

Helen Escobedo: la intensidad de una trayectoria



addenda

21

l i b r o e l e c t r ó n i c o



Helen Escobedo: la intensidad de una trayectoria

Homenaje en el Centro Nacional de las Artes,
ciudad de México, mayo de 2010

addenda

21

l i b r o e l e c t r ó n i c o

Primera edición • 2010

ADDENDA NÚMERO 21 • ENERO DE 2011

Imagen de portada: Helen Escobedo, 2010. Foto: Pascual Borzelli Iglesias.

• • •

© Instituto Nacional de Bellas Artes

EDICIÓN • Margarita Esther González Arredondo

ASISTENCIA EDITORIAL • Amadís Ross

DISEÑO Y FORMACIÓN • José Luis Rojo Pérez

Los derechos de la presente edición son propiedad de los autores y del Instituto Nacional de Bellas Artes. La producción editorial se realizó en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación piso 9, Av. Río Churubusco 79, Col. Country Club, Coyoacán, México D. F. 04220. Tel.: 41 55 00 00 exts. 1121, 1122 y 1127.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
MI AMIGA HELEN ESCOBEDO Jorge Alberto Manrique	7
PROFANACIONES O LA EXPERIENCIA CIRCULAR Margarita Esther González	12
HELEN ESCOBEDO: ESCULTURA VISIBLE Beatriz Zamorano Navarro	23
EL FULGOR DE UN TRAZO Carlos Aranda Márquez	34
LOS RECURSOS DEL MÉTODO. APROXIMACIÓN A LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN DE HELEN ESCOBEDO Jorge Reynoso Pohlenz	37
EL HORIZONTE RURAL: MITO Y NECESIDAD VIVENCIAL Aurora Noreña	43
HACIA UNA NUEVA CULTURA VISUAL. LAS APORTACIONES DE HELEN ESCOBEDO AL CAMPO MUSEÍSTICO Y LA INVESTIGACIÓN EN TORNO A LA PRÁCTICA ESCULTÓRICA EN MÉXICO Arturo Rodríguez Döring	50
ELLA ME ENSEÑÓ A OBSERVAR Eloísa Mora Ojeda	63

Presentación

EN este año de conmemoraciones del pasado heroico, del bicentenario, es necesario poner atención en la labor de aquellos que trabajaron después de este largo proceso, y recordar nuestra contemporaneidad, aquellos que se han hecho merecedores del reconocimiento de sus colegas y amigos.

La trayectoria de la maestra Helen Escobedo es admirable. En 2009 fue reconocida por el gobierno mexicano con el Premio Nacional de las Artes. En mayo de 2010 se realizaron dos estupendas exposiciones sobre el trabajo de Helen Escobedo. Una fue promovida por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (ENPEG) La Esmeralda en el Centro Nacional de las Artes: *Escuchen el silencio*, curada por Carlos Aranda Márquez, y que llama a las nuevas generaciones a compartir toda esa experiencia que Helen generosamente ofrece en cada obra. Por otra parte, en el Museo de Arte Moderno se presentó de manera simultánea *A escala humana*, curada por Graciela Schmilchuk. Ambas exposiciones dieron una idea muy clara de la dimensión de la labor de Helen hasta el día de hoy.

Con la misma intención la ENPEG, en esfuerzo conjunto con el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), organizó el coloquio "Helen Escobedo. La intensidad de una trayectoria. En homenaje", la mañana del 6 de mayo del año en curso. Este evento se compuso por una serie de mesas redondas y una conferencia magistral dictada por el Maestro Jorge Alberto Manrique. El tono de cada una de las intervenciones fue sumamente cálido sin perder la visión crítica. Participaron Margarita Esther González, Beatriz Zamorano Navarro, Carlos Aranda Márquez, Jorge Reynoso Pohlenz, Aurora Noreña, Arturo Rodríguez Döring y Eloísa Mora Ojeda. En el presente libro electrónico de la colección *Addenda* el lector encontrará cada una de esas ponencias. Esperamos que esta sea una forma más de rendir homenaje a la maestra Helen Escobedo para que aumente el número de personas interesadas en su obra.

Eloísa Mora Ojeda

Mi amiga Helen Escobedo

Jorge Alberto Manrique

MI amiga Helen Escobedo es propiamente un artista, en el sentido más lato de la palabra: ha hecho muchas acciones para promover el arte; ha sido promotora cultural, directora de museos, ha sido curadora de varias exposiciones, etcétera.

Helen fue directora del Museo Universitario de Ciencias y Arte, estableció un consejo para discutir las exposiciones que se podrían hacer, otras ideas para mejorar aquéllas y promover diversas acciones. Era un consejo pequeño. Entre otros estaban Daniel Rubín de la Borbolla, que fue el fundador del MUCA; Alfonso Soto Soria; el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y yo. Fueron unas juntas muy gratas, y al final platicamos de lo que fuera.

Desde cuando se proyectó la Ciudad Universitaria a cargo de Enrique del Moral (“El gringo del Moral”) y Mario Pani (Carlos Lazo fue el jefe de las obras), la Escuela de Arquitectura quedó cerca de la Torre de la Rectoría y del otro lado de la Biblioteca y las facultades de Filosofía, Derecho y la Torre de Humanidades. La Escuela la proyectó José Villagrán. La arquitectura estaba en la antigua Academia de San Carlos y después se dividió en la Escuela de Bellas Artes y la Escuela de Arquitectura, pero las dos instituciones ocupaban el mismo edificio (El Hospital del Amor de Dios desde 1783).

La galería de la Academia era la de Bellas Artes, pero los arquitectos la conocían como propia y desde 1910 también se incorporó a la Universidad. Después de la Autonomía, seguía la situación: Bellas Artes, Arquitectura y la Galería (aunque la galería corresponde a la SEP).

José Villagrán, al hacer la escuela contempló la Galería y dejó un espacio formidable para ella, pero la entrada era por la Escuela (que existe). En el traslado al sur, se dieron cuenta que eso no era de la Secretaría de Educación Pública, y la Galería se quedó en la Academia; después López Mateos hizo el Museo de San Carlos y la Pinacoteca de San Diego y, en 1982, López Portillo hizo el Museo Nacional de Arte (MUNAL). Sin embargo, el espacio en la Escuela de Arquitectura no se había utilizado y en 1954 se fundó un Museo de Ciencias y Arte, cuyo

primer director fue Rubín de la Borbolla. Cuando Helen Escobedo entró en la dirección del Museo, se integró a la Dirección de Difusión Cultural (que ahora es Coordinación de Difusión), pero la entrada era por la Escuela; más tarde se pudo entrar por el campus.

En el MUCA se exhibía una colección de arte popular de Perú, que después del cierre de la exposición fue donada para la Universidad, también contaba con una colección donada de arte prehispánico. Ante la falta de recursos, Helen hacía otras actividades, como mesas redondas (recuerdo una cuando Calder hacía el “estable” del estadio Azteca); ella promovió una carpeta de grabados con obra donada por varios artistas: Tamayo, Pedro Coronel, Vicente Rojo, Cuevas, etcétera.

En el MUCA Helen hacía una exposición al año, y otras menos importantes. Ahí montó *Corrientes de abstracción*, que en la entrada tenía un célebre Tamayo. Podría decir que esta exposición fue clave en el movimiento que ahora llamamos ruptura. Otra importante fue la de *La muerte*, que implicó un gran esfuerzo para encontrar las piezas prehispánicas, coloniales, y de los siglos XIX y XX, y que permitió hacer un libro sobre el tema. Otra buena fue sobre la Basura (que idearon Ida Rodríguez Prampolini y Francisco Reyes Palma).

El Salón Independiente es otra historia. En 1968, el Instituto de Bellas Artes (coincidiendo con las olimpiadas), lanzó una convocatoria para los pintores. Las bases no le resultaron buenas a muchos pintores e iniciaron el salón “Independiente”: Manuel Felguérez, Sakai, Vicente Rojo, García Ponce, Cuevas, etc. Las reuniones se hacían en la galería Pacanins y la primera exposición del Salón se hizo en la Casa del Risco, San Ángel; la segunda y la tercera se hicieron en el MUCA, pues Helen Escobedo consiguió que la Universidad las realizara. La exposición resultó estupenda; como no había dinero se les ocurrió que todas las obras fueran de papel periódico.

Helen estuvo en el grupo de geometristas a mediados de los años 1970. Creo que Manuel Felguérez fue quien tuvo la idea de hacer ese grupo, pero en realidad varios artistas coincidieron que había que depurar las formas. Eso los llevó a las formas más o menos geométricas. Las juntas se realizaban en mi casa en San Lucas Coyoacán. Hicieron un libro, con textos críticos y teóricos; y finalmente una exposición con las obras que realizaron y la cual tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno.

Una aventura en la que participó Helen Escobedo fue el Espacio Escultórico. El rector le dijo a Diego Valadés, por entonces Director de Difusión, que hiciera

“algo” en el límite de los terrenos que pertenecen a la Universidad. De aquí surgió la idea del Espacio Escultórico. Encomendó a seis escultores que estaban en la Universidad donde también participó el doctor Carpizo como Coordinador de Humanidades. Los seis escultores: Mathias Goeritz, Manuel Felguérez, Federico Silva, Helen Escobedo, Sebastián y Jersúa, tenían que hacer algo, pero no sabían qué podría hacer. Hubo dos asesores que entraban en las juntas, Joaquín Sánchez McGregor y Jorge Alberto Manrique. La única regla que los seis escultores aprobaron fue que todas las determinaciones se hicieran por unanimidad, que fue una regla de oro. Hicieron el círculo y los módulos, y al ver la piedra volcánica bruta, los escultores se pusieron fuera del círculo. Cada escultor hizo la suya, pero el Espacio es de los seis artistas que la hicieron. Helen construyó el “gusano” o “serpiente” que es una de las más notables.

En 1982, durante en el gobierno de López Portillo, se decidió que el Palacio de Comunicaciones (que dejaba el Palacio, donde estaba el Archivo General), sería el Museo de Arte. Víctor Sandoval, subdirector del INBA, llamó a más de ocho o diez personas a unas juntas para preparar lo que sería el Museo. Víctor propuso a Helen en la dirección; pero ella no quiso, yo tampoco. Al final quedamos que serían dos directores. Ella y yo. Entramos al Palacio en abril y en julio teníamos que hacer la inauguración en la conferencia de la UNESCO, con todos los ministros de cultura del mundo. Tuvimos la ayuda de Miriam Kaiser, subdirectora, y un equipo formidable de ex alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras. Los dos compartimos las tareas (Helen bautizó el Museo: Munal). Además se restauró el edificio; y logramos inaugurar en la fecha precisa.

Poco después la invitaron a la dirección del Museo de Arte Moderno, donde también hizo cosas importantes, como la célebre exposición de Henry Moore.

Helen estudió en Inglaterra y su madre era inglesa. Al regresar al México, una de las primeras exposiciones que hizo fue en la Galería de Arte Mexicano, cuya directora fue Inés Amor. Sus figuras de bronce a la cera perdida tenían una expresión decididamente humana. Pero el curso de la vida, esta da vueltas constantemente. Ella pasó por las formas simples, después por los rasgos geométricos, como en la Ruta de la Amistad y en el Espacio Escultórico y la serpiente, o *Coatl*. El siguiente paso fue la preocupación por la naturaleza, que siempre ha estado presente en sus obras. Estas obras casi se confunden con la naturaleza, si no fuera porque tienen una carga irónica indudable. Lo insólito es el rasgo más evidente de su personalidad: un traje o una silla, o una cascada o un árbol se transforman en otra cosa simplemente con un trazo de ingenio. Las faenas han dado la vuelta a dos o tres continentes y desde luego en México, pese a que sus obras son frecuentemente efímeras.

Inés Amor decía que a las amistades hay que cuidarlas. Eso es cierto. Pero a Helen no se le nota nada, puesto que las amistades le llegan solas. El don de gentes de Helen es formidable. Por lo tanto yo soy de los numerosísimos amigos de Helen Escobedo.

***Profanaciones o la
experiencia circular***
Margarita Esther González

DESDE el espacio de privilegio donde se alberga la amistad, una amistad forjada en el trabajo en equipo, desde ahí quisiera hablar de Helen Escobedo al frente de museos; de esa su atención fina a la diversidad de públicos que marcó un nuevo compás a partir de que ella se iniciara en la jefatura del Departamento de Artes Plásticas del Museo Universitario de Ciencias y Artes; de ese su manejo de espacios museísticos, medular en la concepción del Museo Nacional de Arte; de esa su visión abarcadora que se extiende más allá de la esfera nacional para alcanzar panoramas internacionales o se repliega para descubrir —y descubrirnos— el objeto cotidiano: equilibrios de la mirada tan patente en su gestión en el Museo de Arte Moderno; de esa su audacia para explorar nuevos caminos y de la rara combinación que la impulsa a tomar riesgos sin menoscabo del rigor o la reflexión; de su capacidad, en breve, para profanar¹ los espacios catedralicios destinados al arte.

Con ese su desenfado habitual, Helen ha reconocido en numerosas ocasiones que, de niña, los museos le causaban profundo tedio; con igual desparpajo ha repetido que, en 1961, al asumir la jefatura del Departamento de Artes Plásticas del Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), de la UNAM, nada sabía acerca de la dirección de museos. No obstante, en ese momento, y pese a su juventud —27 años—, traía algunas experiencias tempranas como bailarina, actriz, intérprete del violín, diseñadora de vestuario y escenografía que le habían permitido valorar el trabajo en equipo. Ya para entonces había frecuentado innumerables museos, galerías, teatros y salas de concierto, lo mismo aquí que en Europa; y ya para entonces, también, tenía en su haber dos exposiciones individuales en la Galería de Arte Mexicano (GAM). En breve: en carne propia sabía lo que significaba ocupar el lugar del público y el del artista.²

¹ *Profanar*: "propio de aquello que habiendo sido sagrado o religioso es restituido al uso y a la propiedad de los hombres", Trabecio, en Giorgio Agamben, *Profanaciones*, Buenos Aires, AH Editora, 2005.

² Ya en 1964, reflexiona sobre estos vínculos en su obra expuesta en la GAM bajo el título de *Vernissage*. Críticos, visitantes de museos, el artista mismo, son los personajes de estas esculturas, tratados con fina ironía. "Con su lenguaje, con su propia elocuencia nos hablan de la situación paradójica del artista en el mundo moderno", escribiría José Emilio Pacheco en el catálogo de la exposición.

Tras sus estudios en el Royal College of Art en Londres (1952-1954), regresó a México pero, poco después, su matrimonio la condujo a un pueblo en Suecia, donde habría de permanecer dos años con sus largos inviernos y soledad obligada que transformó en dibujos y bronce. A fines de la década de 1950 la pareja se instaló en México; al principio, la reinserción en el medio no fue fácil para Helen; la distancia la había mantenido alejada de los debates y propuestas de los artistas de su generación. No obstante, supo aprovechar las puertas que Inés Amor le abría para crear amistades fincadas en inquietudes compartidas: Mathias Goeritz, por citar un ejemplo. Además, poco a poco se incorporó a la vida de café en la naciente Zona Rosa, esa suerte de gran centro cultural, como la llamó Margo Glantz, pues en el Kineret, en el Viena, el Konditori o el Carmel se gestaban revistas, artículos, exposiciones; se discutían los acontecimientos del momento en el arte, el cine, la política o la música. Eran los años en que, en la ciudad, la palabra "mafia" se refería a un grupo de intelectuales y artistas.

Al mismo tiempo, Helen dedicó numerosas horas a su obra y, a la manera de Virginia Wolf, necesitaba un cuarto propio o, en su caso, un taller que con esfuerzos logró alquilar porque la venta de su obra era inestable y no deseaba imponer cargas a nadie. Y esta independencia la llevó, desde temprano, a un cuestionamiento sobre su participación en los engranajes del mercado del arte.

Fue en ese momento cuando se abrió una oportunidad: la jefatura de Artes Plásticas, que Helen aceptó con el reconocimiento de que había mucho por aprender pero con la certeza de que, en los espacios a su cargo, era indispensable eliminar todo rastro que remitiera al museo-mausoleo, al edificio dominado por una atmósfera acartonada que pareciera decir al público, admire, goce; estas obras son patrimonio de todos; pero no toque; no se acerque; no ría; avance en silencio y con movimientos mesurados; siga las flechas; controle a su niño —al que lleva dentro o de la mano—; si habla que sea en susurros; si no comprende por qué algunos a su alrededor arquean las cejas y asienten como ante la revelación de un secreto es porque pertenecen a la secta de los conocedores, de los custodios de un lenguaje al parecer indescifrable para los ajenos al festín de los iniciados.

Helen, en cambio, propuso un espacio donde se diera énfasis a la comunicación con el público y al proceso educativo de informar y sensibilizar. Siempre protegió con celo las tareas tradicionales de conservación, custodia y difusión pero, al paso de los años, en la medida en que aumentó su contacto con el público, con directores de museos y especialistas,³ en esa medida fue configurando un

³ No sólo en México sino también en el ámbito mundial. Es miembro del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y de 1975 a 1989 se integra al Consejo Directivo del Comité Internacional de Museos y Colecciones de Arte de este organismo vinculado a la UNESCO.

espacio que propiciara la participación y el diálogo con el público; que sirviera de vehículo para las inquietudes del visitante, de reflejo para reconocerse y para mostrar segmentos de distintos momentos, entornos y disciplinas con sus polos en tensión y sus contradicciones. Un laboratorio de experimentación; un sitio, en fin, donde circularan las ideas, las preguntas; donde se nutriera la sensibilidad y el pensamiento.

No caminó sola: siempre ha sabido preguntar, detonar nuevas interrogantes. Se acercó a Jaime García Terrés, a la sazón director de Difusión Cultural de la UNAM; a sus pares, por entonces, todos veinteañeros: Juan José Gurrola, en el Departamento de Teatro; José Emilio Pacheco, Juan García Ponce y Tomás Segovia en el de Literatura; a Carlos Monsiváis que dirigía *Voz Viva de México*; Alberto Híjar, con su oficina a pocos pasos; Juan Vicente Melo, al frente de la Casa del Lago, pulso del quehacer del momento. En el aire, la indignación por Bahía de Cochinos, las dictaduras en América Latina, las represiones al movimiento de ferrocarrileros con el encarcelamiento de Valentín Campa; también en el Palacio Negro se encuentra Siqueiros. Como en cascada, los cuestionamientos de los años sesenta recorren los espacios más diversos. En la pantalla, Godard, Antonioni, Buñuel, Pasolini, Truffaut, Fellini; en gestación, el boom latinoamericano; pasarían tres años para que los *defeños* salieran a las calles a recibir al Tláloc que marcaría la presencia del Museo de Antropología en Chapultepec y para que el Museo de Arte Moderno abriera sus puertas.

En ese entorno, ¿de qué manera Helen ancló las ideas que iba descubriendo? Hoy, recuerda que a su llegada, en el MUCA se mostraba *Los tesoros artísticos del Perú*, la exposición inaugural del museo, montada por su fundador Daniel F. Rubín de la Borbolla.⁴ El espacio, algo desangelado a primera vista, fue ideal para Helen pues ofrecía la posibilidad de subir o bajar techos y jugar con la distribución de las mamparas sin luchar con elementos arquitectónicos dominantes. En sus manos quedó la programación, que se inició con una muestra de grabados jamás expuestos de Picasso (pertenecientes a la colección del Dr. Carrillo Gil) para celebrar los ochenta años del pintor.

Y observó al público en su ir y venir; en sus detenciones. La mayoría eran estudiantes, algunos llevados por interés en el tema, otros por curiosidad; no faltaban quienes entraran a matar el tiempo entre una clase y otra; también acudían maestros, pero pocos eran los visitantes desligados a la UNAM, no sólo

⁴ Meses después, el desmontaje de la muestra dejó al descubierto una serie de mamparas destartadas con perforaciones de bala. Corría el rumor de que habían sido utilizadas en alguna fiesta estudiantil que sobrepasó niveles de estridencia.

porque, en esa época, muchos sentían que ir a Ciudad Universitaria exigía recorrer una distancia enorme, otros más ignoraban la existencia del propio museo. Había, pues que promoverlo, que “calentarlo”; era necesario saber qué quería este público y cómo ampliarlo. Helen tomó en cuenta todos estos factores en su ruta de navegación, la cual configuró apuntalada en un consejo consultivo formado por funcionarios de la UNAM y especialistas.⁵ Uno de los propósitos era dar a conocer las manifestaciones del arte en la década de 1960, aunque también era indispensable responder a intereses en las ciencias y, en un equilibrio, lanzar la mirada hacia el pasado.

En paralelo, fue integrando un sólido equipo: Alfonso Soto Soria, a quien Helen ha reconocido como su primer maestro en museografía, imaginativo y capaz de solucionar problemas con los materiales a la mano, siempre escasos: Male Hope, Gloria Valdez, Conchis Tavera y Claudio Goeckler. Invitó a curadores para algunas muestras.

Al revisar la programación de 1961 a 1978 se descubre un mosaico de intereses, disciplinas, orígenes y épocas en las más de setenta exposiciones. Algunas, centradas en un tema, abarcaron un recorrido desde el arte prehispánico hasta nuestros días; otras se dedicaron al arte popular, la fotografía, la arquitectura, el diseño industrial. Todas de una calidad cuidada; muchas dejaron huellas indelebiles. Estuvieron, por ejemplo, *Arquitectura de Finlandia* (1963) con la presencia de Alvar Aalto,⁶ y ese año también, *El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida*. En 68, como parte de la Olimpiada Cultural, se presentó *Cinetismo: el arte de la energía* que, curada por Willoughby Sharp, abarcó obra de 18 artistas de galerías de París, Düsseldorf y Nueva York, y cuya influencia se dejó sentir de manera importante en el quehacer de muchos artistas jóvenes.

Helen ofreció los espacios del MUCA para que se llevaran a cabo el II y III Salón Independiente (1969 y 1970) —el primero se había presentado en el Museo Isidro Favela—, nacidos en protesta contra los esquemas caducos de las instituciones y cuyo detonador fue la convocatoria a la *Exposición Solar*, evento medular de las Olimpiadas Culturales. Porque los salones están bien documentados,⁷ no se abunda aquí en el tema, aunque no sobra apuntar que sirvieron de referente y caldo de cultivo para los grupos que surgirían en la década de los años setenta.

⁵ Entre otros Alfonso Soto Soria, Jorge Alberto Manrique, Daniel Rubín de la Borbolla y Pedro Ramírez Vázquez.

⁶ Archivos inéditos de Graciela Schmilchuk.

⁷ Ver, por ejemplo, Raquel Tibol, *Confrontaciones. Crónica y recuento*, México, Ediciones Sámara, 1992. Pilar García de Garmenos, “Salón Independiente: una relectura”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultural visual en México 1968-1997*, catálogo de exposición MUCA, México, UNAM, 2007. (comp. Olivier Debrouse).

Un ejemplo de la manera en que se gestaron algunas exposiciones que recogían las inquietudes de ese momento fue *Cultura envoltura/No desperdicie, eduque* (1970). Para sacudir la atmósfera de temor, depresión e incluso cierta parálisis que se dejaba sentir en la Universidad a raíz de la represión y matanza del 68, Francisco Reyes Palma propuso y curó dicha muestra con Ida Rodríguez Prampolini. La movilización fue enorme: participaron más de ochocientos estudiantes de diseño conducidos por catorce grupos de sus maestros en la Escuela de Arquitectura; también intervinieron caricaturistas políticos —Rius, Abel Quezada, Naranjo—, artistas como Sebastián, y no pocos cartelistas del 68. La confluencia de voluntades se enfocó en el reciclaje de materiales y en sustituir los mensajes publicitarios con mensajes didácticos o culturales. Hoy, a la distancia, puede calificarse como la primera muestra ecológica.

También con una intención didáctica y lúdica, el matemático Luis Estrada coordinó *Puntos, números y otras cosas* (1973), que por su agilidad atrajo aun a los más refractarios a los números. *La muerte, expresiones mexicanas de un enigma* (1974) y *El lenguaje del vestido* (1976) fueron dos exposiciones temáticas que marcaron un viraje en cuanto a concepción y museografía.

Asignada para seleccionar a los artistas que representarían a México en la x Bienal de Jóvenes de París (1977), Helen tomó un nuevo riesgo al elegir grupos, en vez de individuos, como un pulso más fiel de lo que estaba sucediendo. Así, propuso a Proceso Pentágono, Suma, TAI y Tetraedro⁸ y los invita a crear obras para el encuentro. Tiene que hacer juegos malabares para que se cubran los gastos de viaje y viáticos, y para convencer de la propuesta a los organizadores de la Bienal. Lo logra. Una vez en París, debido al fuerte contenido político de las obras y al enfrentamiento de varios artistas con el curador de la sección latinoamericana, se obligó a presentar la sección mexicana en un espacio ajeno al resto de América Latina. A su retorno, las obras se exhibieron en el MUCA.

Para 1978, Helen deseosa de dedicar más tiempo a su obra, renuncia a la Coordinación de Museos y Galerías⁹ de la UNAM, aunque continúa vinculada al MUCA, ahora como miembro de su Consejo Consultivo. Poco después la hallamos en el grupo formado por Mathias Goeritz, Manuel Felguérez, Federico Silva, Sebastián y Hersúa para diseñar por consenso el *Centro del espacio escultórico*. Ese año también es una de las fundadoras del Foro de Arte Contemporáneo.

⁸ Proceso Pentágono: Víctor Muñoz, Carlos Finck, Felipe Ehrenberg, José Antonio Hernández Amezcua. Taller de Arte e Ideología (TAI): Alberto Híjar, Atilio Tuis, Adriana Contreras, Felipe Leal, Andrés de Luna. Suma: Armandina Lozano, Ernesto Molina, Gabriel Macotela, Jaime Rodríguez, Jesús Reyes, Oliverio Hinojosa, Paloma Díaz, Rene Freire, Ricardo Rocha, Santiago Rebolledo.

⁹ Nombramiento que recibe en 1974.

Declina la invitación a dirigir el Museo Rufino Tamayo al igual que una primera invitación de Fernando Solana, Secretario de Educación, a dirigir Artes Plásticas del INBA y el Museo de Arte Moderno; pero en esa misma conversación Solana la convence de asumir la transformación del antiguo Palacio de Comunicaciones, por entonces dedicado a Telégrafos, en un museo. La contrapropuesta de Helen es encargarse del diseño del espacio y la museografía en carácter de directora técnica, e invitar al maestro Jorge Alberto Manrique para la dirección. Así, en mancuerna, forman un equipo incomparable ayudados también por Miriam Kaiser. El trabajo fluye de tal manera que al cabo de seis meses, el 13 de abril de 1982, el MUNAL abre sus puertas para mostrar un panorama que abarcaba desde arte prehispánico hasta el despunte del siglo XX.

Helen, entonces, regresó a su taller, pero el respiro fue breve porque Javier Barros Valero, director del INBA, de nueva cuenta le ofreció la dirección del Museo de Arte Moderno; "sólo por un breve periodo" fueron las palabras que la convencieron, y en agosto de 1982 asumió el cargo.

Dos tareas inmediatas se propuso: redefinir la vocación del MAM y del perfil de su exposición permanente para que abarcara las manifestaciones actuales. Nombró curadora a Rita Eder y encontró en Graciela Schmilchuk, encargada del Departamento de Servicios Educativos, Animación y Participación, una interlocutora inteligente y actualizada en las prácticas participativas más innovadoras. La animación, planteó Graciela, debía estar vinculada a la obra; servir de puente para propiciar el acercamiento y la comprensión; era necesario que los textos en sala fueran accesibles a cualquier visitante; era necesario, también, realizar textos volantes divertidos y didácticos para los niños, que dirigieran su mirada a las obras, no a las cédulas; que les proporcionaran los instrumentos para, mediante comparaciones y contrastes, adentrarse en técnicas, detectar diferencias y, sobre todo, echar a volar su imaginación. Helen, por su parte, sabía que el público, distinto al del MUCA, no abarcaba a las miles de personas que acudían a Chapultepec a diario y en mayor concentración durante los fines de semana; era importante atraerlas; formar nuevos públicos. Medular también era convertir el museo en centro de análisis y debates entre los especialistas, abierto al público.

Como parte de la redefinición del MAM, Helen formó un Consejo que abarcó al propio director del INBA, a Teresa del Conde, a la sazón directora de Artes Plásticas, y a representantes de distintas disciplinas y saberes: Carlos Monsiváis, Manuel Felguérez, Lázaro Blanco y, de parte del museo, Helen y quien firma estas líneas. En el Consejo se discutieron todos los proyectos en detalle, con su fundamentación y propósitos; la orientación que se daría a las salas permanentes; la necesidad de poner el acento en exposiciones temáticas y en retrospectivas que permitieran analizar trayectorias, para, en cambio, reducir las muestras

individuales que dieran cuenta sólo de periodos reducidos. El Consejo, además, sirvió para redefinir la vocación de otros espacios de exhibición del INBA, en un intento por evitar imbricaciones.

Una de las primeras exposiciones, la de Henry Moore,¹⁰ abarcó dos salas y los jardines. Ahí se comenzaron a poner en práctica las visitas guiadas para una diversidad de públicos que abarcó incluso a grupos de invidentes. Estos recorridos se llevaban a cabo al margen de los horarios habituales y a puerta cerrada para que pudieran tocar a su antojo las piezas y después recrear con su cuerpo las formas de las esculturas. También, con la autorización de Moore, se instó a los visitantes en general a tocar los bronce; muchos lo hacían con marcada timidez, aún los adolescentes, ya con las prohibiciones de museos introyectadas. En distintos momentos, la bailarina Mirta Blostein y la actriz Sonia Páramos agujijoneaban, por así decirlo, la sensibilidad del público para percibir huecos, volúmenes, silencios, en las obras.

Poco después, con Paolo Gori, Helen diseñó los espacios verdes para transformarlos en un jardín escultórico jugando con diversos planos para crear montículos y bajadas, senderos serpenteantes que albergaran las obras en justa proporción. Los problemas prácticos se resolvieron sin gasto alguno, al solicitar a la Delegación Miguel Hidalgo que, en vez de tirar la tierra de las excavaciones para el Metro cercano, los camiones la trasladaran a los jardines del Museo, a escasos metros de distancia; el pasto se obtuvo de manera gratuita de la Delegación Xochimilco.

Mientras tanto, avanzaba el montaje de la colección permanente; la primera sala iniciaba en la década de 1920 con obra de caballete de los Tres Grandes y Tamayo; para continuar con los contemporáneos de Los Contemporáneos y los jóvenes de la Escuela Mexicana. Para el núcleo surrealista, Helen consiguió en comodato *Are you Really Syrious*, de Leonora Carrington, de la colección de Edward James; con Walter Gruen se obtuvo *Mujer saliendo del psicoanalista* de Remedios Varo, y Katy Horna prestó la cuna tallada por José Horna y pintada por Carrington. Los artistas de la Ruptura estuvieron cabalmente representados y se consiguió en comodato con miras a donación un magnífico lienzo de Francisco Toledo.

La segunda sala implicó problemas mayores; la cercanía temporal —iniciaba en 1968— daba pie a interrogantes, ¿pasarían la prueba del tiempo algunas obras?; la variedad de soportes y materiales en ocasiones provocaba replanteamientos, ensayos frecuentes en el espacio. De antemano se propuso como

¹⁰ *Henry Moore en México: Escultura / dibujo / gráfica de 1921 a 1982*, noviembre de 1982 a febrero de 1983.

una sala que se sometería a revisiones periódicas para su actualización. La obra de los grupos ocupaba buena parte del espacio. *El teporocho*, un muñeco del grupo Suma, tirado a poca distancia de su ambientación, causaba desconcierto y hasta temor por su realismo. Antes de la inauguración uno de los custodios corrió a las oficinas para alertar: "Hay un tipo tirado en la sala y no se mueve, a lo mejor está muerto". No fue el único en reaccionar así; algunos visitantes lo rodeaban con miedo o avisaban a custodios. La noche de la inauguración el disgusto de las autoridades del INBA ante la sala estuvo apenas velado. Para colmo, días después la señora Paloma Cordero de De la Madrid, que ya antes había pretendido censurar las portadas con desnudos en libros de arte, visitó el museo. Con un mohín frente al video de Tepito Arte Acá, expresó su molestia por el uso de la palabra *naco*. Poco después se recibieron órdenes de suspender la proyección del video. Helen se rehusó a someterse a la censura.

En contraste, la respuesta del público fue estimulante. En un rincón Graciela Schmilchuk instaló un monitor donde se proyectaban videos de los distintos grupos y artistas; una mesa ofrecía revistas y material de consulta; un restirador con abundante papel, lápices y gises de colores instaba, a través de preguntas que se cambiaban con periodicidad, a que el público volcara en escritos o dibujos sus reacciones, preguntas y opiniones. Inauguraba así un contacto con el público inexplorado hasta entonces en México. Al mismo tiempo, se sucedían ciclos de conferencias especializadas: "Seis décadas de la pintura en México" y, poco después, "Políticas culturales y producción plástica (1945-1982)" abrieron espacio a la reflexión y el debate.

Otra apuesta, otro riesgo: el evento social imaginario *La calle, ¿adónde llega?* ideado por el artista francés Herve Fischer. Comprendió varias etapas con un preámbulo en agosto de 1982, cuando en el contexto del X Congreso Mundial de Sociología, celebrado en México, Fischer realizó una encuesta por el canal XEIPN 11 y los periódicos *Unomásuno* y *La Prensa*. La pregunta fue "¿Qué es la sociedad mexicana?". En la primera etapa participaron más de setenta artistas para transformar la entrada al museo por Chapultepec, así como el interior de la Galería. El acceso se decoró con cenefas de plástico recortadas a la manera de papel picado; un Volkswagen trepado sobre los escalones continuaba la calle; la música de danzón y mambo se proyectaba hacia el exterior y al entrar unas enormes siluetas de cartón bailaban en un cuadrilátero. Más allá siete ambientaciones ocupaban parte del espacio con la intención de servir, a un mismo tiempo, de reflexión y detonador para que el público participara y respondiera a los estímulos y las preguntas en los enormes blocs de papel revolución. Los temas fueron la prensa, la multitud, la naturaleza, la ciudad, el pasado, el futuro. Monitores apilados pasaban la imagen de Jacobo Zabłudowsky una y otra vez. La participación del público se constató en más de 70 000 textos y dibujos en el

transcurso de un mes. Al mismo tiempo, actores, bailarines, músicos, talleristas, performanceros, animaban, instando al público a integrarse en sus acciones.

La siguiente etapa —que para estas alturas las autoridades del INBA pretendían cancelar— fue la exhibición de alrededor de mil hojas de la intervención del público. Y para estas alturas, también, las relaciones institucionales llegaban a un punto de tensión máximo y no zanjaron diferencias las exposiciones siguientes, pese a que colmaron expectativas del público y la crítica.

En mayo de 1984, una amplia retrospectiva sobre Mathias Goeritz dio cuenta de los puntos de inflexión en la obra del arquitecto y escultor. Gracias a la intervención del azar, que impidió la inauguración debido a una huelga de trabajadores del INBA, se programó una “no-inauguración” ya bien entrada la muestra, con un performance donde participó la propia Helen y al que se unió Mathias, de buena gana; el segundo performance estuvo a cargo de Atentamente la Dirección,¹¹ grupo gestado a raíz de *La calle, ¿adónde llega?* Cabe añadir que el performance tuvo una presencia constante durante la gestión de Helen en el MAM: entre otros, *Alfin* (Alberto Mejía Barón), quien se inició en el performance en la exposición *La lucha por la vida* (1984), el No Grupo (Maris Bustamante, Rubén Valenzuela y Melquíades Herrera) y Marcos Kurtycz¹² quien a partir de que Helen asumiera la dirección del museo envió casi a diario objetos, impresos, propuestas para “bombardearla”, como él explicara.

Exposiciones medulares en 1984 fueron *Transformaciones: nueva escultura de Gran Bretaña*, que dio a conocer en México la obra de Antony Gormley, Tony Cragg, Anish Kapoor, Richard Deacon, Alison Wilding y Bill Woodrow. Una generación de jóvenes abrevó en los aportes del neoexpresionismo alemán reunido en *Origen y visión: Nueva pintura alemana*;¹³ y en noviembre de ese año *¿A qué estamos jugando? Del juguete tradicional al juguete tecnológico*, con la curaduría de Francisco Reyes Palma, de nuevo atrajo a públicos numerosos de diversas edades y sectores, llevados por el interés de ver la trayectoria del juguete en México durante los siglos XIX y XX.

¹¹ Eloy Tarcisio, Mario Rangel, Carlos Somonte, Dominique Liquois, María Guerra y Vicente Rojo Cama fueron los integrantes de Atentamente la Dirección.

¹² Para consternación del personal de seguridad, Kurtycz solía entrar al museo con un hacha. Uno de los performances fue *La silla* (1983), donde el artista se convirtió en una silla con ayuda de tablonces y el manejo diestro del hacha; en otro performance pasó la noche en una de las “ruinas” en el jardín del museo, realizada por el escultor brasileño Cleber Machado para la exposición *Arqueología del año 4000 d. c.* (1984).

¹³ Entre los diecisiete expositores se encontraban Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, Karl Horst Hödicke, Jörg Immendorff, Volker Tannert y A. R. Penck.

La intención no fue aislar estos objetos a partir de su carácter formal, sino establecer sistemas de relaciones donde adquieran plena significación. El juguete es un objeto producido por los adultos, el juego en cambio es un proceso generado por el propio niño y constituye un lenguaje donde confluyen lo imaginario con la actividad creativa y la capacidad de invención. Arte y ciencia parecen encontrar sus raíces en el libre ejercicio del juego.

A través del juguete el niño se relaciona estéticamente con el mundo de los objetos. Este es quizá un argumento de peso para incluirlo en un museo.¹⁴

En esta ocasión, al igual que en el evento de *La calle...*, sobraron las visitas guiadas institucionales: los padres mostraron a los hijos cómo habían jugado ellos y sus propios padres y, frente a los juguetes contemporáneos, los hijos asumieron las explicaciones. En esa atmósfera festiva, la noche de la inauguración, las autoridades del INBA, de manera un tanto intempestiva, notificaron a Escobedo que aceptaban su renuncia presentada meses atrás. Su compromiso de dirigir el museo durante un breve tiempo había concluido; los efectos de su gestión se habrían de constatar en el transcurso de los años; y su mirada del público a la obra, de la obra al público, nutriría su propio quehacer como punto de partida y de retorno.

¹⁴ Francisco Reyes Palma, "¿A qué estamos jugando?", en el catálogo del mismo nombre, México, SEP Cultura, MAM, Instituto Nacional del Consumidor, noviembre de 1984-enero de 1985.

***Helen Escobedo:
escultura visible***
Beatriz Zamorano Navarro

CUANDO las especialistas en estudios de género abordan las problemáticas inherentes a la invisibilidad de las mujeres en el campo artístico, es común que surja cierto temor por parte de lectores u oyentes, quienes esperan ataques desaforados contra el sexo masculino y la producción artística occidental, aunque se debe admitir que ésta ha sido signada por una lectura unilateral donde el quehacer plástico femenino adquirió calidad fantasmal.

Pero ese no es el caso en esta breve reflexión, porque ni soy teórica de los estudios de género ni mi objeto de estudio, en este caso la espléndida obra escultórica e instalacionista de Helen Escobedo, ha sufrido el fenómeno de la invisibilidad. Por eso, lo que persigo con este escrito es señalar dónde radican los elementos que le han otorgado a su obra la calidad de un reconocimiento sin menoscabo, tanto de la crítica del arte como de la historiografía del arte tradicional que la ubica en paralelo a sus congéneres masculinos.

Baste como recordatorio, que fue durante el gobierno de la reina Victoria de Inglaterra (mediados del siglo XIX principios del XX) cuando la presencia de las mujeres en el arte empezó a dejar huellas importantes, no sólo por la cantidad de pintoras, sino por la calidad de sus obras, por lo que cada vez resultaba más difícil omitir o soslayar su importancia. No obstante, el discurso masculino dominante terminaría admitiendo a las mujeres artistas como a sus iguales en las aulas, pero se apresuraría a definir que el arte por ellas creado tenía características específicas, no sólo en lo formal sino en el contenido, que lo convertirían en *amateur*, es decir, incapaz de considerarse profesional, más bien doméstico, no apto para el ámbito público, y sería signado con categorías específicas como grácil y delicado. Y si a esto le añadimos las etiquetas de decorativo y maternal que adquirió la burguesía femenina en esa época, estaríamos hablando de una modalidad específica del quehacer plástico hecho por mujeres.¹

¹ Patricia Mamayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Editorial Cátedra, 2003, pp. 40-41.

Por eso, figuras femeninas destacadas en el ámbito de la producción artística europea de la época sufrieron de un olvido intencional o su obra fue cuestionada por la crítica con exagerada severidad. Tal es el caso de Camille Claudet, discípula y compañera sentimental de August Rodin, a quién se le negó, hasta hace algunas décadas, su papel preponderante en la escultura occidental.

En este breve contexto, el caso de las mujeres artistas en México corrió igual o peor suerte que sus homónimas europeas o norteamericanas. Estudios de género recientes están haciendo apenas visibles a las mujeres pintoras decimonónicas.² Sabemos que la producción escultórica del siglo XIX fue hecha por varones y que su enseñanza estuvo signada por la influencia trasnochada y rígida de la Academia de San Carlos, que imitaba modelos europeos convencionales, ya que la escultura vanguardista era de antemano rechazada por profesores españoles e italianos avecindados en nuestro país y dedicados a la enseñanza formal de la misma.³

En las primeras décadas del siglo XX, y en mucho debido a lo anterior, el proyecto cultural que surgió después del apaciguamiento de la lucha de facciones provocada por el movimiento revolucionario de 1910 pareció ignorar la producción escultórica nacional para centrarse en la pintura decorativa mural, donde ya existían pintores mexicanos muy cuajados, formados en importantes instituciones de ciudades vanguardistas como París, Roma o Madrid y de fuerte personalidad narcisista, politizados y acomodaticios. Por todo esto la pintura encontró mejores coincidencias con un discurso gubernamental legitimador de “lo nacional” mexicano.

La escultura, por su parte, se tornó un tanto invisible, a pesar de ser hecha por artistas de sólida formación y rica propuesta formal. Por eso hasta hace algunas décadas se inició en los ámbitos académicos y museísticos una revaloración de la escultura realizada bajo la sombra de la pintura mural y se reconoció que sí existió una Escuela Mexicana de Escultura, que ardua aunque modestamente pugnó por validar su presencia en el gran discurso nacionalista del México que se esmeraba por inscribirse en la modernidad.

Tal vez debido a cierta condición de menosprecio hacia los escultores y su obra, en las décadas del llamado renacimiento mexicano, ésta pudo desembarazarse con más facilidad del corsé del chovinismo mexicanista, lo cual propició que

² Esther Acevedo, *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Curare/Arte e imagen, 2001, pp. 122-148.

³ *Ibidem*, pp. 165-188.

las nuevas tendencias incidieran de manera más relajada en la producción escultórica de artistas mexicanos, tanto hombres como mujeres, y encontrara un terreno fértil para que su producción no fuera seguida tan de cerca y desestimada por la crítica.

En este discurso plástico dominante, la década de 1930 en México suele ser catalogada como los mejores años de la posrevolución por aquellos intelectuales que tuvieron la suerte de vivirlos. El poeta Elías Nandino, a sus ochenta y tantos años, declaró a la prensa que esos años fueron de ensueño cultural, sobre todo en las ciudad de México, donde la libertad de hacer y decidir no tuvo límites. Fue precisamente durante este periodo cuando vieron por primera vez la luz toda una legión de mujeres que tendrían un destacadísimo futuro en la labor escultórica.

Hacia mediados del siglo xx, y bajo un nuevo orden nacional que pareció ir consolidando la industrialización y el desarrollismo económico, surgieron en las secciones de la crítica periodística primero, y luego en textos para catálogo de exposiciones, los nombres de dos pioneras del trabajo escultórico: Elizabeth Cattlet y María Lagunes. Ellas abrirán el camino para la aparición de una pléyade de variados y espléndidos talentos como Martha Palau, Tosia Rubinstein, Beatriz Caso, Yolanda Quijano, Magda Alazraki, Leticia Arroyo, Olga Dondé, Gerda Gruber, Naomi Siegman, Geles Cabrera, Guillermina Díaz Barriga, Fitzia, Kitzia Hoffman, Ángela Gurría y por supuesto Helen Escobedo.

Esta generación nacida durante la década de 1930, originaria de México o vecindada en nuestro país, inició entre los años cincuenta y sesenta sus primeros trabajos reconocidos por la crítica y expuso en espacios públicos auspiciados por el Estado y galerías privadas muestras tanto individuales como colectivas que dieron cuenta de un trabajo que no fue ignorado ni cuestionado por ser realizado por mujeres. México estaba cambiando.

Todas ellas, por cuestión de edad, pertenecen a una generación protagonista de cambios importantes en el país, cambios que se centraron en el interés por posicionar a México en el discurso de la modernidad. El fenómeno del movimiento feminista internacional de los años setenta las encontró en la plenitud de su vida y producción plástica, de ahí el privilegio que desde su nacimiento las hizo visibles. Varias de ellas, también por el hecho de ser extranjeras.

Pero ya entrando en materia, vayamos a las categorías arriba mencionadas que alguna vez definieron el arte femenino. En este sentido, la obra escultórica hecha por mujeres rompe de inicio y de tajo con sus categorías. La escultura histórica por tradición ha representado cierta dificultad por el uso de los mate-

riales empleados. Mármol, piedra o bronce fueron los más utilizados, y como bien es sabido, difíciles de “trabajar”, no solo para los hombres, pero sobre todo debido al proceso de preparación que implica ejercer una fuerza. Hacer escultura era, hace dos siglos, una labor “ruda”, varonil, digamos, si es que se dan por sentadas las categorías que definieron, antaño, lo masculino. Por lo mismo, esa labor era contraria a la feminidad, convencionalmente concebida como símbolo de fragilidad, tersura y suavidad.

El trabajo de las mujeres escultoras resultó todavía más controvertido cuando las vanguardias históricas echan por tierra el uso de estos materiales y se empezaron a manejar muchos otros que ya nada tienen que ver con un quehacer más “delicado” como puede ser la pintura. El *ready made*, por ejemplo implica un reciclaje de los desechos de la industrialización, automóviles, máquinas viejas e inservibles; todo es bueno para hacer objetos.

Desde aquí, desde el uso de los materiales, la obra plástica hecha por escultoras rompió los viejos cánones de género y se hizo visible.

Pero vayamos a conocer el trabajo histórico de Helen Escobedo visto por la crítica, que guste o no es quién, hasta hace algunos pocos años, legitimaba en el ámbito cultural nacional la producción de los artistas.

Sobre la escritura crítica también habría que mencionar de pasada que la hacían en México, hasta hace algunas décadas, hombres, poetas, literatos, abogados, filósofos, historiadores e historiadores de arte. Ellos, convertidos en críticos, son los que escribieron sobre las primeras obras escultóricas de Helen Escobedo, y escribieron bien. Jorge Juan Crespo de la Serna, Ramón Xirau, Juan Acha, José Emilio Pacheco, Jorge Alberto Manrique y Néstor García Canclini se encuentran entre las celebridades que abrieron las puertas de la legitimación artística a nuestra escultora. Es decir que, conociendo las relaciones de género que se han construido histórica y socialmente en todas las culturas, desde la época de los cazadores recolectores, incluido nuestro país, el trabajo de Escobedo entraba con el pie derecho al discurso de la historiografía crítica.

Porque no obstante esta apertura cultural en los ámbitos del quehacer escultórico, quienes tenían la representatividad y el poder, en este caso en la pluma, eran hombres, y quienes enaltecían posicionaban o destruían un acto creativo eran los mismos.

José Emilio Pacheco escribió en 1964 sobre la obra escultórica de Helen Escobedo otorgándole características totalmente ajenas a un arte femenino. Describió sus “imágenes” como ácidas, corrosivas y poseedoras de un lenguaje que nos

habla de la "situación paradójica del artista en el mundo moderno".⁴ Lo que demostraba ya desde entonces, los terrenos de complejidad de un lenguaje plástico que respondía más a una problemática de subjetividad creativa de índole internacional que de cuestiones de género.

Precisamente por esto, porque su lenguaje era de vanguardia y comprensión universal, sin connotaciones inherentes a su género, Helen Escobedo fue una de las escultoras invitadas —la otra, Ángela Gurría— por su colega y amigo Matthias Goeritz a formar parte del elenco de artistas que realizaron las esculturas monumentales para la Ruta de la Amistad, en el México del 68.

La llamada escultura monumental sirvió para que la capacidad de concebir el trabajo con grandes masas de concreto o metales le abriera a Escobedo nuevas posibilidades de creación a la par del trabajo creativo con sus colegas hombres, quienes junto a la crítica reconocieron sin ningún menoscabo el trabajo de avanzada de la artista.

Pero como lo que aquí me interesa es incluir la obra escultórica de Escobedo en un discurso de género, una exposición que es necesario mencionar es la que se realizó en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México en 1975, y cuyo título fue *La mujer como creadora y tema del arte*. Helen Escobedo apareció como creadora junto a figuras ya consagradas como Leonora Carrington, Alice Rahon, Remedios Varo, Lilia Carrillo, Frida Kahlo y las escultoras Ángela Gurría, Geles Cabrera, Marysole Worner Baz y María Lagunes. Fueron acompañadas por artistas hombres cuyo tema reiterado ha sido las mujeres.

Fernando Gamboa, ya para entonces una voz privilegiada en el ámbito museístico nacional, escribe en la presentación del catálogo lo siguiente: "El aporte de la mujer a las artes plásticas de México es de apenas unas décadas, pero es muy significativo. Aquí, como en el resto del mundo, la mujer ha hecho su entrada en la esfera mágica del arte relativamente tarde. Siempre desde tiempos remotos, ha descollado en las artes menores, pero anónimamente, como ceramista, bordadora, tejedora".⁵

Más adelante señala que esto se debe en mucho a una de tantas limitaciones de que ha sido víctima la mujer. Y pasa a enumerar a varias mujeres artistas europeas, lo que demuestra su conocimiento de ese trabajo, invisible, o anónimo,

⁴ Graciela Schmilchuk, *Helen Escobedo: Pasos en la arena*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Nacional Autónoma de México/bGE/Turner, 2001, p. 35.

⁵ Fernando Gamboa, *La mujer como creadora y tema del arte*, texto para catálogo, México, Museo de Arte Moderno, 1975.

al que se refiere. Finalmente añade: "El arte no conoce fronteras, ni sexos. Lo importante es la originalidad y la potencia creadora".⁶

He aquí un referente legitimador que desafortunadamente no se repitió en muchos años, no obstante este reconocimiento a un trabajo de valía realizado por las mujeres escultoras, por ejemplo. Esta exposición y su texto quedan para la memoria documental como un muy buen primer intento de valorar en su justa dimensión el trabajo plástico realizado por mujeres, pero en el sentido de legitimación de lo femenino con sus propias categorías y referentes.

Aquí cabría hacer un breve paréntesis para comentar que el movimiento feminista de los años setenta sí tendría repercusiones importantes entre las artistas estadounidenses. Judy Chicago y Miriam Shapiro encabezaron un movimiento plástico que buscó redefinir los conceptos de la feminidad artística, creando nuevas categorías a través de una serie de exposiciones instalacionistas cuyo único referente fue la representación de los órganos sexuales femeninos. Lucy Leppard, connotada crítica de arte, realizó las presentaciones de los catálogos de estas muestras haciendo hincapié en que éste era un movimiento que deseaba posicionar a las mujeres en el ámbito artístico pero con referentes totalmente opuestos a lo que había sido el arte estadounidense hasta ese momento. Por obvias razones, el movimiento conocido como "iconología vaginal", que también pretendió incidir en la enseñanza del arte, constituyéndose en un instituto exclusivo para jóvenes mujeres artistas, propició gran polémica por su radicalización que dejaba fuera a cualquier artista del sexo masculino. No obstante sirvió, en su momento, como parte del proceso de autorreconocimiento de las mujeres como creadoras de arte, pero sobre todo para legitimar ante el público en general un arte hecho por y para mujeres.⁷

Volviendo al trabajo de Escobedo, a partir de entonces las preocupaciones personales de una mujer comprometida con su entorno empezaron a causarle inquietud a la artista Helen Escobedo. No obstante su arduo trabajo creativo, Helen cumplió con su papel social e histórico determinado por su condición de mujer. Era esposa y madre de dos hijos, y de aquí nacen otras preocupaciones que en un momento dado coincidieron con sus inquietudes plásticas. Nuestra escultora no sólo quiere pasar a la historia por ser autora de una obra si bien propositiva, estática, quiere intervenir el material para hacerlo funcional, porque las estructuras tubulares que realizó durante esos años deben servir para que los niños jueguen, toquen, agarren y trepen en una simbiosis lúdico-plástica. De ahí que se dedicara a la escultura funcionalista y concretara un magnífico

⁶ *Idem.*

⁷ Patricia Mamayo, *op. cit.*, p. 75.

proyecto uniéndose a varios escultores en la creación de Espacio Escultórico de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Los años ochenta serán ya otra historia. Escobedo se dedicó a la experimentación de diversos materiales resolviendo su inquietud por ir de un lenguaje a otro, movilidad e innovación constantes que impiden encasillarla en un estilo o movimiento y que en definitiva, a decir de los expertos, le ha dado gran valor a su obra.

En 1981 Helen Escobedo fue invitada a participar en la exposición *Lo femenino y lo eterno* organizada por Teresa Campero y Alejandra de Yturbe en las instalaciones de una empresa de pegamentos muy conocida. Una reseña de la exposición apareció publicada en el diario *Novedades* el 30 de julio de 1981, escrita por María Teresa Gómez Mont. En ella no se menciona la exposición, sino que es el nombre de la escultora el que llena la nota, cuyo título es "Un mundo lleno de creatividad es el que envuelve la creativa vida de Helen Escobedo". La reportera entrevistó a la escultora. Aquí es la voz de Escobedo quien tomó la palabra para autodefinirse como escultora, como mexicana, como persona preocupada por la creatividad pero no como un fin en sí misma sino con una función de utilidad para las demás personas. Es ella quien afirma: "Me da gusto estar involucrada en un problema o solución social, basados en algo tangible, en una realidad que se manifiesta en el espacio".

Helen Escobedo y su obra siguen siendo motivo de artículos periodísticos. Ella permite en varias ocasiones la incursión de las periodistas en su espacio privado, y a una pregunta expresa de Raquel Díaz de León, que también le realiza una entrevista, contesta: "En mi propia casa he diseñado corredores en los que se nota el uso continuo de los tubos, barandales... bueno, hasta para secar mi ropa ocupo secuencias de cubo, creo ambientes totales con estos elementos".⁸ La siguiente pregunta de la articulista es contundente: "¿Es usted muy femenina?", tanto como la sorpresiva e inesperada respuesta: "Creo que sí, el hecho de que quiera matizar objetos o lugares funcionales transitables, no sé si es ser femenina o no; habría que discutirlo... O descubrirlo —le señalo—, porque una artista que piensa en el arte en el uso doméstico, sugiere gran feminidad".⁹

Sugiere y construye, añadiría yo, un perfil más actual, integral, de la mujer de su tiempo, moderna en toda la extensión de la palabra, aquella que sin perder los rasgos que la caracterizan como entidad biológica de sexo femenino busca y construye nuevos diálogos plásticos o intelectuales con sus pares.

⁸ *Excélsior*, 11 de noviembre de 1981.

⁹ *Idem*.

Casi al concluir los años ochenta Helen respondió a Irene Herner sobre lo femenino en su acto creativo: “Si miro lo que hago, me sale una sonrisa, porque hago escobas, pinto varas, tejo sillas y las instalo como si estuviera en mi casa, como señora que acomoda los muebles de su casa. Me preocupa el público, quiero que los niños vengan y se metan en mis ambientes. Todo es parte de ser mujer”.¹⁰

Sobre la funcionalidad entendida como espacio de enriquecimiento tanto de los lugares públicos como privados, Helen Escobedo se nos presenta vanguardista, campeona en un quehacer reservado para grandes talentos y sensibilidades muy exquisitas. Pero una resignificación contemporánea vinculada con lenguajes ecológicos tan interesante como esta última sería la que trabajaría para cuatro instalaciones con el tema de la naturaleza. Concepto simbólicamente asociado por los estudios de género a lo femenino, en nuestra escultora es materia de “reinención” y reivindicación. La naturaleza es repensada en función de denunciar el ecocidio global al que nos enfrentamos todos los días. Realizadas en 1989, estas instalaciones nos vuelven a evocar a una artista visionaria, que percibía ya el deterioro real, provocado por la acción del hombre, sobre esa gran madre que nos ha nutrido desde que somos especie. Por esta preocupación genuina y motivante de acciones creativas Helen Escobedo afirma con respecto a sus cuatro instalaciones:

La primera remite a la esperanza. Habla del espíritu de la tierra, de los árboles sanos y luminosos de nuestra infancia, hoy derribados e inertes... La segunda consta de doce escobas de vara suspendidas sobre un tapete de flores de grano. Tiene que ver con limpieza, ya que barrer se liga con orden, orden con credulidad, credulidad con política, política con actualidad y la actualidad nuestra es que estamos barriendo, y barriendo la estamos regando... no, no es errata, pues ojalá la pudieras regar, digo ... las flores. La tercera es la agresión. Se ve de golpe. Ramas que dejan el rastro de un incendio, el negro carbonizado, el rojo naranja y amarillo del fuego arrasador. Un grito saliente. La cuarta es un jardín, sillas y asientos de cactáceas transparentes, oasis para ecólogos, poetas que meditan, suspiran y esperan ver renacer el fuego fénix de entre los escombros. Sillas imposibles con espinas, espejismos que estando, parecen no estar, plantas que tratan de deshumanizarse para humanizarnos.¹¹

Así retrata Helen un nuevo discurso en el que los elementos de la naturaleza son reciclados, reinventados a partir de su condición primigenia de madre tierra y fértil dadora de vida.

¹⁰ *El Universal*, 19 de marzo de 1989.

¹¹ *s/a, Excelsior*, 1 de marzo de 1989.

Para este momento la obra de Helen es vista, analizada y descrita por mujeres, verdaderas especialistas en arte. Graciela Kartoffel, Raquel Tibol, Rita Eder, Teresa del Conde y más recientemente Graciela Schmilchuk se han dado a la tarea de escribir y analizar concienzudamente la obra de una escultora visible a todas luces. Obra que posee lenguajes y discursos universalistas. Que representa una voz potente que reclama la atención de gobiernos sobre el deterioro ambiental.

Bajo esta lupa que acabo de exponer surge una mujer con un lenguaje poderosísimo. Una artista tan posicionada en el ámbito artístico que el hecho de ser mujer no es motivo de cuestionamiento. Una instalacionista un tanto desconocida en su perfil de mujer, que la ubica por encima de gastados cánones de género y plantea un reto abierto a los mismos. Cómo clasificar a una creadora de objetos tridimensionales, hacedora de instalaciones, que sutil, pero poderosamente vincula lenguajes universales de espacios transgresores con las preocupaciones inherentes al entorno de lo cotidiano, privado, hasta hace poco exclusivo de los femenino, convencional, tradicional, donde lo construido histórica y socialmente no transgrede una nueva actitud de la mujer creadora de vida artística, que no deprecia ni esconde y sí en cambio enriquece su faceta de mujer asumida como madre y esposa. Estamos ante lo que bien podría llamarse una mujer total.

Bibliohemerografía

Crespo de la Serna, Jorge Juan, *IV Bienal Nacional de Escultura*, texto para catálogo, México, Museo de Arte Moderno, 1969.

Díaz de León Raquel, "La escultora Helen Escobedo presenta su obra a través de las maquetas expuestas en una galería", *Excélsior*, México, D. F., 11 de noviembre de 1981.

Escobedo, Helen, Expediente individual (ESH/32), Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes.

Flores Sánchez, Horacio, *II Bienal nacional de escultura*, texto para catálogo, México, Museo de Arte Moderno, 1964.

Gómez Mont, María Teresa, "Un mundo lleno de creatividad es el que envuelve la creativa vida de Helen Escobedo", *Novedades*, México, D. F., 30 de julio de 1981.

Herner, Irene, "Helen Escobedo, artista y promotora de la cultura", *El Universal*, 19 de marzo de 1989.

Kassner, Lily, *Diccionario de escultores mexicanos del siglo xx*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

Mayayo, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Ediorial Cátedra, 2003. 292 p.

“Para reinventar la naturaleza. Cuatro instalaciones de Helen Escobedo en el Conjunto Ollin Yoliztli”, *Excélsior*, México, D. F., 1 de marzo de 1989.

Ramos Escandón, Carmen, *Género e historia. Nuevos enfoques en ciencias sociales*, México, Instituto Mora, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, 200 p.

El fulgor de un trazo
Carlos Aranda Márquez

QUISIERA comenzar, como siempre, por preguntar quién de ustedes no se dedica profesionalmente al campo de las artes... ¿Nadie?, entonces, ¿no podré dedicarle a nadie esta ponencia? Comencemos: debemos agradecer al maestro Eloy Tarcisio por su decisión de postular a la Maestra Helen Escobedo para el Premio Nacional de las Artes, el año pasado; y que el gobierno federal tuviera la inteligencia de otorgárselo, es de las pocas cosas que ha hecho bien en materia de cultura el presidente Felipe Calderón en este sexenio. No puedo hablar de las demás.

Yo debía hablar del uso que Helen le ha dado al dibujo como un lenguaje artístico contemporáneo pero al ir montando la exposición homenaje que abriremos hoy por la noche y al ir estudiando toda su obra, descubro que quiero hablar de un dibujo mucho más grande, y entonces, mi ponencia tiene el título de *El fulgor de un trazo*.

Imaginemos que estamos en el año 2050 y que el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del INBA ya cumplieron con su obligación de escribir una historia del arte de nuestro país en la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del XXI, entonces podríamos ver con claridad el lugar que ocupa la maestra Helen Escobedo en la producción artística, promoción cultural y los museos de nuestro país.

Veremos que Helen Escobedo abarca, por sí sola, una historia del arte. Comienza con un expresionismo muy europeo que la acerca a Kathe Kollwitz, Alberto Giacometti y, por supuesto, a Germán Cueto. Pronto avanzará hacia el arte abstracto, la arquitectura y las obras monumentales que dialogan con la ciudad. Para todo son bocetos, estudios preparatorios, maquetas, y debemos tomar en cuenta que mientras se va desarrollando como artista, dirige un museo, es madre de familia y mujer. El trazo ya empezaba a mostrar forma y peso.

En la década de 1970 Helen Escobedo deberá investigar el uso de nuevos materiales, los viajes para exponer o para preparar exposiciones la conducen a nuevos

territorios y las posibilidades de utilizar los materiales que estén a la mano, y ya en la siguiente década su obra monumental ofrece un punto nodal en el paisaje, no solamente universitario, sino de la ciudad de México y el mundo. El Espacio Escultórico, producto de una feliz colaboración, se convertirá muy pronto en un lugar de encuentro para conciertos, obras de teatro, performances y reuniones comunales.

Su nueva vida de seis meses en México y seis meses en Berlín la colocan en un lugar privilegiado: el reencuentro con la escala humana, la adaptación de la obra al contexto y el aprovechamiento de los materiales de cada lugar donde es invitada a trabajar, enriquecen su vocabulario y sus posibilidades expresivas. Ahora ya son muchas las ciudades que cuentan con una obra de Helen Escobedo y podríamos ver el fulgor de ese trazo. Parfraseando el anuncio radial de una compañía productora de accesorios para caballeros "...de Sonora a Yucatán, sombreros Tardán...", nosotros podríamos decir que de Berlín a Estados Unidos y de Japón e Israel, pasando por México, todos tenemos una pieza de Helen Escobedo, y es entonces que podríamos equipararla con Lygia Clark o Louise Bourgeois en su capacidad para generar un lenguaje único que permite explicar los misterios del mundo y sanarlo.

Helen Escobedo jamás ha pretendido ser inmune a los problemas del mundo, y una buena parte de su obra refleja sus preocupaciones sociales de una manera poética y comprometida. Muchas de sus piezas nos obligan a tomar decisiones sobre la crueldad o la estupidez del mundo y otras nos enfrentan a nuestras emociones y nuestra vida afectiva. De ahí que el trazo de sus obras va más allá del simple dibujo, el boceto o la maqueta, este es autónomo, nos exige unir los puntos del mapa y entender el recorrido de su obra.

Pero solamente hasta 2050 podremos entender esta historia del arte pendiente de su escritura, estamos en 2010 y creo que las asignaturas pendientes deben ser enfrentadas de manera responsable y madura para que comprendamos este devenir y la importancia de la obra de Helen en esta historia. Hace dos años, en Morelia, Michoacán, descubrimos que todos los artistas ahí congregados éramos hijos de Alfredo Zalce. Hoy, sin temor a la duda, puedo afirmar que todos somos hijos de Helen Escobedo

***Los recursos del método.
Aproximación a los procesos
de producción de
Helen Escobedo***

Jorge Reynoso Pohlenz

EL título de esta participación sugiere una relación entre la obra de Helen Escobedo y los principios cartesianos, misma que podría chocar a las sensibilidades que consideran la experiencia del arte —de crearlo, de contemplarlo— como un fenómeno refractario a las premisas claras y definidas del racionalista francés. Más bien, lo que es propio del arte se aproximaría al conceptualismo sensible y afectivo que admitió Leibniz y que Pascal denominó “razones del corazón” (*raisons du coeur*), aquellas que son confusas y que es difícil enunciar fuera de la misma órbita paradójica e irracional que describen las trayectorias estéticas. Independientemente de que la creatividad de Helen abreve de un surtidor ajeno a la competencia cartesiana, las estrategias de esta artista para que su obra acontezca y para que sus creaciones fructifiquen han sido metódicas y sistemáticas. Podemos añadir que Helen es una creadora pragmática, no en el sentido de ceder resignadamente y otorgarle concesiones a las limitaciones impuestas a su trabajo por factores externos e incluso antagónicos, sino más bien en su reconocimiento de que este trabajo resulta de una *práctica* en el campo de las condiciones reales —económicas, políticas, técnicas, etcétera— en las que se realiza. La obra de Helen no surge como una aparición formal en una especie de espacio virtual neutro sin continente, a la manera de esos universos vectoriales con los que inician los programas de diseño asistido por computadora. No son formas potenciales que deben luchar contra las condiciones utilitarias para hacerse sensibles, dignándose a una rebaja de valor al investirse de medios materiales atravesando un engorroso proceso mundano. Más bien es el mundo, con sus materiales, ciudades, sociedades, autoridades culturales y albañiles, la reunión de factores que no sólo influye en los aspectos fácticos de la obra, sino que también la artista los involucra en el acontecimiento de la obra. Plutarco —al relatar la alianza entre el artista Fidias y el político Pericles para la reedificación de la Acrópolis de Atenas— nos confirma lo ancestral del ejercicio estratégico y mundano implicado en el arte público, sus intrigas, controversias, contrariedades y fortunas.

En Occidente se han repetido momentos que combinan la administración formal del poder (y por tanto la administración de la cultura) con manifestaciones efectivas de opinión pública, haciendo que los procesos de una obra artística

que se realiza en un espacio común se conviertan en formas de experimentarla. Lo notable en el caso de Helen fue su papel protagónico y a contrapelo en una serie de acciones culturales de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta del siglo pasado, cuando las tensas estrategias de las acciones culturales se manifestaban generalmente como un juego de simulaciones y de equilibrios de poder opacos, en una época en que la opinión pública estaba apenas balbuceando su oportunidad de opinar (¿hemos superado ese momento?); Helen facilitó la transparencia de estos juegos, haciendo visibles incluso sus paradojas, y lo hizo a partir de la difícil doble posición de artista y funcionaria cultural: recibió en el MUCA a un salón opuesto a las políticas culturales vigentes, incluyéndose entre los inconformes. Un año antes, en 1967, el mismo espacio de la UNAM había presentado una gran retrospectiva de Siqueiros, pintor que consideraba a la generación de los inconformes como la peor tragedia acontecida al arte mexicano, recomendando tiempo antes al gobierno la deportación de Mathias Goeritz, mentor de Helen (gobierno que, por cierto, había encarcelado a Siqueiros para luego excarcelarlo y convertirlo en monumento viviente). Poco después, Helen participó en una edición gráfica que denostaba humorísticamente las secuelas escultóricas producidas por contribuyentes al pedestal de Siqueiros, matizando apenas el tono irónico, la agresividad de esta antología editorial. Fue esta misma Helen Escobedo la que en 1977 organizó la representación de México en una bienal parisina de artistas jóvenes, incluyendo en ella a agrupaciones contestatarias que se opusieron a los mismos criterios e ideología de los organizadores de la bienal; la que trató de que un museo de arte moderno colindante con el Bosque de Chapultepec se vinculara con los usuarios del parque, fue la que gestionó en 1968 la realización en México de una gran muestra de arte cinético —reflejo de un país apenas reconociendo anhelante su inclusión en el ámbito cosmopolita— y es la misma artista interesada en los juguetes, en la basura, en los márgenes irregulares de lo popular urbano. Es relevante que esta presencia protagónica, constantemente próxima a la controversia, mantenga una imagen pública aparentemente ajena a los delirios y tormentas que la han circundado. Parecería que una particular apropiación de la legendaria flema anglosajona impermeabiliza su carácter ante los cambiantes estados meteorológicos de la cultura nacional. Siendo la sensibilidad mexicana tan proclive a ofenderse ante la agudeza y templanza del humor flemático, es doblemente sorprendente que su presencia supere gratamente las histerias de nuestro medio cultural. Como insistiré más adelante, esta gracia es parte de un método, un componente del sistema que reconoce a los proyectos como acontecimientos para contexto específico.

Reiteradamente, Helen menciona la experiencia de su participación en el proyecto de la Ruta de la Amistad en 1968, porque, al tiempo que implicó un cambio de escala y de presencia pública de su trabajo escultórico, facilitó hacerle visibles

los componentes operativos, de negociación y de gestión de una obra como operación social. La obra pública es una situación, así como también es el medio, resultado, agente de activación y reconocimiento de contextos históricos, espaciales, sociales, políticos. Mathias Goeritz, el agente de la convocatoria, era para Helen un tutor y visionario, pero también un operador práctico que encontró nodos que catalizaban las razones del arte internacional y del posible arte mexicano del futuro próximo con la oportunidad de sintonizar ambas en la frecuencia de las políticas culturales del momento. Como muchos otros proyectos anteriores y posteriores a 1968, la Ruta de la Amistad era uno que convenía realizar en equipo, admitiendo singularidades dentro de un esquema integral. Esta forma de trabajo grupal, por lo menos para Helen, no limita su provecho a la mayor inercia que multiplica la masa crítica —haciendo a las corporaciones de artistas demandantes sociedades civiles— extendiéndose su valor al enriquecimiento de los procesos, las experiencias, las soluciones, los resultados.

Por supuesto, la plusvalía de beneficio mutuo del trabajo grupal depende de agentes capaces de equilibrar la capacidad de encabezar y conceder, de negociar, demandar, tolerar, delegar y asumir. Helen no sólo ha sabido trabajar en equipos —liderándolos o incorporándose a ellos— aprendiendo también a concebir las dinámicas creativas en grupo como medio e instrumento de la producción artística; ella es consciente plenamente de la manera en que su persona puede capitalizar el potencial creativo: mujer educada, cosmopolita y políglota en un contexto de mega-localismos, de patriarcados declarados y matriarcados soterrados; grata y de humor ligero, filosamente asertiva si es necesario; escrupulosa y versátil ante los cambios de escenarios y circunstancias; capaz de asumir riesgos, pero ajena a temeridades desbocadas. Al ser un medio para la gestión de sus proyectos, su personalidad ha sido también una herramienta con la que responde certeramente a una entrevista periodística o al cuestionamiento de la autoridad en turno, un instrumento con el que sabe qué pedirle a un carpintero y qué puede aprender de él; ella sabe cuándo es pertinente la ironía y hacia qué objetivo dirigirla; sabe cuándo es oportuno aceptar y en qué momento es necesario renunciar.

Ampliaré aquí la sugerencia arriba mencionada sobre la contribución de Helen al desarrollo en México de una concepción de la obra como proceso para contexto específico. Este concepto no se limita a la vinculación permeable e íntima entre obra y su espacio de instalación, sino que se extiende a la consideración de los contextos de producción, financiamiento, gestión, negociación y oportunidad. Los recursos materiales, humanos, tecnológicos y económicos invertidos en la obra están —en la obra de Helen a partir de finales de los años sesenta— claramente condicionados por las coyunturas contextuales que la artista pondera y resuelve a partir de una nueva técnica de producción —o a partir de un nuevo

enfoque de lo que implica la técnica de producción— recuperando este proceder, curiosamente, una acepción arcaica para la raíz griega de la que proviene la palabra “técnica”: *saber hacer, saber ejecutar con soltura, edificar*. El *tekhné* griego, por cierto, identifica al mismo tiempo lo técnico con lo artístico. Una vez más, insistiremos en que Helen no inaugura un proceder, pero facilita de manera protagónica su transparencia: lo incongruente que resulta concebir una obra como hecho acabado disociado de las condiciones y contextos que la produjeron, de los sujetos que la experimentan, de los agentes que la trastornan y que alcanzan a “deteriorarla”. Es famoso el comentario de Helen en torno a los grafitis que han invadido su escultura en Cuemanco (su participación en la Ruta de la Amistad): la artista considera que sería mejor facilitarle a los grafiteros unos andamios para que la pintarrajearan íntegra y no sólo parcialmente. Gradualmente, los procesos, materiales y destinos de instalación de la obra de Helen se fueron alejando pragmáticamente de las posibilidades de un taller de artista, reservándose el estudio a la ejecución maravillosos bocetos y maquetas. A inicios de la década de los noventa, Gabriel Orozco declaró su emancipación del taller, sugiriendo al mismo tiempo que su taller o laboratorio era el mundo. Sin grandes aspavientos, Helen anticipó esta actitud de la denominada generación de los neoconceptualistas, posiblemente invirtiendo un mayor capital de riesgo para conquistar espacios que otras generaciones habitan con mayor comodidad y soltura.

Cabe mencionar aquí otro asunto, el último. Al redactar el párrafo que sintetizaba esta participación (el *abstract*), escribía sobre una persona multifacética, pero he recapitulado. Al utilizar el término pretendía un elogio a Helen, pero a pocos les gustaría ser retratados como una cabeza con muchos rostros o con las cualidades propias de una enorme navaja suiza con numerosos accesorios. ¿Es una persona distinta la escultora y la gestora cultural? Pienso en figuras como Jean Cocteau, al mismo tiempo escritor, cineasta y agente de activación de circunstancias musicales, teatrales o que podrían resumirse como eventos de provocación de conciencias. No nos cuesta esfuerzo representarnos a un único Cocteau que volcó su creatividad en expresiones múltiples, mezcla de lo propio y lo ajeno. No tendría por tanto ser tan difícil imaginar que un artista admita funciones de servicio cultural público como consecuencia de un impulso creativo que aspira a desbordarse en un amplio espectro de expresiones, más allá de las oportunidades, prestigio y poder que suponen proyectar ciertos puestos en la administración cultural. Cuando es asumida por creadores, la administración cultural en México ha sido un privilegio casi exclusivo de literatos y, en ocasiones, músicos. Si bien algunos no son ajenos al ejercicio político implicado en este tipo de puestos, pocos artistas visuales consideran afortunado que se les vincule con el concepto de la administración o con la negociación burocrática: formas de libertad antagónica con lo oficioso se identifican de manera estereo-

típica con el imaginario del artista. Sin embargo, ¿las estructuras formales del servicio público no son ya una maqueta al mismo tiempo idealizada y extrema de los agentes sociales que condicionan la producción, crítica y circulación de las obras de arte? La frecuente apatía de las burocracias a las altas funciones del arte como expresión elocuente del Espíritu son un espejo de ese público cómplice que constituye la gran mayoría de la sociedad. Su displicencia efectiva para entorpecer o retardar las grandes aspiraciones de la cultura resulta una forma de consuelo, al reactivar el rol heroico del artista ante los filisteos, papel que la sociedad en su conjunto ya no desempeña con el mismo entusiasmo. Pero está el otro aspecto: la suposición de que lo administrativo es deleznable. Habría que reflexionar si un artista actualmente puede prosperar sin saber cómo programar sus proyectos, ignorando cómo calcular sus presupuestos, sin la capacidad de solicitar becas o redactar oficios, o sin realizar gestiones, o sin conocer cómo lidiar con recursos humanos. Se recuerdan las grandes acciones y las grandes crisis de Helen como gestora cultural, olvidándose las largas horas que seguramente invirtió enfrente de un escritorio, horas que, me consta, la han convertido en una artista con dominio completo de los pormenores de cálculo de recursos de sus proyectos. ¿Serán las tablas de cálculo opuestas a la poética? Seguramente Pascal, el matemático que afirmaba que “el corazón tiene razones que la razón ignora”, objetaría esta oposición.

***El horizonte rural: mito y
necesidad vivencial***
Aurora Noreña

DESDE mediados de la década de 1980, mayoritariamente durante la década posterior, e incluso hasta estos últimos años, Helen Escobedo ha realizado un número considerable de instalaciones en el ámbito rural. Las llevadas a cabo en países como México, Dinamarca, Canadá, Estados Unidos, Costa Rica, Bélgica, Alemania, Israel y Finlandia son particularmente interesantes por la dimensión de misterio que les otorga la naturaleza y los sentidos que a partir de ésta se articulan.

Al igual que para la inmensa mayoría de los artistas contemporáneos, la ciudad y sus procesos sociales han sido centrales en sus investigaciones, pero el ámbito rural comprendido como la otra cara de una misma moneda es parte indisoluble de sus reflexiones visuales. Aunque lo urbano y lo rural se constituyen como un todo en su quehacer, ambos pueden separarse como entidades diferenciadas a partir de los significados que construyen.

Desde el entorno campestre articula infinidad de temáticas, entre las cuales destaca el deterioro del medio ambiente. El tema ecológico es una de sus preocupaciones centrales, y lo mismo lo aborda desde el prisma de los conflictos ancestrales, producto del dominio del hombre sobre la tierra y la naturaleza, como desde una poética visual propia del paisaje rústico encargada de señalar la importancia del consumo vivencial de la campiña y el bosque para la subsistencia humana.

Siguiendo a Roger Bartra en *La jaula de la melancolía*, es posible identificar lo rural con el mito del paraíso perdido. No es el único que se ha abocado al estudio de la fuerza mítica del campo, ya que son numerosos los escritores y pensadores que han intentado establecer cómo la cultura moderna se ha inventado su paraíso utópico en respuesta a las contradicciones emanadas de la sociedad industrial capitalista. Dicha imagen es un artificio que sólo existe en el arte, la literatura y la mitología, pero que posee la capacidad de provocar una cohesión social de tipo irracional.

No nos detendremos en el análisis de la particular formación y entendimiento del mito en México, y en cómo ha conformado nuestra idiosincrasia y parte de los atavismos y rezagos que padecemos (que explica con brillantez Roger Bartra); nos bastará con saber para los fines que nos ocupan que la idea del campo como “paraíso subvertido”¹ es un mito anclado profundamente en la imaginaria de las sociedades industriales, y que su fuerza radica en la nostalgia (o melancolía, para Bartra) que sentimos por un pasado preindustrial donde se supone se perdieron la inocencia primitiva y el orden original.

En su pieza *Campos veraniegos* de 2008, Helen toma como punto de partida los rollos de heno de los campos cosechados y lleva a cabo un proceso creativo emparentado con la condición de basamento de los fardos en el horizonte agrario. Del mismo modo que los fardos forman parte del trabajo primigenio sobre la tierra, al corresponder al ciclo originario y reiterativo —cultivo-cosecha—, la artista ejecuta un acto de representación también primario dentro del territorio de lo estrictamente escultórico al realizar una síntesis formal y cromática de dicho elemento.

El resultado es una serie de rollos desplantados sobre extensos campos verdes, consistentes cada uno en dos cilindros concéntricos de malla metálica (de diferente diámetro y uno dentro del otro) que resumen de manera adecuada no sólo la morfología de los rollos, sino su escala cromática a partir de la incidencia de la luz sobre estos durante las horas del día (uno amarillo y uno rojo donde la transparencia desempeña también un papel importante permitiéndole al ojo mezclar los colores).

Son posibles lecturas temáticas que nos remiten tanto a la superposición de técnicas artesanales y procesos industrializados en el campo (donde el proceso de henificación ha pasado de la formación artesanal de los rollos al empleo de maquinaria sofisticada), como a la importancia del catálogo formal labriego en nuestra imaginaria y en la construcción de nuestra idea del campo arquetípico. El heno es un recurso consistente en la obra efímera de Helen. Es lo caduco por antonomasia, ya que desde la antigüedad era asociado con el placer y la riqueza que según se decía se secan y se acaban pronto.

Sus *Refugiados*, realizados en Hamburgo en 1997, son una serie de bultos humanoides contruidos con paja (parte también de un performance) que en hileras se asientan sobre el entorno campestre. La fragilidad y caducidad del material imprimen cierto dramatismo al conjunto, a su condición de vulnera-

¹ Roger Bartra, *La Jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1996.

bilidad, permitiendo por otro lado entretejer sentidos alrededor del complejo fenómeno de la migración vinculada a la problemática agraria (asunto central para entender la pobreza y otras vicisitudes en México).

En varias instalaciones utiliza hierbas secas pintadas para representar el fuego en el campo o en una porción de éste. El campo y el bosque en llamas nos remiten de un modo tangencial al paraíso subvertido de la mitología del México Moderno que mencionábamos con anterioridad.

Para Roger Bartra es precisamente la obra de Juan Rulfo la que mejor revela la idea de ese lugar previo y antiguo donde la felicidad es: “[...] pretérita y marchita, (ese lugar) [...] enterrado por la avalancha de la Revolución Mexicana y por el que sólo podemos sentir una emoción melancólica. El lugar donde el presente y el pasado se confunden para excluir el futuro”.²

A lo largo del cuento *El llano en llamas*, asistimos a escenas narradas así: “[...] ver hecho una pura braza casi todo el llano en la quemazón aquella [...], [...] veíamos arder día y noche [...] fogatas en la sierra, grandes incendios como si estuvieran quemando los desmontes [...]”.³

Las frecuentes llamas simuladas que aparecen en las instalaciones de la artista mexicana como en: *El bosque arde*, de 1990; *Naturaleza abrasadora con ventana*, de 1992 o *El juego en llamas*, de 1992, tienen un carácter equívoco. No podemos afirmar que se relacionen con ese pasado aplastado por el que se siente melancolía o que se vinculen siquiera a una necesidad de renovación o señalamiento ambientalista en función de la hoy repudiada práctica de los desmontes, pero están ahí en uno y otro entorno jugando con sus capacidades poética y estética para finalmente desestabilizar la quietud del horizonte rural.

Los cementerios son otro elemento con cierta recurrencia en el compendio de obra que nos compete, y pueden también incluirse dentro de las líneas temáticas establecidas. Tanto su *Memoria colectiva*, de 1998, como su *Cementerio*, del Museo Nacional de Ferrocarriles en Puebla, de 2007, hacen hincapié en el ciclo vida-muerte y en la presencia del pasado en el presente. *Memoria colectiva* es un emplazamiento integrado por un sinnúmero de tumbas cavadas para árboles que han sido quemados. La necesidad de las exequias manifiesta una nostalgia por lo que ha dejado de ser y por recordar, pero también es posible entrever acotaciones sobre los mismos procesos naturales de reciclaje y renovación.

² *Ibidem*, p. 32.

³ Juan Rulfo *El llano en llamas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 74.

Por último, falta explicar la poética visual encaminada a señalar la importancia del consumo vivencial de la naturaleza. Dicha elaboración está constituida por la manera particular en la que asocia objetos extranaturales al contexto, o por la manera en la que procesa los existentes para trazar toda una serie de recorridos visuales y corporales en los espacios que interviene. Todo ello con la finalidad de acentuar la necesidad de atravesarlos, de vivirlos y cartografiarlos mentalmente. Bajo estas premisas accede a la luz y la transparencia: dos componentes intrínsecos del espacio, convirtiéndose no sólo en una acuciosa observadora de dichos fenómenos en la naturaleza (como en la incidencia de la luz sobre los objetos a la manera de los paisajistas ingleses de los siglos XVIII y XIX o los impresionistas), sino en cuanto a la percepción de ambas por el hombre producto de su tránsito en el contexto natural.

Dentro de esa exploración lumínica de la naturaleza podemos ubicar todas sus intervenciones con elementos calados. *El espíritu de los árboles*, de 1990; *Interferencia gentil* y *Columnas líquidas*, de 1987; *Fronteras transparentes* y la ya mencionada *Campos veraniegos*, utilizan distintos planos de malla metálica, la mayor de las veces jugando con los colores para señalar literalmente la transparencia y luminosidad.

Aquellas que emplean elementos cilíndricos verticales en referencia a los árboles refuerzan la idea de los bosques porosos, de la densidad vulnerada por la luz capaz de atravesar los resquicios de los árboles y sus follajes elaborando efectos de luz y sombra y halos lumínicos que forman parte de esa idea arquetípica de bosque compartida por todos, y que sólo puede ser producto de un paseo recordado a través del mismo.

Su obra vinculada al ámbito natural manifiesta entonces la importancia que tiene el paisaje rural en nuestras vidas. Quizás no como parte de nuestra cotidianeidad, o incluso cada día más fuera de nuestro horizonte vivido, pero siempre como un mito indispensable. Ciudad y campo como contrapartes imprescindibles en la construcción de nuestro imaginario.

Árboles silla, de 1991, *Árboles escalera* de 1991 y *La cabaña de Julie*, de 1996, van en ese sentido. Ya sea trepándonos a un árbol, sentados en un punto y altura específica del bosque, o guarecidos dentro de un habitáculo, sentimos la necesidad de mirar con libertad hacia el derredor y buscar el horizonte, otro componente del paisaje natural que pocas veces se mira en las ciudades.

Sus instalaciones son entonces invitaciones para atravesar, recorrer, escudriñar, deambular y barrer el contexto natural (*Barredoras*, de 1986), muy en el sentido en el que Henry David Thoreau lo expresó en su obra y en el siguiente párrafo:

La vida de nuestra aldea se estancaría de no ser por los bosques y prados sin explorar que la circundan. Necesitamos el tónico de la rusticidad, a veces caminar por marjales donde acechan el alcaraván y la sora y oír el zumbido de la agachadiza, oír el susurro de la enea en la que solamente labra su nido algún ave más salvaje y solitaria y el visón se arrastra con su abdomen muy cercano a la tierra. A la par que estamos empeñados en explorar y aprender todas las cosas, requerimos que todas ellas sean misteriosas e inescrutables, que la tierra y el mar sean infinitamente salvajes, no inspeccionados ni sondeados por nosotros, por ser insondables. Jamás nos hartamos de la Naturaleza. Debemos refrescarnos con la visión de ese vigor inagotable, de caracteres vastos y titánicos, la costa marítima con sus desechos de naufragios, las selvas con sus árboles tanto vivos como yertos, la nube del trueno y el diluvio que dura tres semanas y origina inundaciones. Necesitamos ver que nuestros propios límites han sido sobrepasados y ver alguna criatura viviente paciendo con libertad donde jamás apacentaríamos nosotros.⁴

⁴ Henry David Thoreau, Walden, <http://www.oshogulaab.com/Miscelanea/Walden.htm>



Helen Escobedo, *Campos veraniegos*, 2008.

***Hacia una nueva cultura
visual. Las aportaciones de
Helen Escobedo al campo
museístico y la investigación
en torno a la práctica
escultórica en México***

Arturo Rodríguez Döring

LA Escuela de Escultura y Talla Directa, el antecedente más próximo de la actual Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, se fundó en 1927. Algunos años más tarde nació quien es probablemente la más grande escultora que ha dado nuestro país. A los quince años de edad tomó clases con Germán Cueto, y antes de cumplir los veinte había tenido la oportunidad de conocer personalmente a Henry Moore y Jacob Epstein. Cuando comenzó a exhibir en México fue en una de las muy pocas galerías que había, la de Arte Mexicano de Inés Amor, y lo hizo con algunos de los pintores más influyentes de su generación. En esa época trabajó amistad con Mathias Goeritz, con quien colaboró durante muchos años hasta la creación de uno de los proyectos escultóricos más notables del mundo: el Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria. Los años 1960 fueron críticos para su desarrollo como escultora; el resurgimiento de la abstracción de corte geométrico, con todas sus vertientes conceptuales, influyó de manera determinante en su quehacer actual. No pretendo repetir ninguna biografía de quien hoy recibe un homenaje, pero sí quiero resaltar la coincidencia de alguien que nació y ha vivido toda su vida en el momento oportuno.

En un año tan temprano como 1961 fue nombrada jefa del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y de 1974 a 1978 del Departamento de Museos y Galerías de la misma institución. En esos 17 años fue responsable de un sinnúmero de proyectos y exposiciones de suma relevancia, como la muestra de obras de gran formato de Alexander Calder y *Tendencias del arte abstracto de México* en el Museo Universitario de Ciencias y Artes en 1965 y 1967, respectivamente, así como el segundo y tercer Salón Independiente llevados a cabo entre 1969 y 1971 y la exposición *Arte Cinético* de 1968, que incluía trabajos *in situ* de Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Julio Le Parc, Hans Haacke, Robert Morris, David Medalla y Yaacov Agam.

Sobra repetir su activa participación como artista en la Ruta de la Amistad, el Simposio Internacional de Escultura (ambos dentro del marco de los Juegos Olímpicos de 1968) y en la creación del Espacio Escultórico diez años después. Como funcionaria y administradora de la cultura también desempeñó un papel

fundamental en la creación del Museo Nacional de Arte y, posteriormente, de 1982 a 1984, dirigió el Museo de Arte Moderno.

Como mexicana, siempre ha tenido presente los problemas que implican la pobreza y el subdesarrollo. Relata en una entrevista los obstáculos que representaron para la Ruta de la Amistad los asentamientos irregulares que entonces existían en el sur de la ciudad de México y cómo los organizadores del proyecto donaron pintura a sus habitantes para que pintaran sus casas y así mejorar el aspecto de la zona. Helen Escobedo es una de las artistas contemporáneas que más se han preocupado por el ambiente y el entorno, tanto urbanos como silvestres. Gran parte de su obra reciente está vinculada de modo muy estrecho con intereses ecologistas. Sus temas de investigación van, de hecho, mucho más allá de cómo hacer escultura y al mismo tiempo proteger el hábitat. Las ideas de "integración plástica" y "ambiente total", adoptadas desde épocas muy tempranas, están presentes en muchos de sus trabajos. No sólo se ha preocupado por hacer obra que obedezca estas inclinaciones, sino que también siempre ha procurado contribuir desde sus otras actividades profesionales: como investigadora, docente, administradora y difusora de bienes culturales, como jurado de concursos y como miembro de muchas de las asociaciones de artistas, curadores y museos del mundo.

En 1982 la UNAM publicó el libro *Helen Escobedo* de Rita Eder. Como una especie de introducción, la autora dedica varias páginas a la historia de la escultura moderna de México. Resalta varios aspectos importantes de las políticas oficiales respecto a la producción escultórica y a nuestra identidad nacional. Nos habla de la "arqueologización de la historia" y de la "necrofilia nacionalista". Culpa al periodo vasconcelista de la relegación de la escultura y concretamente a la Escuela de Escultura y Talla Directa a la que he hecho referencia. Eder se hace una serie de preguntas que ayudan a explicar un curioso fenómeno que le resulta obvio a Helen Escobedo: "¿Si las condiciones socio-políticas y de mecenazgo eran semejantes, por qué la pintura tiene un desarrollo sumamente rico y en cambio la escultura se convierte en la expresión más oficialista y conservadora de todas las artes?". La herencia de la Escuela de Talla, al haberse rebelado contra la Academia, consistió en el abandono de las preocupaciones académicas en favor del tema y el ejercicio técnico, dando lugar a elementos *kitsch* y de mal gusto como el *Morelos* gigantesco de Guillermo Ruiz que se alza sobre la isla de Janitzio o el *Monumento al Libro de Texto Gratuito* que se encuentra en Tijuana, Baja California.

Hago esta referencia porque una de las aportaciones más significativas de esta singular artista, creo yo, y de las que poco se ha hablado, es el trabajo de investigación y crítica que Helen Escobedo ha llevado a cabo. Me refiero concretamente a su maravilloso libro *Mexican Monuments: Strange Encounters*, publicado en inglés por la Abbeville Press de Nueva York en 1987. *Monumentos mexicanos*, como se llamó en México en una coedición de Grijalbo y Conaculta de 1992, reúne seis textos de otros tantos autores de primer nivel: Rita Eder, Néstor García Canclini, Fernando González Gortázar, Jorge Ibargüengoitia, Jorge Alberto Manrique y Carlos Monsiváis.

El libro, cuya primera edición tiene mucha mejor presentación que la mexicana, está profusamente ilustrado con excelentes fotografías de Paolo Gori, que en algunos casos han perdido la calidad original. Los pies de foto en la versión en inglés son, en su mayoría, cortas frases que hacen inteligentes y humorísticos juegos de palabras. Salvo por los textos, que son sumamente serios, a excepción quizá del de Ibargüengoitia, que fue publicado originalmente en *Excélsior* a principios de la década de 1970, el libro está plagado de humor. A simple vista pareciera un recuento divertido y quizá hasta burlón de muchas de las estatuas, monumentos y pseudo-esculturas que pervierten nuestro paisaje.

Como comenté antes, en el libro *Helen Escobedo*, Rita Eder nos ofrece una clara descripción del proceso con el cual la escultura pública en México decayó durante las primeras décadas del siglo XX, lo cual sigue siendo, salvo contadas excepciones, la tónica imperante. Ahí está la principal aportación de Helen Escobedo. Los documentos están ahí. A donde uno voltee, en el pueblo que uno visite, de Baja California hasta Yucatán, México está colmado de adesivos que en el mejor de los casos estará emparentado con lo que Escobedo llamó "cabezotismo", y que atribuye indirectamente a nuestro pasado olmeca.

La preocupación no sólo se centra en si acaso artistas y autoridades tienen los conocimientos adecuados para hacer arte público y ubicarlo de manera inteligente, sino también en cuestiones de estética, identidad, urbanismo, arquitectura de paisaje, idiosincrasia y educación. Al haber invitado a plumas tan brillantes como García Canclini o Jorge Alberto Manrique, Escobedo asume su responsabilidad como la persona más indicada para hablar de estas cuestiones a partir de una extensa investigación y como retribución por demás seria y comprometida al Departamento de Humanidades y al Laboratorio de Investigaciones de Arte Urbano de la UNAM, en los cuales se desempeñó como investigadora entre 1978 y 1981.

Además de los seis ensayos, ordenados de manera coherente con el planteamiento de las razones por las que México cuenta con esta enorme cantidad de monumentos, algunos dedicados a temas tan absurdos y tan pobremente

ejecutados como el caracol de Cozumel, el libro está dividido en varias secciones, entre las que destacan las dedicadas a Benito Juárez, Miguel Hidalgo y a los pedestales, tan o más importantes que muchas de las esculturas mismas.

Una de las secciones más interesantes es la de Benito Juárez. En el apartado "Notas para una historia de la escultura contemporánea en México", Rita Eder en el citado libro de 1982, nos dice que "Una Historia de la escultura en México no podría prescindir de los monumentos a los héroes. Los Hidalgos, Morelos, Juárez, Zapatas, Cárdenas, etc., se multiplican en las plazas, a las entradas y salidas de ciudades y pueblos", aunque es quizá Juárez el personaje que más se ha favorecido —¿o deberíamos decir perjudicado?— con la vasta representación a la que ha sido objeto, obedeciendo a la inevitable necesidad de que cada pueblo tenga un busto suyo y la ineludible calle o avenida con su nombre.

Efectivamente, muchas de estas piezas son de autores prácticamente anónimos, pero salvo muy pocos casos, los escultores más serios de las primeras décadas del siglo pasado no asimilaron cabalmente los cambios que experimentó la escultura en otros países. Las nuevas concepciones del espacio y el tiempo que desarrollaron los cubistas y futuristas, por ejemplo, no están presentes o son muy tímidas en gran parte de la producción escultórica mexicana de esa época. Una de las claras excepciones fue el trabajo de Germán Cueto, de quien de modo muy afortunado obtuvo Helen Escobedo sus primeros conocimientos. Eder nos explica en 1982 que "el desarrollo de la escultura en México, sobre todo durante la primera mitad del siglo, queda aislada (autoaislada) de los enormes cambios del arte occidental en cuanto al manejo de la forma y el espacio. Por razones ya especificadas, podríamos decir que permanece estática, masiva...", y sobran ejemplos.

A partir de la llegada de artistas de otros lugares, particularmente debido a la segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil española, y de manera coincidente con el trabajo de Helen Escobedo como funcionaria pública, promotora e investigadora, se abrieron posibilidades de romper con esta tradición estancada y entrar de manera tardía, pero finalmente, a la modernidad en tres dimensiones. La pintura mural (dentro de su propia modernidad) que dominó la primera mitad del siglo relegó a segundos y terceros planos mucha de la producción artística nacional que se hizo de manera consciente asimilando los adelantos llevados a cabo por artistas de otras latitudes. El arte oficial posrevolucionario y las posturas de los distintos gobiernos, tanto el federal como los locales, decayó en una imitación de sí mismo que permitió que artistas con poca o nula formación continuaran de manera totalmente irresponsable el movimiento muralista en la pintura, el "cabezotismo" y otras atrocidades que están muy bien señaladas en *Monumentos mexicanos*.

A partir de un serio análisis y enormes esfuerzos realizados desde el taller y desde las oficinas públicas por artistas como Helen Escobedo y muchos otros (también, sin demeritar el trabajo de Goeritz, González Gortázar, Manuel Felguérez, etcétera), finalmente se han podido concretar algunos proyectos que integran efectivamente el espacio, la arquitectura, la obra plástica y la ecología para crear “ambientes totales” que hacen más habitable nuestro entorno, al mismo tiempo que corresponden con formas nuevas más adecuadas a nuestro tiempo. Sin embargo, parece inevitable que políticos y artistas ignorantes y sin escrúpulos sigan permitiendo que aparezcan sin consultas públicas ni otros procedimientos medianamente civilizados manos gigantes como la del Parque de la Bombilla y otros bodrios que difícilmente van a ser removidos si no cambian las políticas de ordenamiento urbano que todavía se practican aquí y en muchos otros lugares del mundo. El alto grado de experimentación estética y formal de artistas de épocas tan lejanas como las primeras décadas del siglo pasado, y pienso en el extraordinario perforador de Jacob Epstein, no sólo no se comparan con lo que tan tímidamente se ha venido haciendo en México en periodos mucho más recientes que efectivamente han sacrificado toda idea de innovación e integración a cambio de un mensaje banal y descontextualizado, que es el común denominador de la mayoría de los objetos que personas como Helen Escobedo y Paolo Gori han tenido la paciencia y dedicación para detectar y documentar.

En este sentido, participo muy gustoso en este homenaje a una artista tan querida que ha dedicado toda una vida a una tarea tan importante como estudiar y comprender nuestro entorno cotidiano para impulsar una actitud más sana e inteligente que algún día logrará (con suerte) asegurarnos una estancia más feliz en nuestra tierra.



Helen Escobedo (coord.), *Monumentos mexicanos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo, 1992.



Monumento al Libro de Texto Gratuito, Tijuana, Baja California, México.
Tomado de Helen Escobedo (coord.), *Monumentos...*



Palenque, Chiapas, México. Tomado de Helen Escobedo (coord.),
Monumentos...



Cabeza de Juárez en Mexicali, Baja California, México. Tomado de
Helen Escobedo (coord.), *Monumentos...*



Monument al Caracol, Cozumel, Quintana Roo, México. Tomado de Helen Escobedo (coord.), *Monumentos...*



Monumento a Benito Juárez en Cuetzalan, Puebla, México. Tomado de Helen Escobedo (coord.), *Monumentos...*



Monumento a Benito Juárez en Gómez Palacio, Durango, México. Tomado de Helen Escobedo (coord.), *Monumentos...*



Venustiano Carranza representado como Moisés, Toluca, Estado de México. Tomado de Helen Escobedo (coord.), *Monumentos...*



Monumento a Agustín Lara, Monterrey, Nuevo León, México. Tomado de Helen Escobedo (coord.), *Monumentos...*



Cancún, Quintana Roo, México. Tomado de Helen Escobedo (coord.), *Monumentos...*



Héroes de la Independencia en Dolores Hidalgo, Guanajuato, México. Tomado de Helen Escobedo (coord.), *Monumentos...*



Monumento a Miguel Hidalgo en Poza Rica, Veracruz, México. Tomado de Helen Escobedo (coord.), *Monumentos...*

Ella me enseñó a observar
Eloísa Mora Ojeda

1. Una carta de tarot

CONSIDERO a Helen una de mis maestras más queridas. Y por tal motivo, mi participación en este homenaje es una reflexión sobre su labor como maestra. Al comenzar a preparar esta ponencia hice algo que rompía con la forma en la que suelo trabajar. Saqué una carta de tarot al azar. Y en el texto de su interpretación encontré el punto de partida para lo que hoy presento.

El Zen dice: "Piensa en todas las grandes palabras y en todas las grandes enseñanzas como en tu enemigo mortal. Evítalos porque tú tienes que encontrar tu propia fuente. No tienes que ser un seguidor ni un imitador". El Zen considera que en el camino te encuentras solo, y que tú tienes que encontrar tu propia luz. Esa luz me recuerda el fuego de Prometeo.

La imagen de la carta es un ser encendido en llamas, las cuales lo reconfiguran como una flecha. Se trata del caballero de fuego. La imagen es muy sugerente porque da la idea de trayectoria; representa a quien sabe hacia dónde desea dirigir sus pasos. Tiene tal velocidad que se vuelve energía pura. Existe en el kung fu una forma que lleva el mismo nombre, la cual trabaja precisamente con la energía de nuestro corazón. Esto me otorga la clave de que no se trata simplemente de avanzar, progresar tomando mejores posiciones, sino que ese movimiento, ese enfoque, sólo es posible cuando se hace desde el corazón, entonces podemos pasar de la oscuridad a la luz. Y si en la trayectoria que se sigue hay un punto o varios en los que se comparte ese fuego, en realidad estamos ante un maestro que no trata de transmitir las grandes enseñanzas. Te hace reconocer que la trayectoria no se cuantifica en una escala horizontal, sino que te lleva a reconocer que el ahora es el único tiempo y el aquí nuestro único espacio.

Me sorprendió que este inicio en apariencia poco académico fuera tan preciso, porque considero que esa carta representa muy bien a Helen. Desde mi experiencia ella sigue siendo una maestra en ese sentido. Alguien que decidió compartir su fuego de todas las maneras posibles.

2. Periferias

En 1998 la maestra Helen Escobedo impartió un taller de instalación como parte de las actividades de Extensión Académica del Centro Nacional de las Artes. En este taller participaron: Yani Pecanins, Isabel Leñero, Romana Villavicencio, Flavia Evia, Ana María Casanueva, Jorge Carlos Llaca, Eduardo Cevallos, Víctor Manuel Pérez Martínez, Androna Linartas, Edna Pallares, María Luisa Simón, Gabriela Flores Chávez, Marco Ávalos, Rosa Vázquez, Amalia Benavides y yo. Fue una experiencia invaluable.

Recuerdo que Helen nos mostró algunas imágenes de su trabajo mientras nos compartía su experiencia, y la manera en que llegaba a plantear ciertas soluciones. Considero que ahí cayó la semilla en mí de que la observación es lo más importante, observar nuestra escala humana en todas sus dimensiones. Para mí fue y sigue siendo muy importante la referencia a *Puertas al viento*, una de las esculturas de la Ruta de la Amistad. Era la primera escultura en concreto que Helen llevaba a cabo, recuerdo que nos comentó lo entusiasmada que se encontraba al ver el esqueleto listo para recibir el concreto. Pero al verlo ya como una forma sólida cayó en cuenta que había perdido esa capacidad de interactuar con el paisaje. Esa anécdota para mí es una referencia importante, ya que es fácil perder de vista, como artista, la relación de la obra con nuestro entorno; podemos perdernos con los caprichos formales si no aprendemos a observarnos. Otra anécdota que siempre recuerdo es la de *Negro basura, negro mañana*. Como saben, es una instalación llevada a cabo con la basura generada en la semana por los visitantes del Bosque de Chapultepec. Aquí hay dos enseñanzas: la lectura crítica del momento en el que vivimos y nuestras reacciones ante lo que acontece.¹

Helen definió en ese taller la instalación como: “[...] una obra temporal donde el espacio es materia. Hay en ella un hilo conductor que es la idea, el concepto del artista, quien relaciona varios objetos transformando el espacio y provocando al espectador para que penetre físicamente la obra y se adentre en esa idea”.

Después de esa breve sesión donde nos compartió su experiencia, lo que quedaba por hacer era ponerlo en práctica. Primero formamos equipos de trabajo, porque si de algo se trata es saber dialogar con los otros. Luego nos dimos cuenta que ese espacio negro completamente vacío era en el cual trabajaríamos cada equipo. Lo siguiente fue recorrer, junto con Helen, el Cenart buscando los elementos, todos ellos de desecho, para llevar a cabo nuestros proyectos. En verdad ella nos enseñó a observar cada momento y al mismo tiempo ir provocando que un sentido crítico comenzara a manifestarse en el trabajo.

¹ Catálogo de la exposición *Periferias* realizada en el Centro Nacional de las Artes, 1998.

En el texto que escribí para el catálogo lo describí así: “Al comienzo del taller todos estábamos perdidos en este espacio negro, pero las ideas se fueron definiendo hasta concretarse en estos cuatro trabajos, que no conforman una obra total, que están abiertos, y que se resolverían de manera totalmente diferente si hubiera una segunda vuelta”.²

No sólo realizó el ejercicio como un simulacro, sino que al final se abrió al público y se publicó un pequeño catálogo en conjunto con el taller de Jan Hendrix, que se llevó a cabo por las mismas fechas. Fue una experiencia muy grata y generosa. Helen no ha sido una maestra de asignatura, pero considero que ha sido la maestra de muchos, en muchos niveles, por la intensidad de su trayectoria.

3. El artista como productor

Estas fechas en las que tenemos la oportunidad de volver a ver su obra en el Museo de Arte Moderno y en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, nos dan la posibilidad de tomar algo de ese fuego del que hablé en un inicio. Helen sigue mostrándome cosas importantes. Esta nueva oportunidad me ha llevado a repensar el papel del dibujo. Es uno de los elementos centrales que debemos reconsiderar. Es prácticamente una estructura lógica que permite proyectar. Es una forma en que se hace visible el pensamiento. No es sólo un momento preliminar antes de la “gran obra”, ¡no!, puede ser mucho más que eso. Porque el papel del artista no es ser el genio creador. En realidad el arte debemos concebirlo como trabajo, tiene una función social, y eso Helen lo ha tenido claro desde hace décadas.

Helen nuevamente me provoca a observar con atención, y ya que me encuentro trabajando sobre Walter Benjamin, me doy cuenta que en buena medida tendríamos que revisar con cuidado “El autor como productor” (conferencia dictada por Benjamin en París en 1934).

En este texto encontramos la fina línea que divide el trabajo de un artista comprometido con su tiempo y el que únicamente sigue las tendencias. En apariencia podemos encontrar que toda obra debería de responder a su momento, una correspondencia entre forma y contenido. Pero sabemos que no es así. Considero que si Benjamin hubiera conocido a Helen pensaría que se encuentra en la posición correcta y que su técnica es de avanzada. “Su misión no es dar cuenta sino combatir; no consiste en hacer de espectador sino intervenir activamente.” Esto podemos atestiguarlo en la retrospectiva que se encuentra en el Museo de Arte Moderno; al pasar de una sección a otra vemos cómo la utopía no se queda como

² *Idem.*

el no lugar, sino que Helen desde la acción no ha parado de intentar inscribirlo en el espacio social desde el campo del arte.

Que el arte tome una escala humana tiene que ver con que “el espectador penetre físicamente la obra y se adentre en esa idea”;³ eso si puede ser una revolución. Benjamin vería en esto el momento en el que el arte se vuelve un bien común. Por eso escucha y observa. Porque lo importante no está en lo que ella articuló, sino en la manera en que los otros se lo apropian.

Tomemos otra cita de Benjamin, donde me tomé el atrevimiento de cambiar la palabra escritor por artista:

La mejor tendencia es falsa si no indica la posición a partir de la cual es posible seguirla. Y el [artista] sólo puede indicar esta posición allí donde hace algo realmente: en su acción de [artista]. La tendencia es la condición necesaria pero nunca la condición suficiente de la función organizadora de la obra. Esta exige además que el [artista] tenga un comportamiento capaz de orientar e instruir. Un comportamiento que hoy más que nunca es necesario exigir.⁴

Lo que propone Benjamin en esa conferencia es justo lo que Helen pone en práctica. Dejar a un lado el aura de la obra de arte y provocar que el espectador pase a ser un colaborador. Pero lo más importante para el artista como productor es la exigencia de reflexionar constantemente sobre la posición que ocupa y ser un agente de la revolución.

4. En tiempos difíciles

El texto de Benjamin es el resultado de tiempos difíciles en los que el fascismo arrasaba a Europa, y su reflexión nos hace pensar en el compromiso del artista, del escritor, del músico, del dramaturgo, del intelectual ante situaciones insostenibles. También nos hace pensar en cómo la acción de cada uno debe de ser articulada desde el posicionamiento desde la misma técnica, y cómo esta puede ir más allá, rompiendo las reglas no por un capricho formal, sino en respuesta a las condiciones que nos rodean en el día a día. Y que al final lo que interesa es el compromiso y el hacer del otro un acompañante de esas preocupaciones para intentar llevar a cabo un cambio.

El tarot me advirtió: “Piensa en todas las grandes palabras y en todas las grandes enseñanzas como en tu enemigo mortal. Evítalos porque tu tienes que encontrar tu propia fuente”.

³ *Idem.*

⁴ Walter Benjamin, *El autor como productor*, México, Ítaca, 2004. Descargado de la página de Bolívar Echeverría: http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/autor_productor.html (1 de marzo 2010).

Y en este punto podemos agregar: no sólo seguir una tendencia porque es lo políticamente correcto o lo económicamente rentable.

Encontrar tu propia fuente te lleva de la negra noche a un amanecer; entonces puedes ver, y sólo entonces comienzas a entender lo que implica observar. No se trata de aleccionar, sino de invitar a los otros a compartir ese fuego que te mueve a que ellos enciendan el propio. Entonces es posible pensar en el artista como productor que elimina lo aurático de su obra con la intención de hacerla colectiva, de hacer posible la utopía. Todo esto hace de Helen una revolucionaria.

La labor de Helen como maestra va más allá de preparar nuevas generaciones de artistas. Considero que toda su trayectoria es la mejor enseñanza. Le estoy infinitamente agradecida por haberme enseñado que era posible no sólo ver sino observar. Y creo que encontré mi propia luz.

Bibliografía

Helen Escobedo. A escala humana, exposición del Museo de Arte Moderno, México, 2010.