que atraviesa estas cartas denota una relación personal bastante cercana entre ambos personajes, mientras Felipe la llama “Elenoas” o “Elenitamiga”, ella lo llama “Felipe chaparrito querido”. La intención en esta comunicación era clara: Ehrenberg quería regresar al circuito del arte mexicano y presentar lo que él consideraba un nueva postura frente a la producción creativa. La idea de la exposición nació de él, y con el lenguaje persuasivo y brillante que lo caracterizó, empezó una negociación en donde rápidamente consiguió su objetivo.

La mayor parte de las veces, hay que admitirlo, el escribir una carta nace de la necesidad concreta de comunicar algo específico. Y si no lo hay, se inventa. Así pues, invento:

Sabrás Elenoas, que el exilio (voluntario o forzado) impone sus condiciones. Las más aparentes, inmediatas, son los distintos aprendizajes a los que nos impone dicha situación...no puedo más que decir que he, hemos, cambiado radicalmente... al cambiar nuestro interior, cambian las ventanas que lo muestran.

... desde aquel ambicioso arranque con el que salí de México... hasta hoy, viviendo donde estamos en las nalgas del mundo, en una rancharía inglesa desde donde, unidos en grupo comunal, fundé una suerte de editorial anarquista, existe todo un universo de diferencia. (Ehrenberg, 1972: 1)

Así, Ehrenberg se presenta como una especie de maestro que después de estar fuera de México, ha modificado su manera de pensar y ha adquirido un cúmulo de información y estímulos que le interesa compartir. Se asume a sí mismo como un catalizador (Tal vez es por ello que finalmente, durante la exposición en la José María Velasco, se exhibiría dentro de un especie de sarcófago con tapa de cristal). “De tal manera, y

más concretamente hablando, que siento haber trascendido las limitaciones impuestas por el medio ambiente y el contexto del cual me alimenté hasta mi salida” (Ehrenberg, 1972: 2). Aparentemente, las consecuencias de ese autoexilio resultaron para Ehrenberg tan positivas que rebasaron cualquier posibilidad que él hubiera podido encontrar en su país. En su carta, le explica a Elena, su encuentro con el conceptualismo: “una suerte de modalidad que evita la producción de objetos físicos y se concreta en proponer. Pero esto impone a su vez un cúmulo de documentación. Fotográfica y literaria. Y de nuevo, la fotografía a su vez, se convierte en objeto, tan exquisito como la pintura...” (Ehrenberg, 1972: 2).

Felipe, quien en alguna ocasión declaró haber salido de México como pintor y regresado como neólogo, había encontrado un lenguaje que le permitía comunicarse a través de la producción artística, más allá de la “existencia placentera social”, el mercado, los abucheos semi-políticos y los egos, y con ello trascender las limitantes de los lenguajes estilísticos y costumbristas (Ehrenberg, 1972). Sin embargo, requiere siempre del parangón con el medio pictórico para explicarse, no deja de negociar con las formas de arte y de exhibición más clásicas; incluso al montar la exposición todavía le resulta necesaria una sección de obra gráfica y pictórica. “Siento la necesidad de exhibir cuantos aciertos y errores haya yo cometido estos últimos cuatro años, y en México. Pero no quiero involucrarme en zonarrosadeces pedantes: de no ser tu galería, no me interesa otro lugar” (Ehrenberg, 1972: 3).

La galería José María Velasco está ubicada en un barrio no sólo popular, sino históricamente marginal de la Ciudad de México. El barrio de Peralvillo, a pesar de haber tenido una época de crecimiento económico durante el Porfiriato, ha sido identificado a lo largo del tiempo como una zona de peligro, delincuencia y con alta presencia de comercio informal. La galería fue fundada el 7 de septiembre de 1951 como parte de un programa estatal a cargo de Fernando Gamboa, que pretendía descentralizar la cultura y hacer llegar el arte, a través de tres galerías, a zonas populares de la ciudad. Este esfuerzo era otra de las iniciativas que intentaban conducir al país hacia la modernidad. El nuevo espacio de exhibición desplazaba hacia otro entorno la circulación del arte y propiciaba su apertura para otros públicos, antes excluidos del circuito museístico capitalino.

El propósito de Felipe Ehrenberg de introducirse en ese espacio de dependencia estatal, le permitía no solo el acercamiento a ese otro público, sino que implicaba la mirada de la prensa, la crítica, la institución y el estado sobre su figura y su obra; sin dejar de ser congruente, o al menos no en su totalidad, con los principios y la ideología con la que estaba conduciendo su vida. Así, consigue regresar al país desde una relativa periferia, y ya no desde las estructuras museísticas o la elite cultural de las galerías de la Zona Rosa; vuelve desde Peralvillo, en convivencia con otro público que le resultaba mucho más interesante y sin prejuicios que le impidieran involucrarse con sus propuestas: “Ellos entenderán cuando yo les diga que hemos declarado a Peralvillo espacio de arte” (Ehrenberg en Tíbol, 1973a). En paralelo, este acercamiento en ten-

sión entre la institución y sus márgenes, era consecuente con sus aspiraciones de democratizar su producción creativa, que era un objetivo que Felipe había formulado desde antes de llegar al Reino Unido. La democratización en la que pensaba, no solo era un nivel político o de circulación, sino que implicaba la participación activa del público y su vinculación desde la vida cotidiana. El barrio marginal de Peralvillo, funcionaba como enclave de resistencia, democracia, creatividad e identidad. En otra carta dirigida a Elena, Ehrenberg dice: “Me siento en confianza de poder presentar un cuadro muy completo, no de una tendencia, o de una estilística, sino lo que es más importante, trato de revelar una unidad humana, de comportamiento, de búsqueda, que se yo” (Ehrenberg, 1973: 1)

La crítica de arte Raquel Tibol publicó una nota relativa a la exposición, previa a su apertura, que tituló: “Por primera vez en México, y en Peralvillo, una muestra de Arte Comportamiento: Ehrenberg”. En ella, destaca la contradictoria condición burguesa del artista diciendo:

Sí se le preguntara a Felipe Ehrenberg... si él se considera un pequeño-burgués, seguramente contestaría que ha alcanzado la categoría de un ente extraclásico. Si tal fuera su respuesta habría que recurrir a las palabras del filósofo ruso Plejanov y decirle: “Tu eres pequeño-burgués, y a lo pequeño burgués volverás, pese a que tu alma esté llena de odio ardiente hacia lo pequeño burgués”. De ese odio ardiente jocundo y jocoso serán testigos los habitantes de Peralvillo... (Tibol, 1973a)

Para Tibol (1973a) el provenir de una familia adinerada y el rechazo posterior del artista hacia esa condición, es lo que le da la posibilidad de producir un arte efímero, provocador, protestante, irreverente, vanguardista; además por su puesto, del hecho de ser un artista que radica fuera del país. En esta primera nota sobre la exhibición, la autora no deja de mostrar cierto recelo frente a las propuestas que le ha platicado Ehrenberg, al que cita constantemente a lo largo de su texto. Tibol muestra también una desconfianza a la decisión de presentar esa obra en Peralvillo, aparentemente resultado de una diferencia de clases sociales. Concluye su nota diciendo: “No se puede prever si habrá aplausos o silbidos” (Tibol, 1973a). El crítico italiano Renato Poggioli (1962) elabora una idea en este mismo sentido respecto a las manifestaciones de vanguardia: las posturas antiburguesas de sus artistas, a las que hace referencia Tibol y relaciona con Ehrenberg, no pasan de ser una ilusión, a pesar de que exista una oposición real frente a los ídolos culturales y estéticos de la burguesía. Poggioli considera que no es real el paralelismo entre el radicalismo cultural y el político, entre la revolución artística y la cultural. La vanguardia, dice “está incluso demasiado inclinada a verse a sí misma y a su propia crisis particular con proporciones históricas más vastas de lo necesario y hasta en la dimensión de lo universal. De eso derivan infinitas contradicciones e innumerables ambigüedades...” (Poggioli, 2011: 101). Siguiendo esta idea, es posible explicar de cierto modo, las paradojas que rodean la propuesta de Ehrenberg en Peralvillo. Por ejemplo, el deseo impaciente de Felipe por la mirada y el reconocimiento entre el medio artístico y el objetivo comercial que finalmente tenía su exposición. “Me es algo importante que se defina la clausura, ya que, de venderse obra (lo que espero...) quisiera

que la recogieran los compradores ese jueves; y así evitar los molestos rezagos para una galería no del todo preparada a funcionar como un comercio, me aseguro además, que de pagarme la obra (como ch... no pueda, descontando pa lo de la comisión (¿), llevarme la lana” (Ehrenberg, 1973: 2).

Raquel Tibol (1973a) permite en su escrito explicar el nuevo arte que presenta Ehrenberg, al que llama: un arte de comportamiento, en donde encuentra que el elemento espiritual es el “involucro” y ya no la inspiración, la fantasía o el éxtasis. Por “involucro” se refiere al procesos y el tiempo en el que el creador elabora su obra, al terminarla éste finaliza, es decir, el “involucro” trata sobre lo efímero e inmaterial de estas nuevas propuestas artísticas. A pesar de su incredulidad, Tibol deja espacio al beneficio de la duda, y permite, dando voz a Ehrenberg, pensar a Peralvillo como un espacio de libertad.

Yo no quiero adoptar una actitud que capte y entienda el grupo que ahorita dictamina en México lo que es el arte. Voy a conseguir a otras convenciones porque considero que el sentido de distribución y responsabilidad de la cultura debe cambiar. Hay que romper con la mística que rodea la cultura. Hay que dejar de pelear por la liberación (que es una forma de hacerle el juego al opresor) y ser libre (Ehrenberg en Tibol, 1973a).

Raquel Tibol (1973b) redactó una segunda nota al día siguiente de la inauguración de la exposición, en ella hay una actitud diametralmente opuesta a la anterior, ahora es un escrito lleno de entusiasmo y cargado de un sentido positivo frente a lo que vio, y lo que vivió. Ya desde el título de la nota podemos imaginarlo: “Alegre fue la inauguración de ‘Arte conceptual’ de Ehrenberg”, en ella describe parte de la obra que se exhibió y el ambiente en el día de la inauguración: “Hay una serie de dibujos eróticos escondidos de la vista del público tras una cortina. La gente desfila y sus pies se convierten en un elemento mágico de teatro de sombras...” (Tibol, 1973b). Además incluye algunos animados testimonios como el de Juan José Gurrola, a quien considera un *iniciador de corrientes artísticas de México* y declara: “Esta exposición nos viene a recordar que todo es posible, como que todo empieza a ser posible, y esa es una bonita sensación” (Gurrola en Tibol, 1973b).

Desde la primera carta enviada por Ehrenberg a la directora de la galería de Peralvillo, con fecha del 27 de octubre de 1972, el neólogo asume el lugar de líder del proyecto y propone la estructura de lo que sería la exposición: se dividiría en dos niveles, uno tradicional con obra a muro, grabados y dibujos; y otro con propuestas de carácter efímero que el denomina “eventos” o “situaciones”, los cuales estarían a cargo de artistas mexicanos invitados por Felipe, pero representarían piezas de otros artistas internacionales con los que Ehrenberg había estado colaborando en Inglaterra, todos ellos vinculados a Fluxus: Anthony McCall, el grupo Taj Mahal Travellers, David Mayor (con quien fundó en 1971, la editorial Beau Geste Press), George Brecht y Emmett Williams. Algunos de los mexicanos que participaron en las “situaciones” fueron Arnaldo Cohen, Juan José Gurrola y Miguel Ehrenberg. En esta misma carta, establece las fechas de la exposición e

incluso, le sugiere a Elena, estrategias para conseguir financiamiento y le plantea la necesidad de publicar un catálogo.

Olacea por su parte, le responde y acepta de inmediato su propuesta, aparentemente sin ninguna objeción: “Con respecto a lo que me platicas de tus deseos de exponer y “realizar” tus eventos y situaciones me da mucho gusto en lo personal que eligieras mi galería (tuya, suya, de todos ustedes)... por fecha para esa exhibición ni hablar, tu sabes que corremos una y jalamos la otra pero no habrá problema...” (Olacea, 1972: 1)

Así, la exposición parece orquestarse bajo el mandato exclusivo de Ehrenberg. Él mismo es quien redacta el boletín de prensa y lo envía con antelación. De forma que, semanas antes de la exposición, ya circulaba en los periódicos la idea de que llegaría a México un novedosa propuesta de arte, “nunca antes vista”. Si bien ya se ha dicho, que antes del regreso de Ehrenberg ya habían circulado prácticas experimentales de corte conceptual y vanguardista en galerías y otros espacios culturales, lo que es verdad, es que *Chicles, chocolates y cacahuates...* fue la primera exposición de estas características experimentales y conceptualistas dentro del circuito oficial del arte. Finalmente la muestra incluyó una tercer sección dedicada a todo tipo de documentación y a intervenciones *in situ*, por ejemplo, en el piso de la galería escribió dentro de un recuadro negro la palabra “Gobierno”, primero en orden y después en desorden, para hacer que el público lo pisara, pero al parecer no se atrevieron a hacerlo. En este mismo sentido, Ehrenberg declaró algunos espacios del inmueble como “zonas de arte”, esperando que todo lo que aconteciera ahí, en colaboración con los asistentes, fuera considerado como tal y documentado.

La muestra daba un valor especial a la documentación, esto no había sucedido antes en el medio artístico, mucho menos dentro de un contexto expositivo. Los documentos no eran ya un objeto histórico, sino prueba, rastro y materia inevitable, de otras acciones efímeras que muy posiblemente no fueron comprendidas por la crítica, puesto que apenas se hace mención de ellas y con notable indiferencia. Las artes no-objetuales surgidas en las décadas sesentas y setentas, traen consigo esa paradoja, la necesidad de documentar. Para Felipe Ehrenberg recolectar y conservar aquella documentación, anticipaba sin duda su valor, no solamente como registro de un momento determinado, sino el valor simbólico y económico en un posible futuro circuito del arte. Ése fue otro de los rasgos de la conciencia histórica de Ehernberg sobre su propia producción artística, y que en su tiempo, pasó inadvertida.

“Peralvillo ni cuenta se dio de Chicles, Chocolates y Cacahuates”, así fue como tituló Carla Stellweg (1973) a la reseña que redactó sobre la exposición de Peralvillo. La nota tiene como estrategia discursiva, recuperar las impresiones de otros para conformar una opinión que la autora hace pública. Esto, por supuesto, no quiere decir que el texto no refleje la postura de Stellweg, a quien claramente no le interesó la exposición. La gestora cultural seleccionó aquellos comentarios que coinciden en un argumento que cuestiona con du-

reza la validez de la propuesta de Ehrenberg en la galería José María Velasco, su pertinencia en un país como México, e incluso pone en duda su valor como misma producción artística. Aquí, por ejemplo cita al artista José Muñoz: “En México las cosas llegan tarde cuando en otros países estas ondas ya han sido rebasadas. Venir con estas cosas a un país tan surrealista es como llevar un taco al banquete. Además falta mucha originalidad y me parece que el pueblo de México ya se le ha engañado, día tras días, suficiente para que nosotros los artistas sigamos ese ejemplo” (Muñoz en Stellweg, 1973).

El acto de traer ideas desde el extranjero y desplegarlas en un barrio popular de la ciudad le parece a Stellweg realmente inadecuado, a pesar de advertir la urgencia del público por ver nuevas producciones que terminen con el tradicionalismo y el aburrimiento de los programas oficiales. Entonces, el trabajo de Ehrenberg no cumple con las expectativas de la crítica, que lo mira como un esfuerzo pretencioso, que fracasa y se queda como una mala broma.

Los peralvillanos que habían ido a comprar el pan por el rumbo, entraron y en seguida salieron, todo el mundo de la plástica, aburridos de las exposiciones solemnes y graves en las Salas Nacionales, vinieron obviamente a divertirse un rato. Felipe Ehrenberg metido como una figura de cera dentro de una caja con ventana de vidrio y adornada de guirnaldas de hojalata pintada, tal vez también supo solazarse a costa del público. (Stellweg, 1973)

Se le critica también la utilización de medios clásicos y confrontarlos con nuevas propuestas que parecen no del todo resueltas. La nota incluye un aire de burla y delata una incompreensión generalizada. A excepción de la postura de Juan José Gurrola, quien formó parte de las “situaciones” presentadas en el marco de la exposición, todas las impresiones son negativas. No hay un diálogo con el autor, de lo contrario reiteradamente se le descalifica. Stellweg no se hace responsable del argumento que plantea, solo deja la voz de algunos asistentes, pero quien habla es ella, eso es claro.

En lo que ambas críticas coinciden, es en la asistencia de una una diversidad de públicos. El objetivo del Ehrenberg, de alejarse del ambiente elitista de la Zona Rosa, fue cumplido: “artistas, gente de barrio, chavos de onda...” dice Tibol (1973b); mientras Stellweg hace mención a través de la voz de una “niña popis” de la presencia de “un veracruzano perdido, borracho, que vino al barrio a encontrarse con sus compadres” (Stellweg, 1973). Meses más tarde, ese mismo año, Carla Stellweg comenzaría a dirigir la revista *Artes Visuales* que tenía como objetivo, justamente, impulsar las nuevas tendencias del arte, diversas y dispersas, muchas de ellas cercanas a lo que sucedió en *Chicles, chocolates y cacahuates...*

El nuevo espíritu de la subversión conceptualista

El crítico peruano Juan Acha, que había llegado a México apenas dos años antes de la exposición en Peralvillo, elaboró un texto a propósito del evento para *Diorama*, el suplemento cultural del periódico *Excelsior*. Probablemente este escrito sea el que, de la mano del discurso construido por Ehrenberg a raíz de la exposición, haya posicionado al artista, dentro de la historia del arte, como el personaje responsable de la llegada de una estética nueva y revolucionaria al país. La nota hace una descripción sobre las piezas de la exposición, al tiempo que articula un argumento que se encarga de explicar lo que es el arte conceptual y de dónde viene, dando así al lector las herramientas para poder enfrentarse a esa nueva propuesta originaria de un pensamiento occidental. Asimismo, el texto de Acha (1973) justifica la pertinencia del trabajo de Felipe y exalta su carácter conceptual, a pesar de considerar que en su afán de decir muchas cosas a la vez, sacrificó la solidez y profundidad que había conseguido con algunos de los objetos, proyectos y documentos presentados.

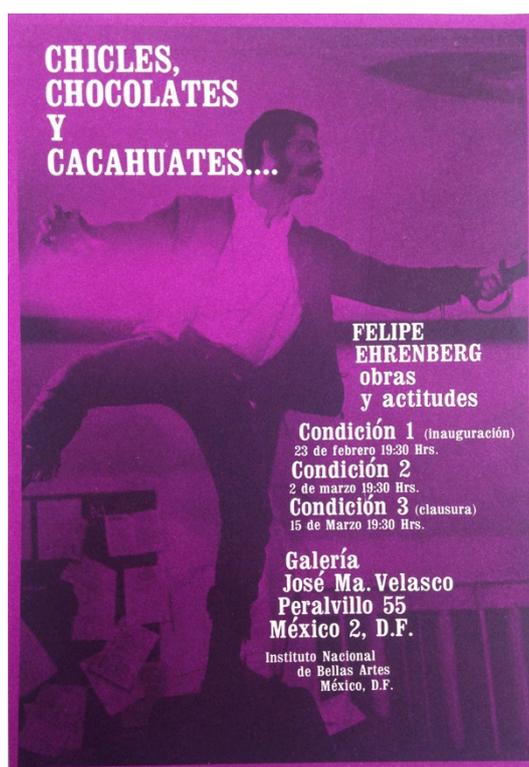
En puridad, el arte conceptual obedece a una estética nueva y revolucionaria (nueva en el sentido de diferente; no como nacida de la nada). Sus manifestaciones son descendientes directas del espíritu de Duchamps [sic] dadaísta y, consecuentemente, están situadas fuera del sistema en que se mueven las ideas formalistas y sensoriales que comandan, no solo el arte occidental sino nuestra sensibilidad diaria; no únicamente el gusto sino los mecanismos de nuestras percepciones cotidianas. En lugar de obras de arte, los conceptualistas presentan y suscitan situaciones artísticas que exaltan la idea como idea... los conceptos como conceptos. Por lo tanto, nada más equivocado que decir “me gusta o me disgusta lo que hace Ehrenberg” y yerran los que no ven aquí un nuevo espíritu (Acha, 1973: 2)



Con estas frases, la propuesta de Ehrenberg queda liberada de la incompreensión general y de la crítica de arte. *Chicles, Chocolates y cacahuates...* resulta un pretexto perfecto para que Acha elaborara una teoría sobre el arte conceptual, en el que la superficie se convierte en soporte de las ideas y llama a la reflexión sobre el arte mismo. Sin dejar por ello, de hacer explícita la extrañeza que este arte puede causar al público local, ajeno aún a estas propuestas y hasta entonces desprovisto de los elementos para comprenderlo.

El arte conceptual niega los atributos de la materia (formas y colores), contraviene nuestros hábitos perceptuales y es extraño a las idealizaciones. Pero en este enraizamiento de lo tradicionalmente artístico, surge la importancia de las ideas, conceptos e ideaciones. Y ante estas no cabe sino la posibilidad de que nos interesen; nunca que nos gusten o disgusten, en tanto faltan los elementos de juicio pertinentes (Acha, 1973: 2)

Con un espíritu mediador, y a pesar de hacer mención diversos desaciertos o debilidades en las propuestas de la exposición, el crítico concluye aceptando que Felipe Ehrenberg posee un pleno entendimiento de este arte, lo defiende y coloca dentro de ese proyecto subversivo, que si bien no es la solución, constituye para Acha una proposición que se acerca un paso más hacia la transformación de las artes y la formulación de lo no-objetual.



Invitación a la exposición *Chicles, chocolates y cacahuates...*, 1972.
Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de documentación *Arkehia*. MUAC / UNAM

Algunas conclusiones

Chicles, chocolates y cacahuates... elabora un relato complejo, que vale la pena seguir articulando y desenramando. Desde el título de la exposición, ideado por Felipe Ehrenberg, implicaba en sí una confrontación, una puesta en tensión entre los discursos institucionalizados y una propuesta que si bien venía desde el exterior del país, se articuló al margen y en oposición a las estructuras oficiales.²

Extrañamente, no he encontrado a la fecha registro visual de la muestra, a pesar de que en alguna correspondencia Ehrenberg aseguraba que se filmaría el evento, y a pesar también de su obsesión por documentar y su conciencia absoluta de la importancia del registro para la construcción de la historia del arte. La falta de referencias visuales o descripciones del montaje, torna ambigua la interpretación del mismo. Consciente de la necesidad de emplazar propuestas para incidir en el curso del estado de las cosas, del arte y de la vida, Ehrenberg elaboró una arriesgada y ambiciosa exhibición que en general parece no haber sido comprendida en el México de los años setenta. La muestra implicaba cuestionamientos a los medios, la materialidad y al propio concepto del arte y las instituciones, todas ellas reflexiones importantes para el

² “Chicles, chocolates y cacahuates” es el principio de un dicho mexicano que continúa diciendo “y al que no le guste, pues chi... cles, chocolates y cacahuates”, una manera de decir que si a alguien no le gusta o no lo interesa, no importa.

arte conceptual; pero en la crítica, eso no pasó advertido. Gran parte de las obras presentadas eran su residuo, su documentación, y otras fueron eventos efímeros. Hoy en día estamos acostumbrados a esos lenguajes, pero entonces parecieron no significar nada y no representar a nadie, no en México. La exposición, fue pionera en plantear esa relación entre el sujeto-documento-arte. El arte como idea y como documentación. Lo que evidentemente representó un reto en cuestiones de montaje y diseño expositivo.

Chicles, chocolates y cacahuates... fue un punto de partida para estos nuevos debates, implicó una fisura a las fronteras estatales desde su interior. Asimismo trajo como consecuencia la legitimación simbólica de la producción conceptual de Ehrenberg en el país, a pesar de la recepción fallida, la historiografía del arte se ha encargado de recuperar ciertas frases que de alguna manera han colocado a Ehrenberg como el personaje que introdujo el arte conceptual a México. Para Ehrenberg, fue un retorno estratégicamente planeado que podía haber marcado un desvío en los discursos estatales dentro de los recintos museísticos, abrir espacios de diálogo... pero todo parece indicar que no fue así. La exposición quedó como parecía presagiar aquella nota de prensa anónima, en rumores sobre algo que no existió.

El catálogo de la exposición apela al silencio, no hay en el ningún texto, ni si quiera uno de presentación. Solamente hay una semblanza de Felipe Ehrenberg, escrita por el mismo, y en la contraportada se incluyen los créditos del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Esta omisión puede responder a dos cosas: o el INBA y sus agentes culturales no entendieron que fue lo que paso en su galería y por tanto no tuvieron nada que decir; o Felipe decidió hacerse cargo él mismo de la construcción de su historia. El catálogo no incluye tampoco imágenes del montaje o de la obra presentada en la galería, se trata en su lugar, de la documentación de una gran cantidad de proyectos realizados por Ehrenberg en Inglaterra. Dichos trabajos son hoy referentes importantes sobre el arte conceptual internacional, como *El pollo del séptimo día* o *El viaje de los tubonautas*. El catálogo, hoy objeto de valor, fetiche y documento innegable, es probablemente el murmurio que a conciencia dejó Felipe sobre su entrada como artista conceptual a México.

Referencias bibio-hemerográficas

(1973, 10 de febrero) "Felipe Ehrenberg y Bellas Artes harán una demostración de arte conceptual en el DF". *Excélsior*. México

Acha, J. (1973, febrero) "Felipe Ehrenberg y la subversión conceptualista". *Diorama*, suplemento cultural de *Excélsior*. México.

Álvarez del Villar, P. (1969, 22 de junio) "Cuando el cabaré derrota a la pintura. Ehrenberg denuncia la falta de mercado". Entrevista a Felipe Ehrenberg. *Diorama de la cultura*, *Excélsior*. México.

Eder, R. (2014) "Introducción". *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México: 1952-1967*. México: Turner-UNAM.

Ehrenberg, F. (1972, 27 de octubre). Carta dirigida a Elena Olachea. Devon, Inglaterra.

----- (1973, 12 de enero) Carta dirigida a Elena Olachea, Devon, Inglaterra.

Monsiváis, C. (1976, Julio-Septiembre) "Notas sobre la cultura mexicana en la década de los setentas". *El Trimestre Político*. Núm. 5. México: Fondo de Cultura Económica. (Consultado en línea, diciembre de 2017: http://aleph.academica.mx/jspui/bitstream/56789/5960/1/DOCT2065115_ARTICULO_12.PDF)

Olachea, E. (1972, 22 de noviembre) "Carta dirigida a Felipe Ehrenberg". México.

Poggioli, R. (2011) *Teoría del arte de vanguardia*. (1ª. Ed. 1962). México: IIF-UNAM.

Sánchez Celaya, M. (2014) *José Luis Cuevas y Francis Alÿs: Análisis y contexto de dos exposiciones. 1979 y 2016*. Tesis de licenciatura en Historia. México: UNAM.

Stellweg, C. (2010) "Documentando lo indocumentado". *Artes Visuales. Una selección facsimilar. En homenaje a Fernando Gamboa*. México: MAM-INBA.

Tibol, R. (1973, ca. 10 de febrero) "Por primera vez en México, y en Peralvillo, una muestra de Arte Comportamiento: Ehrenberg". *Excélsior*, México.

----- (1973, 24 de febrero) "Alegre fue la inauguración de 'Arte Conceptual' de Ehrenberg". *Excélsior*, México.

Obrist, H. (2015) "Felipe Ehrenberg. Entrevista a Felipe Ehrenberg. Londres, 2011". *Conversaciones en México*. México: Fundación Alumnos 47.

