

Felipe Ehrenberg: Testamento



SO WHAT DO I DO NOW?

Néstor García Canclini

"Felipe would go backward. First he made the work and then he made the sketches," Lourdes Hernández Fuentes—who watched him work for forty years—tells me. Felipe Ehrenberg was one of those artists who uses a number of methods. He would gather notes jotted down on a train, subway tickets, old bills at the bottom of a drawer, comics, photos the whole family thought had been lost and others from the crime section of the paper, packs of cigarettes, stretches of fabric selected perhaps for their color or perhaps for their frayed edges because they, like everything else, might come in handy someday. Another method he used is based on synthesis, an image that joins together everything that was spread out, but mostly an image that announces: Borges said that an aesthetic fact is the imminence of a revelation.



All images: Felipe Ehrenberg, *Testamento*, 1968–2017. 34 collages on paper, various dimensions.



In this way, the scientist is similar to the artist. The researcher combines induction, accumulating individual observations to generalize, and deduction, deriving observational consequences from a theory or general vision that is then compared to the facts. They can take the empiricist route and imagine that the sum of information engenders statistics and conclusions, a type of *truth*. Or, on the contrary, as subscribers to deduction from Karl Popper onward hold, the scientist can use a bundle of facts to test out an intuition or a set of intuitions articulated as a theory to see if what is called reality actually works that way. Even if the connection between facts is convincing, the researcher does not affirm that they have arrived at a truth; they say, rather, that provided no facts or relations that deny them appear, their theoretical assertions seem to be sound. In any case, the scientist is not like the artist because the former seeks knowledge while the latter may or may not pursue that end, understanding it differently.

Politicians also operate in a similar manner—that is, through trial and error, though few own up to it (maybe just some artists when they hold political posts). In February 2020, I watched a recording on YouTube of writer Juan Sasturain assuming the post of director of Argentina's Mariano Moreno National Library. Though, as he clarified from the outset, he had not yet been officially named, he announced his plans “like that general in the Eduardo Belgrano Rawson novel who commands his troops to fire their weapons as the orders come in.” “I'll take over as soon as the decree is issued,” Sasturain added. He then apologized for wearing a jacket and recalled the words of another writer who, although he had rarely worked as a civil servant, said, “You should always have a jacket on hand for being sworn in.”

In his studios, in the room that witnessed his insomnia, and on his trips, Felipe practiced these back-and-forths between what



we know, what we pursue, and what we correct, these discrepancies between what we are authorized to say and what we sense or desire. At the end of his longest journey, in the final year and a half of his life, he started to keep a diary. Not to record what happened each day, but rather to gather his memories and the things left behind, things brought to him in crates and albums, dismantled works to be assembled as other works. It was more like a record of what his memory selected.

Out Hunting

Aware that he was in his final months, Ehrenberg filled his creative life with elements of the everyday from many different periods. In the thirty-four pieces he left as a diary, works or fragments of works produced in different countries mingle with scraps of paper, rags, old to-do lists, and documents with images and words, both official and mundane. His signature is found throughout these assemblages of text and image.

So many disparate quotes, and the ways they

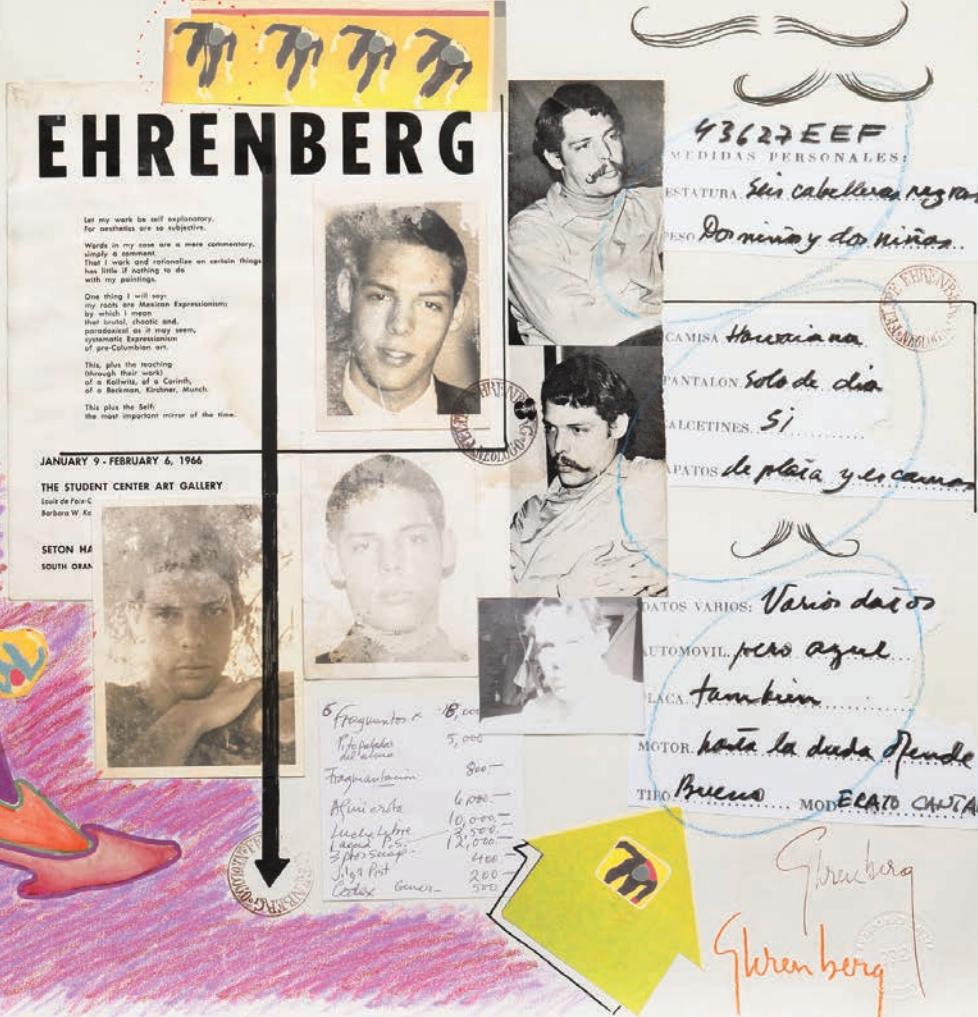
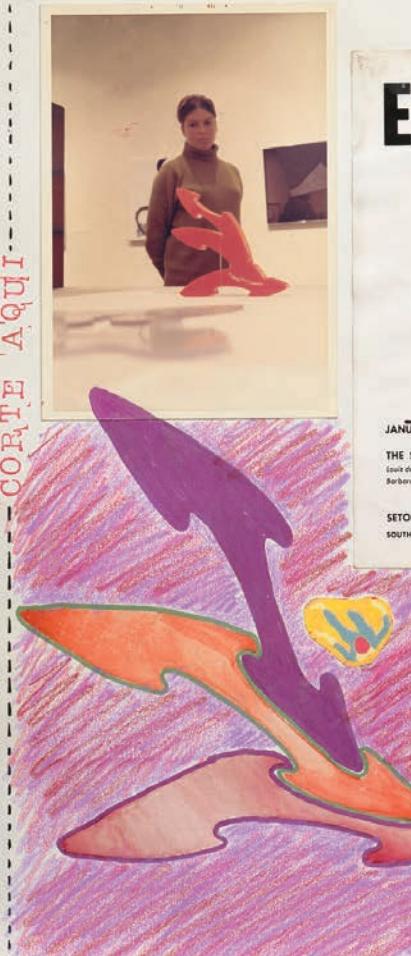


hide, hint at what the artist says and doesn't want to say. That interplay between the true and who knows what is complicated because he was such a versatile migrant.

His exhibition at the Galería Metropolitana of the Universidad Autónoma Metropolitana in Mexico City, held in May 2018, was titled *¡La última y nos vamos!* (One More and We're Out of Here!). What do "one more" and "we're out of here" mean in the case of a Mexican artist who lived for years in Great Britain and Brazil, and in other places as well, where he started magazines and did performances with friends? His returns to Mexico were just another form of defamiliarization, no less disconcerting than the others. Ehrenberg also migrated between disciplines and professions: he was a painter, a draftsman, a performer, a video maker, a film actor, an installer, a diplomat, a first responder in Tepito and El Salvador, and a community organizer and activist in California,



CORTE 'AQUÍ'



London, Mexico City, and Cuernavaca (and most of the rest of Mexico). He was also a trash rummager, an artisan, and a catalyst of artisan cooperatives—with makers of amate paper in Guerrero—as well as an editor of mimeographs, silkscreens, T-shirts, and his own tattooed body.

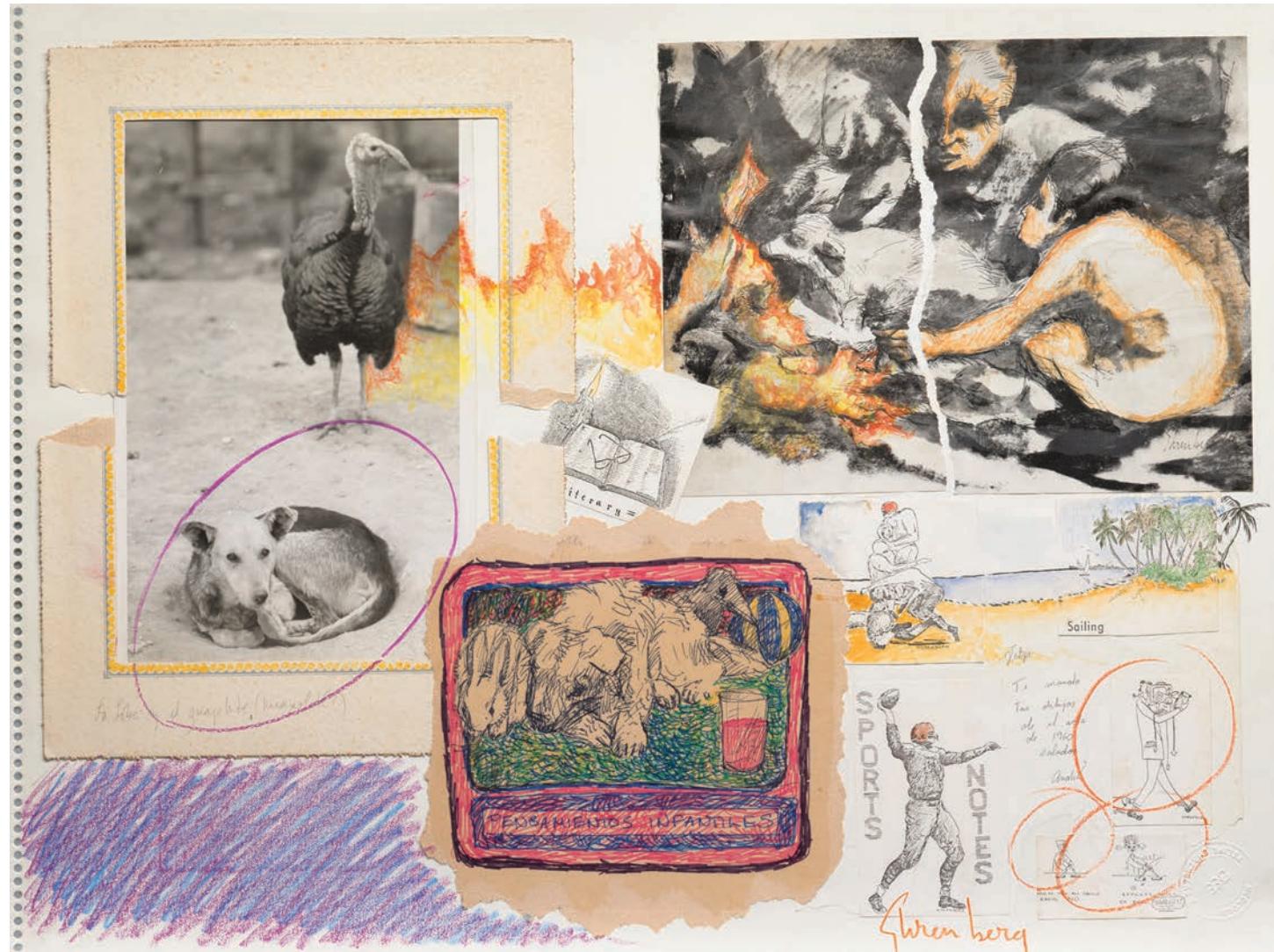
Though he worked with a range of materialities, Ehrenberg never ceased to be a conceptual artist; though he worked with objects, he never turned his back on movement; though he lived in countries on many continents, he worked with the life and death of Mexico. He was a migrant who stayed put. And, if he did leave, he would not go out the way he came in. He would change jobs, wear a suit and tie, send out emails or forward videos, invitations to exhibitions of distant friends.

One of the many things I can't remember in my fading set of references is who wrote the article—“I wrote it, Néstor, it's from the catalogue I published for the show at the Galería Metropolitana, *¡La última y nos vamos!*”—that interprets

what it meant to Felipe to gather scattered scraps:

"Casos aislados (Isolated Cases) is composed of objects built from materials and things he happened upon. More so than in other works conceived as projects, it is in these objects—the ones he never stopped making—in the 'duration' of their found pieces, in the time these things are in his line of vision (long enough for them to turn into encoded messages) that they become a resounding sample. (Ehrenberg even had a special email account where he kept material regarding all those carefully documented objects. It is no coincidence that his password for that account was 'happy.' Making pieces driven by chance excited him. He would often say, 'It is from nothingness that imagination goes out hunting' to later stuff the prey and mount it on the wall...)"

Looking through the notes and collaged works in his diary gives us a sense of his habit of leaving messages for others so that they



would not miss out on what he was discovering, but also leaving messages for himself so that he would not go missing (or so he could find himself again if he did). "I've spent my whole life leaving messages so that I can recognize myself in my other lives," said a rejuvenated Felipe. Years before, he had turned the selfie into another attempt at permanence. For a spell, he would sculpt photographs of friends' selfies and post them on social networks. Messages sent to no address in particular because, even though navigation of any sort requires coordinates, Felipe's messages were, ultimately, modest enough to let themselves be swept away.

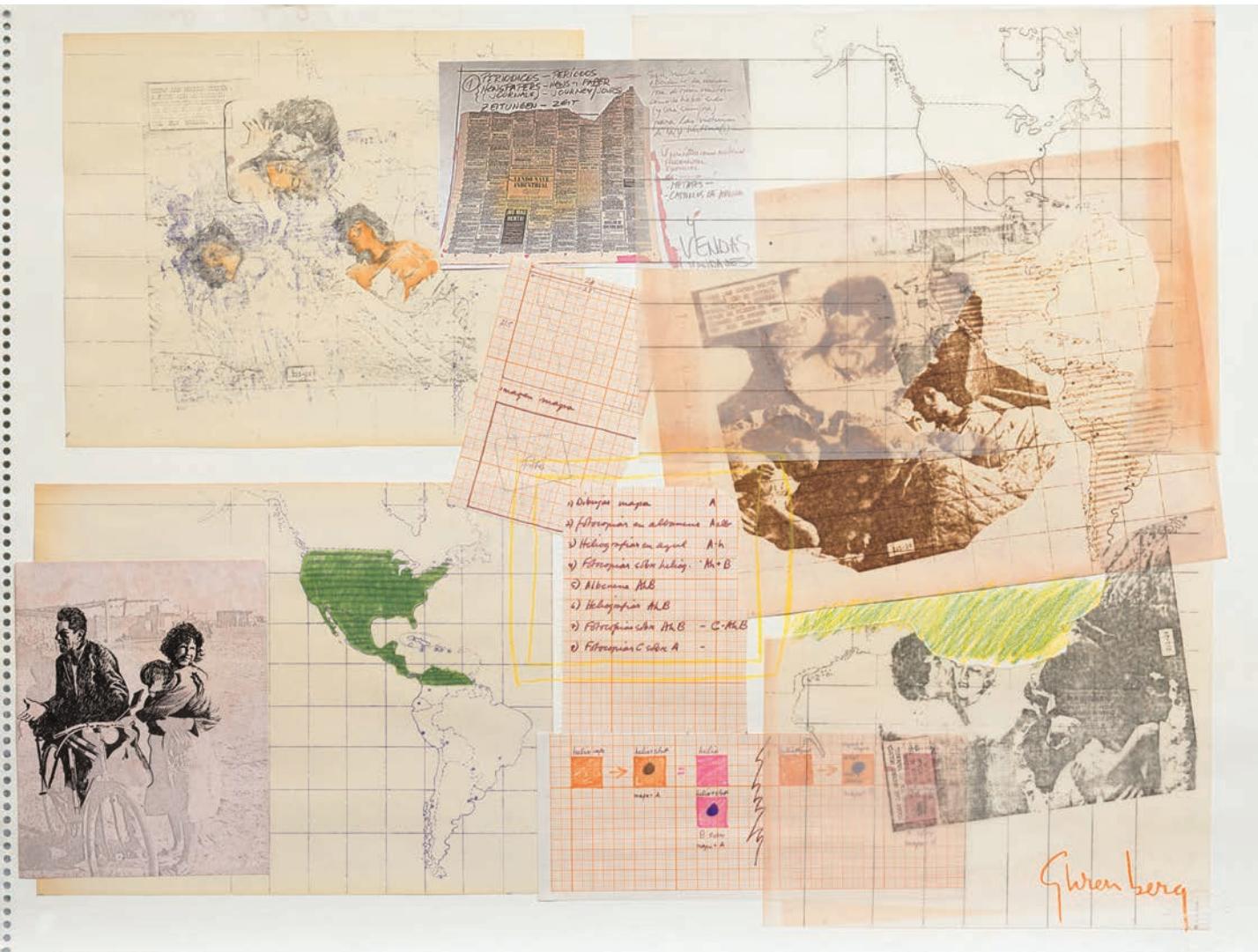
Leaving messages to follow their trace, tagging himself in selfies and posting them, putting arrows all over his works: all ways of inserting references when it had become patently clear to everyone that combinations of the formal, the informal, and the extralegal in Mexico were not games from Macondo. The whole country is being shot to bits, though nobody knows who gave the order.



Editor of What's Left

Ehrenberg had put on a jacket when, in 1979, officials at the Cultural Division of the Mexican Department of Education invited him to exhibit thirty paintings at a few high schools. The artist declined the invitation and instead proposed launching a pilot program in eight rural schools (he would coordinate the program with Marcos Límenes, Ernesto Molina, and Santiago Rebolledo). That was how he got to know firsthand the hardship and neglect endured by rural communities, their unmet basic needs. That led him to publish, in 1989, *The Barefoot Architect: A Handbook for Green Building* by Johan van Lengen, a do-it-yourself building guide that brought together social, economic, technical, and environmental issues. That book was the model for Ehrenberg's *Manual del editor con huaraches* (Handbook for the Huarache-Wearing Editor) and other pamphlets on





how to use the mimeograph.¹ These self-run and cooperative initiatives that sought to regenerate community life proved short-lived due to “lack of funding” and institutional support for the groups of instructors, who were spread thin.

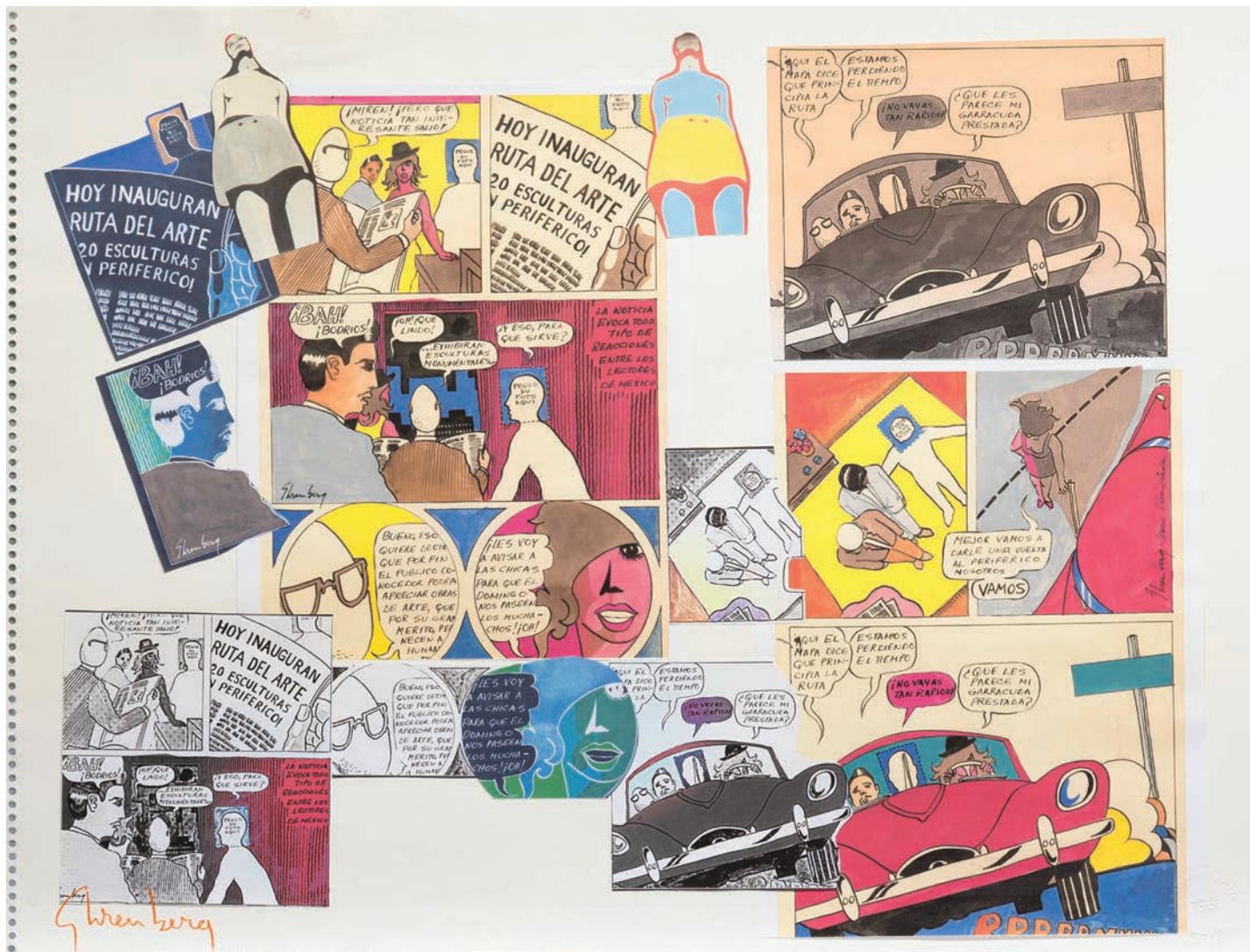
The Mexican equivalent of the Beau Geste Press/Libro Acción Libre he had started in London, “a community to produce books without capital,” did not last long in Mexico’s rural and urban communities. In the wake of that brief experience at cooperative organizing in Mexico, Ehrenberg launched, now in the twenty-first century, similar initiatives in Morelos, gathering locals to keep watch over and protect the community. They put up signs in a tone at once sarcastic and threatening and installed in the streets faux security cameras made out of trash: works from the *Factor RH (Rumor y Humor) (HR Factor [Humor and Rumor])* series.

¹ Nicolás Pradilla, “Manual del editor con huaraches,” *La Tempestad* 149 (2019): 90–96.

Simulations of the real, or of what could be different, that set art apart, inserted in that game of (confused) cops and robbers that has, for so long now, been society itself in Mexico and in many other places.

What does "we're out of here" mean?

He himself was a sentry, awake while others slept. "For as long as I can remember," Lourdes tells me, "Felipe slept little, much less than me. He preferred to work at night." In the face of silence, the one who looks and makes us look matters. Felipe obsessively kept countless images in his real and virtual archives, always with a vision of conquest, but mostly in a poignant exercise in transgression. For years he took photographs of unusual spaces, people, and colors, and stored them in a computer file labeled *Urbs Total*. He would alter the photos, change their color and grain, penetrating, invading, cataloging. He had not gathered such a range of meaningless materials because he believed that at the end he might not know



what to work on. Wherever he went, at every stage, he always asked himself what to do next.

Toward the end, he was fixated, more than ever, on the dead and on absences, as if he saw more clearly now something in great pain.

The rest of us went on our way, we slept, we looked for some kind of distraction or order in the world. Someone so heedful of the mingling of worlds, the ages of history and of people, the languages of disparate arts and of what many do not deem art—like graffiti, X-rays, scraps of paper dropped on the street, what fell through the cracks or never made it into art history—someone like that wanted to record everything. To posit connections that would jolt meaning.

For that, he realized, he needed to have a loving relationship with fragments and waste. We never discussed Roland Barthes, but I think his definition of the lover in *A Lover's Discourse: Fragments* fits Felipe perfectly. "The lover is the natural semiologist in the pure state!



He spends his time reading signs—he does nothing else: signs of happiness, signs of unhappiness. On the face of the other, in his behavior. He is truly a prey to signs.”² I believe that was the point, the attitude, and the odd discipline where Ehrenberg, like Barthes and John Berger—whom I am sure he read—discovered the intersection between science and art. Each in their own fashion, in politics and all else.

In an article he wrote in 2003, Felipe says:

“We see, we look, we behold, we contemplate images. They come to us from the most primitive and the most industrialized sources, from the stroke of a pencil (filled, after all, with graphite) on a sheet of paper to stunning displays of digitalization in film (*The Matrix*), from television (all of its many versions) to microcameras



² Roland Barthes, *A Lover's Discourse: Fragments*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1978).



for medical use, instantly transmitted satellite images, X-rays, tomograms, and visualized sound, by way of the cell phones with video cameras being purchased wholesale by the wealthiest kids. In other words, and to put it more simply (another commonplace): our present moment is overwhelmingly visual. In this dazzling context where our very existence is at play between the most abject passivity and controlled interaction, graffiti seems to be the cheapest, and the most ubiquitous and accessible, system to create images and share ideas. That is, the perfect system. So I'll see you at that hardware store buying spray paint.¹³

Until the end, Ehrenberg went back and forth between his artisanal projects—mimeographs, graffiti, “double letter-size” murals, cooperatives—and the critical use of the language of the media and social networks not only in his art but also in

¹³ Felipe Ehrenberg, “Aerocromacias,” *Antropología* 71 (2003): 24–28.

those other wild and eloquent works that are his notebooks.

You can never know for sure where a migrant is. "Today I inhabit the earth. I eagerly await," says one page of his diary. "Kidnapping ring" reads a caption that seems to be torn off a wall alongside a report filed with the Mexico City police commissioner. On another page, drawings of coffins, including one model for "mother and daughter (or small dog)."

"I was after attitudes, not works." Ehrenberg always pursued the vertigo of images, of sharing, of activities, of the "archivist"—a term, along with "neologist," he used to describe himself. And he wrote "urgent" everywhere, though that in no way went against his desire to live on, for his friends to live on. After all, he took photos of them to sculpt their images in stone because—he would say—when the world comes to an end only these selves will remain. Meanwhile, he was a member of a great many frequent-flyer clubs.



That is why postcards, so profuse in his last diary, appeared so often in works from earlier decades. One work from 1999, for instance, consists of six haphazardly mounted postcards (only the ones in the upper section can be seen), two of them with palm trees in the background, three of them showing skeletons engaged in playful sex acts.

Making use of his sense of humor, a resource to work one's way back from drama, he called it *De ultracumbia II* (From Beyond the Cumbia II).





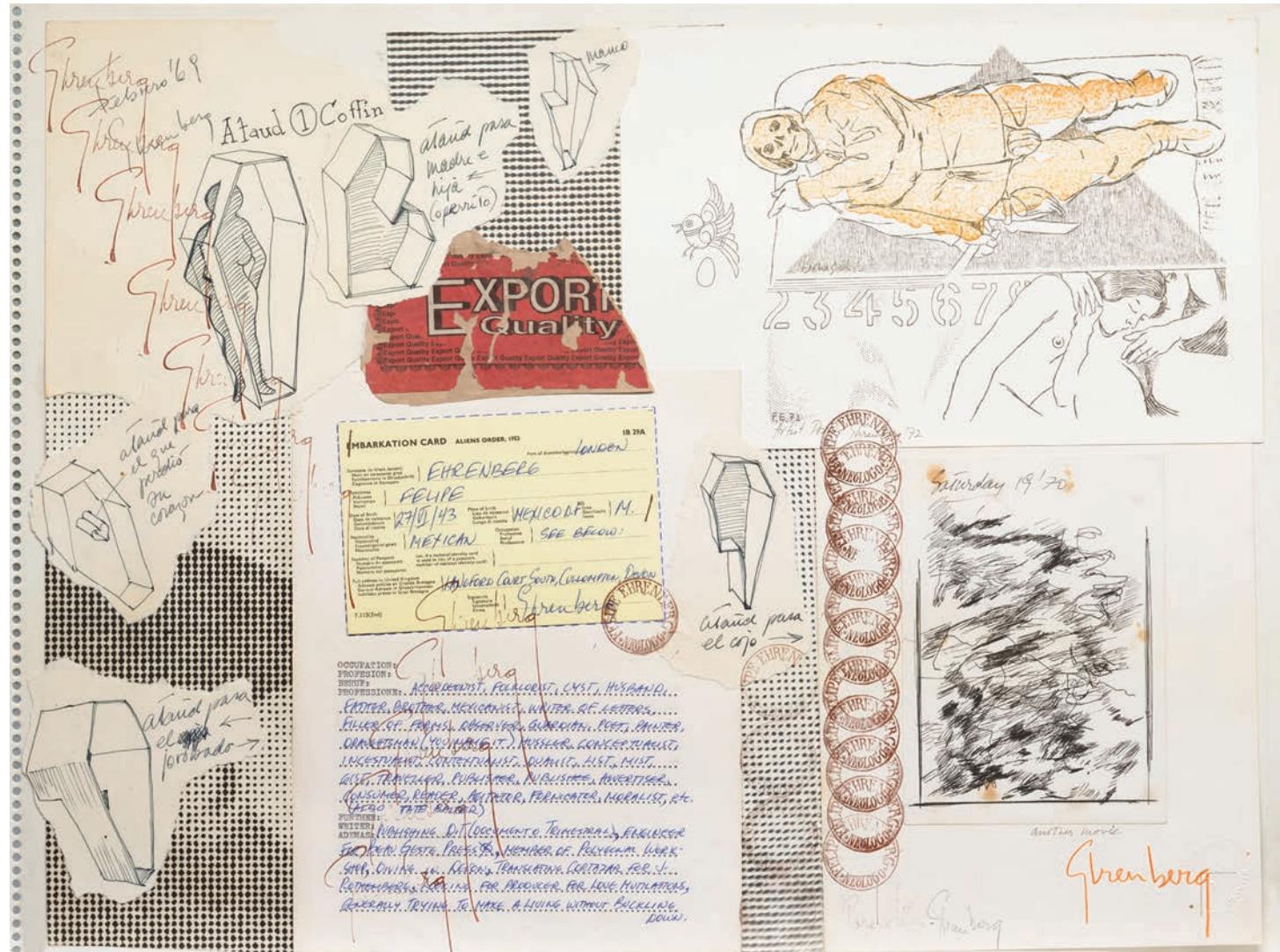


Y AHORA, ¿QUÉ HAGO?

Néstor García Canclini

“Felipe procedía al revés: primero hacía la obra y después los bocetos”, me cuenta Lourdes Hernández Fuentes, que lo vio trabajar los últimos cuarenta años. Felipe Ehrenberg era el tipo de artista que sigue varios métodos. Junta notas hechas en un tren, tickets de metro, facturas añejadas en un cajón, cómics, fotos que toda la familia creía olvidadas, otras de la sección policial de los periódicos, cajetillas de cigarrillos, trozos de tela quizá por el color o los bordes deshilachados porque —como todo lo demás— quizá un día pueda servir. El otro método es el de quien parte de la síntesis, una imagen que reúne lo que estaba disperso pero sobre todo *anuncia*: Borges decía que el hecho estético es la inminencia de una revelación.

Sabemos que en esto el científico se asemeja al artista. El investigador combina el camino inductivo, acumula observaciones individuales para luego generalizar, y el



deductivo, parte de una teoría, una visión general, y extrae consecuencias observacionales, que va contrastando con los hechos. Puede seguir la ruta empírista e imaginar que la suma de datos engendra estadísticas y conclusiones, un tipo de *verdad*. O, al revés, sostienen los deductivistas desde Karl Popper, a partir de una intuición o un conjunto de intuiciones que se articulan como teoría, va probando con paquetes de hechos si lo que llaman realidad funciona así. No afirma, en caso de que las conexiones entre hechos sean convincentes, que llegó a la verdad; dice que, mientras no aparezcan hechos o relaciones que lo desmientan, sus enunciados teóricos demuestran su temple. De todas maneras, el científico se diferencia del artista porque busca el conocimiento, mientras la tarea artística puede tener en algunos casos ese objetivo, entendiéndolo de otra forma.

Los políticos también actúan parecido, se manejan con el método de ensayo y error, aunque muy pocos se animan a confesarlo. Quizá solo algunos artistas al ocupar cargos políticos. En febrero



de 2020 vi en YouTube la grabación del acto en el que el escritor Juan Sasturain tomó posesión como Director de la Biblioteca Nacional de Argentina. Comenzó advirtiendo que aún no había salido el nombramiento formal, pero igual anunció lo que planeaba, “como aquel general en la novela de Eduardo Belgrano Rawson que se hace cargo de la tropa y proclama: vamos fusilando mientras llegan las órdenes”. Acá también agregó: “vamos asumiendo en lo que se publica el decreto”.

Enseguida se disculpó por estar con saco y se acordó de otro escritor que rara vez había pasado por la burocracia, pero decía: “siempre hay que tener un saco para asumir”.

Estas idas y vueltas entre lo que sabemos, buscamos y corregimos, estas simulaciones entre lo que estamos autorizados a decir y lo que intuimos o deseamos, Felipe las practicaba en sus talleres, en la habitación donde ocurría su insomnio y en los viajes. Al final del trayecto más largo, en el último año y medio, quiso hacer un diario. No de lo que sucedía cada jornada, sino de los recuerdos y desechos





antiguos, que le entregaban cajones, álbumes, obras despedazadas para armar otras. Era más bien un registro de lo que su memoria seleccionaba.

Salir de caza

Consciente de que estaba en sus últimos meses, Ehrenberg llenó su vida creativa con la cotidianidad de muchas épocas. Las treinta y cuatro piezas que dejó como diario entremezclan obras o fragmentos de obras realizadas en países diferentes, papelitos, trapos y viejas listas de tareas, documentos visuales y escritos, oficiales y comunes. Firma esas asambleas de textos e imágenes por todos lados.

La discusión entre tantas citas, las maneras en que se ocultan, sugiere qué dice y no quiere decir. Ese juego entre lo verdadero y lo qué quién sabe, se complica por tratarse de un versátil migrante.

La exposición que la Galería Metropolitana de la Universidad Autónoma Metropolitana de la Ciudad de México le realizó en mayo de 2018 se tituló *¡La última y nos vamos!* ¿Qué significa "la última" y qué significa "nos vamos" en un artista

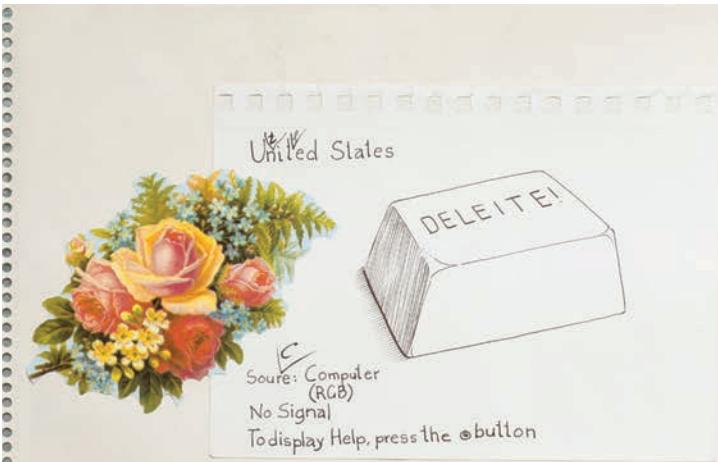
mexicano que vivió años en Gran Bretaña, en Brasil, tantos lugares donde creó revistas o performances con amigos: sus regresos a México fueron otra migración, un extrañamiento más. Además migró de disciplinas y profesiones: fue pintor, dibujante, performer, videoasta, actor de cine, instalador, diplomático, rescatista en Tepito y en El Salvador, organizador y agitador vecinal en California, Londres, Ciudad de México, Cuernavaca y casi toda la República. También pepenador, artesano y activador de cooperativas artesanales —con fabricantes de amates en Guerrero— editor en mimeógrafo, de serigrafía, camisetas y de su propio cuerpo tatuado.

Trabajaba con las materialidades más diversas sin dejar de ser artista conceptual, con los objetos sin abandonar el movimiento, con la vida y la muerte de México en países de varios continentes. Era como un migrante que no se iba. O que cuando se iba entraba y volvía por otro lugar. Cambiando de oficio, poniéndose saco y corbata, mandando mails propios o reenviando videos, invitaciones a exposiciones de amigos lejanos.



Entre mis referencias desmemoriadas, no encuentro de quién tomé esta nota —“La nota es mía, Néstor, está en el catálogo que publiqué para la exhibición de la galería metropolitana, ¡*La última y nos vamos!*!”— en la que alguien interpretó lo que significaba para Felipe almacenar pedazos encontrados:

“Caso aislado” está compuesta por objetos construidos de materiales y cosas encontradas a su paso. Mucho más que otras obras concebidas como proyectos de trabajo, es en estos objetos que nunca deja de hacer, en la ‘duración’ de sus pedazos encontrados, en el tiempo en que mantiene a la vista esas cosas, hasta transformarlos en mensajes cifrados, que estos objetos se convierten en una muestra conclusiva. (Él tenía incluso un correo electrónico especial donde guardaba material de todos esos casos documentados en detalle. No era gratuito que la seña para entrar en ese correo fuera ‘contento’. Realizar estas piezas motivadas por el azar lo estimulaba. Le gustaba repetir, ‘de esa nada donde la imaginación sale de caza’ para



embalsamar la presa y colgarla de la pared...”

Recorrer las notas u obras collageadas en su diario nos acerca a su hábito de dejar recados a los demás para que los demás no se perdieran lo que iba hallando y dejándose recados a sí mismo para no perderse él (o poder reencontrarse). “Me he pasado la vida entera dejándome recados para reconocerme en mis otras vidas”, dijo Felipe rejuvenecido. Años antes había hecho del *selfie* una tentativa más de permanencia. Durante una temporada se dedicó a esculpir fotos de las *selfies* de sus amigos, que posteaba en las redes sociales. Recados sin dirección precisa, porque aunque todo tipo de navegación necesite de precisiones, los mensajes de Felipe tenían esa modestia final de dejarse llevar.

Dejar recados para seguir el rastro, identificarse con *selfies* y postearlas, llenar sus obras de flechas, son modos de colocar referencias cuando a todos se nos volvió claro que las mezclas entre lo formal, lo informal y lo paralegal en México no eran juegos



macondescos. A todo el país lo vienen asolando fusilamientos sin que se sepa quién dio esas órdenes.

Editor de lo que va quedando

Felipe se había puesto saco en 1979 cuando funcionarios de la Dirección General de Promoción Cultural de la Secretaría de Educación Pública de México lo invitaron a exponer treinta pinturas suyas en escuelas normales. Rechazó el ofrecimiento y les propuso, en cambio, un programa piloto en ocho escuelas rurales, con un equipo formado por Marcos Límenes, Ernesto Molina y Santiago Rebollo. Así conoció desde dentro las peripecias del abandono a los campesinos, sus necesidades primarias que lo llevaron a publicar en 1989 el *Manual del arquitecto descalzo*, de Johan van Lengen, una guía de autoconstrucción que relaciona lo social, lo económico, las técnicas y el clima. A partir de ese modelo surgió su *Manual del editor con huaraches* y otros folletos indicando



cómo usar el mimeógrafo.¹ Estos intentos de auspiciar la autogestión productiva y la cooperación para regenerar la vida comunitaria se diluyeron por “falta de presupuesto” y de sostén institucional a los grupos de instructores diseminados en muchos rumbos.

El equivalente a lo que había hecho en Londres creando la editorial Beau Geste Press/Libro Acción Libre, “una comunidad para producir libros sin capital”, duró poco en México, se desvaneció en las comunidades rurales y urbanas donde animaba experiencias de difusión y organización cooperativa. La descomposición acelerada de México lo hizo retomar esas experiencias en Morelos, ya en el siglo XXI, agrupando a vecinos de su colonia, ahora para vigilar y defenderse. Pusieron carteles entre irónicos y amenazantes en las calles y cámaras hechas con residuos y deshechos



¹ Nicolás Pradilla, “Manual del editor con huaraches”, *La Tempestad* 149 (2019): 90-96.



como si los hubiera instalado una agencia de seguridad y alarmas: *Factor RH (Rumor y Humor)*. Simulaciones de lo real (o de lo que podría ser de otra manera), que distinguen al arte, insertadas en ese juego de policías y ladrones —confundidos— que es desde hace tanto tiempo la sociedad mexicana y muchas otras.

¿Qué significa “nos vamos”?

Él mismo era un vigía, despierto mientras los demás dormían. “Desde que recuerdo a Felipe, me dice Lourdes, siempre durmió poco, mucho menos que yo, prefería trabajar de noche”: frente al silencio la importancia del que mira y nos hace mirar. La cantidad de imágenes que Felipe guardaba en sus archivos reales y virtuales es obsesiva. Siempre hay una mirada de conquista, pero sobre todo un agudizado ejercicio de transgresión. Durante años se dedicó a tomar fotos de espacios, de personas, de colores insólitos, las guardaba en la computadora bajo el nombre de Urbis Total. Las manipulaba sesgando la foto, cambiando colores y texturas, penetrando, invadiendo,

catalogando. No había reunido materiales heterogéneos y sin propósito porque pensara que en el último tramo tal vez no sabría sobre qué trabajar. En todas las etapas, al llegar a algún lugar, se había preguntado qué hacer ahora.

En el tiempo final, su foco de atracción estuvo, más que nunca, en las muertes y ausencias, como si viera con diferente claridad algo muy dolorido.

Los demás nos íbamos, dormíamos, nos dedicábamos a distraernos o a buscar algún orden en el mundo. Alguien tan pendiente de cómo se mezclan los mundos, las edades de la historia y de la gente, los lenguajes de las distintas artes y con lo que muchos no juzgan artístico, como los grafitis, las radiografías, los papeles olvidados en las calles, lo que se cayó o nunca ingresó en la historia del arte, quería seguir todo el tiempo registrando. Ensayar conexiones que sorprendieran al sentido.

Para eso encontró que necesitaba tener una relación amorosa con los fragmentos y desechos. Nunca hablamos de Roland Barthes, pero encuentro que le calza la





definición que él dio en *Fragmentos de un discurso amoroso*: “El enamorado es el semiólogo salvaje en estado puro. Se la pasa leyendo signos. No hace más que eso: signos de felicidad, signos de desgracia. En la cara de los demás, en sus comportamientos... En verdad está al acecho de los signos.”²² Creo que este fue el punto, la actitud y rara disciplina, en la que Felipe Ehrenberg, como Barthes o John Berger (a quien sí me consta que leía), hallaron la intersección entre ciencias y artes. Cada uno a su modo, también con la política.

Escribió Felipe en un artículo de 2003:

“Vemos, miramos, contemplamos y meditamos a partir de las imágenes. Estas surgen y nos llegan desde las fuentes más primigenias hasta las más industrializadas, desde el trazo de un lápiz (relleno, al cabo, de grafito) sobre una hoja de papel, hasta los alardes de la digitalización cinematográfica (*Matrix*), pasando por

2. Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2011).

televisión en todas sus versiones, microvideo médico, fotos satelitales y su retransmisión instantánea, rayos X y tomografías y sonido visualizado, hasta los videocelulares que está comprando al mayoreo la chamacada más próspera. El asunto puede resumirse, a final de cuentas, de la manera más sencilla (otro lugar común): el momento actual y nuestro es preponderantemente visual. En este alucinante contexto, en el que nos jugamos la existencia misma entre la más abyecta pasividad y una interacción controlada, el graffiti parece ser el sistema de crear imágenes y compartir ideas más barato, ubicuo y accesible. Dicho de otro modo: perfecto. Así que ya saben, ahí nos vemos en la tlapalería, a la hora de comprar nuestros aerosoles.”³

Nunca dejó de oscilar entre los proyectos artesanales —mimeógrafos, grafitis, murales “tamaño doble carta” y cooperativos— y la incorporación crítica del lenguaje de los medios y las



³ Felipe Ehrenberg, “Aerocromacias”, *Antropología* 71 (2003): 24-28.

redes a sus obras y a esas otras obras silvestres y elocuentes que son sus apuntes en cuadernos.

Nunca se sabe con los migrantes dónde están. “Hoy habito tierra de nadie. Espero atento”, dice en una página del diario. “Banda de secuestradores” se lee en una leyenda como arrancada de una pared que coexiste con una reclamación al Jefe de la Policía del D.F. Dibujos de ataúdes en otra, incluso un diseño para “madre e hija (o perrito)”.

“Más que obras busqué actitudes”. Persiguió siempre el vértigo de las imágenes, del compartir, de las actividades y del “archivista”, como se denominaba junto con neólogo. Y por todas partes colocaba “urgente”, “urgente”, sin que esto se opusiera al deseo de perdurar, y de que perseveren sus amigos, de los que hacía fotos con la intención de esculpirlas en piedra porque —decía— cuando se acabara el mundo eran las únicas *selfies* que iban a quedar. En tanto, él colecciona ba tarjetas de viajero frecuente.

Por eso las postales, que proliferan en este diario final, aparecían a menudo en obras de décadas anteriores. En una de 1999, por ejemplo, se montan



desenajadas seis postales (solo se ven las de arriba), en dos hay fondos de palmeras, en las tres posiciones variadas de esqueletos en juegos sexuales.

Con su humor, recurso para regresar del drama, la tituló *De ultracumbia II*.



Felipe Ehrenberg (1943–2017) was a Mexican conceptual artist whose multidisciplinary work encompassed performance, mail art, mimeography, installation, painting, and collage. His formative early projects were linked to the Fluxus movement, and he was an innovator of independent artists' publishing, cofounding the influential Beau Geste Press with Martha Hellion and David Mayor in England in 1968. He was subsequently involved in Mexico's *grupos* as a founding member of the artist collective Grupo Proceso Pentágono, alongside Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcuá, and Víctor Muñoz. At turns acutely political, experimental, and personal, Ehrenberg's practice as an artist was inextricable from his role as a cultural agent, teacher, writer, and publisher. His work is in the collections of the Museo de Arte Moderno, Mexico City; the Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City; the Museum of Modern Art, New York; the Banff Centre for Arts and Creativity; and the Victoria and Albert Museum, London; among many others. Recent exhibitions of his work include *¡La última y nos vamos!* at the Galería Metropolitana of the Universidad Autónoma Metropolitana, Mexico City (2017); *Beau Geste Press* at the CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux (2017); *Círculo abierto: Dos experiencias editoriales* at the Museo Universitario Arte Contemporáneo, Mexico City (2012); and the retrospective *Manchuria: Visión periférica* at the Museo de Arte Moderno, Mexico City (2008).

Published on the occasion of the exhibition
Felipe Ehrenberg: Testamento

Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA)
50 East 78th Street, New York, NY 10075

May 20–August 7, 2021

© Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), 2021

"So What Do I Do Now?" / "Y ahora, ¿qué hago?"

© Néstor García Canclini, 2021

All images © Felipe Ehrenberg and courtesy waldengallery.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form or by any means, electronic, or mechanical, without prior permission from the publisher.

Special thanks to Lourdes Hernández Fuentes and Ricardo Ocampo.

Exhibition and Curatorial Manager: Olivia Casa

Editor: Alejandro Cesárco

English Translator: Jane Brodie

English Copy Editor: Jessica Ruiz DeCamp

Designer: Scott Ponik

Printer: Image Pressworks

Exhibition Installer: Nick Hochstetler

ISBN: 978-1-952138-03-0

The Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA)
advances scholarship and public engagement with
Latin American art through its program of exhibitions,
publications, lectures, and university partnerships.

