

00266 1-A

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO 6
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO



Se autoriza a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.
NOMBRE: ALEJANDRA WAH LABORDE
FECHA: 24 ABRIL 2003
FIRMA: *[Signature]*

INSTALACIONES DE HELEN ESCOBEDO

T E S I S

PARA OBTENER EL GRADO DE MAestrÍA EN ARTES VISUALES

p r e s e n t a

ALEJANDRA WAH LABORDE

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Esta investigación se realizó con el apoyo que como becaria obtuve durante los años 2001-2002 dentro del Programa de Becas para Estudios del Posgrado de la Dirección General de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
I INTRODUCCIÓN A LAS INSTALACIONES EN MÉXICO	5
TIEMPO Y ESPACIO DE LA INSTALACIÓN	
HISTORIA Y CONTEXTO DE LA INSTALACIÓN EN MÉXICO	
II CATÁLOGO DE INSTALACIONES DE HELEN ESCOBEDO	31
LISTADO E IMÁGENES	
III UNA INSTALACIÓN DE HELEN ESCOBEDO: LOS REFUGIADOS	59
PRODUCCIÓN	
DISTRIBUCIÓN	
CONSUMO	
IV PLÁTICAS CON HELEN ESCOBEDO	79
INFLUENCIAS E INFLUENCIADOS	
ESTATICIDAD Y MOVIMIENTO	
SÍMBOLOS Y MATERIALES	
EFÍMERO Y PERMANENTE	
ESPECTADOR Y OBRA	
ARTISTA Y MAESTRA	
CONCLUSIÓN	99
BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y ARCHIVOS	102

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

INTRODUCCIÓN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La presente investigación se divide en cinco partes: En el capítulo I: "Introducción a las instalaciones en México"; defino el concepto de instalación partiendo de diferentes criterios de artistas e investigadores reconocidos en el tema. A partir de ahí trato sobre el tiempo y el espacio de este tipo de obra para terminar con un breve recuento de la historia de estas manifestaciones artísticas en México. En el capítulo II: "Catálogo de Instalaciones de Helen Escobedo"; presento lo que considero una de las principales aportaciones de esta investigación: el registro de todas las instalaciones de Helen Escobedo hasta el día de hoy, es decir, desde fines de los sesenta hasta mediados del año 2002. En el capítulo III: "Una instalación de Helen Escobedo: Los Refugiados"; analizo en base a los textos: *Las actividades básicas de las artes plásticas* y *Los conceptos esenciales de las artes plásticas* de Juan Acha, la producción, distribución y consumo de esta instalación en particular. Por último en el capítulo IV: "Pláticas con Helen Escobedo"; cito y comento a la artista basándome en dos entrevistas. En ellas hablamos sobre las principales influencias que ha tenido y los influenciados por su obra, la estaticidad y el movimiento en su vida, los símbolos y materiales que utiliza frecuentemente, lo efímero y lo permanente como elementos constantes, sobre el espectador y algunas obras específicas, y lo que representa el ser artista y maestra.

He decidido aprovechar esta ocasión para analizar o investigar la producción artística mexicana desde su lugar y sitio específico sin supeditarnos a otros tiempos o espacios. Reconozco que hoy la realidad de los artistas de todo el mundo se parece porque el intercambio es constante y fácil además de necesario y enriquecedor. Sin embargo, me parece importante valorarnos también a partir de una realidad local y no a partir de otras, solo así podremos entender nuestra producción artística con características propias y no ajenas.

Por su apoyo quiero dar gracias a Eloy Tarcisio, Yishai Jusidman, Ana María y María Teresa Pecanins. Rosa Irela Vázquez y Amalia Benavides; asistentes de Helen Escobedo. Maité Paredes del Museo Universitario de Ciencias y Artes. Ivonne López del Subcomité de Becas de Posgrado. Julio Chávez, Yesica del Moral, Antonio Salazar, Felipe Mejía, Elizabeth Fuentes, Arturo Miranda, Alfia Leyva, Alejandra Valenzuela, Julia Campos y Lupita Cabrera de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Finalmente agradezco de manera especial a la Dirección General de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México por haberme otorgado la beca en apoyo a investigación de tesis durante los años 2001 y 2002, a mi director de tesis: Eduardo Chávez Silva por su conocimiento y apoyo, a Jorge Llaca por haberme contactado con Helen Escobedo y a la artista por abrirme las puertas de su casa. El haber podido conocerla, entrevistarla y la oportunidad de tener acceso a su archivo personal han sido las claves para poder recopilar todas sus instalaciones y llevar a cabo la presente investigación.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN A LAS INSTALACIONES EN MÉXICO

TIEMPO Y ESPACIO DE LA INSTALACIÓN

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Nos movemos en dos parámetros cuyas interrelaciones nos definen; en ellos se sitúa la vida, y con ella, sus actividades y producciones. Lo que diferencia a las distintas culturas no es, en el fondo, sino su forma de definirlos y entenderlos, el uso particular que cada una hace de ellos. Uno de esos parámetros es el tiempo; el otro, el espacio.
Fernando Torrijos en *Arte efímero y espacio estético*.

Para comprender el tiempo y el espacio de una instalación es necesario pensar en su significado, origen y en aquellas manifestaciones que se dieron previamente para poder concebir un producto artístico de este tipo. A continuación citaré las definiciones de ocho artistas e investigadores del arte con conocimiento y experiencia en el tema, apuntaré las diferencias entre una y otra así como las coincidencias. Finalmente terminaré por citar una frase que las englobe y concrete.

El investigador Francisco Reyes Palma en un texto de 1992 habla de cómo la instalación engloba a las manifestaciones artísticas históricamente previas. Menciona una temporalidad no lineal y el carácter insignificante, cotidiano y colectivo como características de este tipo de obras.

La instalación recupera muchos de los experimentos ensayados por los artistas a lo largo del siglo XX, y es portadora de sus potencialidades y contradicciones. La instalación diluye fronteras entre los medios artísticos, reúne simultáneamente manifestaciones derivadas de la pintura, la escultura, la gráfica, la fotografía, el audiovisual y la actuación junto con los objetos desjerarquizados, distanciados de la contemplación estética y de los criterios de buen o mal gusto y la retinalidad prevaleciente en los géneros artísticos tradicionales. En la instalación podemos rastrear el nivel de lo insignificante y lo cotidiano. Por su complejidad, la instalación constituye una obra ambigua, abierta, pero sobre todo híbrida. Compuesta fundamentalmente por el criterio de espacio totalizador, donde se interrelacionan los objetos y los sujetos actuantes. La instalación configura también una noción de tiempo no lineal, incorpora aspectos lúdicos y rituales, desata acciones y energías colectivas. Y

admite, asimismo, la presencia de elementos conceptuales y críticos. [...] En los aspectos receptivos de cualquier instalación se hace necesario el análisis del efecto: el grado de participación de los sujetos activos o públicos, su nivel de intervención en el proceso y la configuración de sentidos y emociones provocados por la espacialidad y la acción. Dada la premisa de que los destinatarios constituyen el sentido último de cualquier instalación y son coautores, lo más natural sería, acercarse con desenfado a esta modalidad artística, [...] involucrarse en sus efectos e interrogarla sobre lo que nos ofrece en cuanto a estructura que involucra la totalidad de los sentidos de los participantes y que exige su participación física, emocional e intelectual.¹

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A su vez Reyes Palma considera la reacción activa del espectador no solo como parte fundamental de una instalación sino como su finalidad primaria. Cabe aquí mencionar a la artista Helen Escobedo que de igual manera recalca en la definición, que cito a continuación, la reacción del espectador como búsqueda principal: "una de carácter activo y no puramente contemplativo". A lo que añade que esta reacción será y dependerá de la capacidad vivencial del espectador para penetrar física, mental y emocionalmente.

Hecho de involucrar al espectador al propiciar su desplazamiento físico a través de un espacio que propone la lectura de varios objetos relacionados entre sí ambientalmente. Esto provocaría una reacción activa continua más allá de la meramente contemplativa, es decir, usar el sentido kinestésico, que es la comunicación más directa entre el ser consciente y el subconsciente.²

Para Helen Escobedo el tiempo y el espacio de una instalación son determinantes y se caracterizan por una estética de interdependencia en donde el hilo conductor es la idea, es decir, el concepto del artista como elemento base para conformar una instalación:

Para mí Helen Escobedo, tiene que ser un reflejo de lo que estoy sintiendo en ese preciso lugar en donde estoy haciendo la instalación. Lo que estoy sintiendo en esa época y a quién me estoy dirigiendo.³

¹ Francisco Reyes Palma. "¿Qué es una instalación?" *Curare*. México, Primera Época, Número 4-5, Invierno 1992-Primavera 1993 pág. 38 y 39

² Helen Escobedo "Un diálogo en tomo al espacio" *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte: Arte y Espacio*. México, UNAM IIE, 1997 pág.327

³ María del Carmen Candelaria. *Arte-Instalación*. México, UNAM, Tesis de Licenciatura en Comunicación y Periodismo, 1995 pág.107

Para el artista Eloy Tarcisio, fundador del hoy llamado X Teresa Arte Actual, la instalación tiene su origen en lo plástico, concretamente en la pintura y la escultura. En cuanto al espacio y el público menciona que éstos pueden ser diversos:

La instalación es una forma de utilizar objetos, elementos tridimensionales, que ocupan un espacio y que tienen una estética que parte de las artes visuales y de lo plástico. Sus raíces son directamente de la pintura y se ligan de la escultura dando como hijo una tercera forma que en algún tiempo se le llamo ambientación. [...] Los objetos pueden ser extraídos de la realidad, de un uso cotidiano con un valor utilitario o creados por el propio artista; pueden intervenir espacios cerrados, espacios abiertos y pueden relacionarse con el público de una manera directa o de una forma indirecta.⁴

Sin embargo, la artista Mónica Máyer, considera que el origen de una instalación está en la escultura y que su característica principal radica en la conjunción de lo material y lo conceptual. Considera que la temporalidad no es una característica determinante:

Las instalaciones son el hijo bastardo del arte conceptual y la escultura, por ponerlo de alguna manera. Empieza a haber la necesidad de la crítica de las propuestas de este siglo: que si debe ser permanente, que si debe ser efímero, que si diversos materiales prefabricados... y esta mezcla es por un lado conceptual y por el otro tratar de hacer un trabajo tridimensional a diferencia del arte puramente conceptual, que no tiene nada de objeto.⁵

Para el artista Felipe Ehrenberg lo que determina a una instalación es la acción de "instalar" con la finalidad de transmitir una idea, de igual manera que Mónica Máyer menciona que la temporalidad no es un factor determinante en este tipo de obra:

Conjunto de elementos reunidos con intencionalidad para transmitir ideas. Cada uno de los objetos puede o no tener un significado propio, los elementos pueden o no sumar una totalidad mayor que los significados de cada uno de ellos. Las instalaciones pueden o no ser efímeras. Lo instala hoy, lo ve usted durante algún tiempo, y lo disgrego después o produzco la instalación que se escapa a todas las otras definiciones y por eso es instalación.⁶

⁴ María del Carmen Candelaria, *op cit* pág.124 y 125

⁵ *Ibid.* pág.119

⁶ María del Carmen Candelaria, *op cit* pág.130

La artista Maris Bustamante considera que las instalaciones, como las acciones y las ambientaciones, más allá de tener un valor concreto en su origen y diferencia, son todas ellas pretextos para vivir, revivir, realidades:

Las instalaciones, como el performance y las ambientaciones son solamente pretextos que tenemos los artistas para seguir arrancándole a la realidad pedazos de eso: realidad para seguir sintiendo lo que es vivir como humano...⁷

Para Guillermo Santamarina, actual director de X Teresa Arte Actual, el factor del espacio también es determinante. Considera que la condición de una instalación radica en la especificidad del sitio:

Hay dos tipos de instalación: la concéntrica y la excéntrica. Las dos dentro del campo de las instalaciones en sitio específico. La especificidad corresponde al proceso de integrar los elementos y puede estar relacionada con otras categorías de las artes visuales contemporáneas, como al arte público, la intervención o el conceptualismo interactivo.⁸

Finalmente quiero citar al artista Yishai Jusidman quien a la pregunta sobre la definición de una instalación respondió:

De entrada me parece que intentar definir la instalación es una estrategia diseñada para sabotearse... Cualquier definición de lo que es "Arte" invita al sabotaje de la definición, así que para qué perder el tiempo con esto. La práctica aceptada como instalación por el medio es lo que la certifica como instalación. Sin intentar llegar a definir la disciplina, podría decir que la instalación tiende a:

- 1) Utilizar el espacio de exhibición para crear una ambientación escenográfica.
- 2) Desechar la función de un "marco" o de un "pedestal" que distancia el espacio de la representación del espacio real.
- 3) Diferenciarse por estos medios de lo que es convencionalmente aceptado como una pintura, una fotografía, una escultura, un dibujo, etc., sin que por ello dejen de utilizarse las técnicas de producción de estas disciplinas.

Estos lineamientos no son ni necesarios ni suficientes para llamar a algo "una instalación".⁹

⁷ María del Carmen Candelaria, *op cit.* pág.119

⁸ Judith Alanis. "Installation Art in México" *Science Art and Culture*, EUA, Febrero 11, 2000 pág. 30

⁹ Alejandra Wah Laborde. "Entrevista a Yishai Jusidman". México, Correo electrónico, 22 de agosto del 2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Esta última cita, que también es la más reciente, permite entrever la falta de importancia que tiene el definir con una etiqueta y con un límite el trabajo del artista, no sólo porque en ocasiones difícilmente es abarcable sino además porque las definiciones de una u otra técnica no son fijas sino más bien cambiantes.

Sin embargo, para esta investigación es necesario llegar a una breve conclusión de lo que puede ser una instalación. Englobando las definiciones aquí citadas podemos concluir que: La instalación debe acoplarse al contexto y sitio específico y por lo tanto adquirir una relación espacio - temporal con el espectador. Tiene por hilo conductor el concepto del artista, su espectador debe participar física, emocional e intelectualmente y reaccionar de manera activa. A través de ella podemos rastrear el nivel de lo insignificante y lo cotidiano. Se diferencia de lo que es convencionalmente aceptado como una pintura, una fotografía, una escultura, un dibujo y un audiovisual, sin que por ello dejen de utilizarse las técnicas de producción de estas disciplinas.

Cabe señalar que estos lineamientos nos dan una idea de lo que puede ser "una instalación" pero, como dice Jusidman, no son ni necesarios ni suficientes para llamar a algo por este nombre. Cabe recalcar que los términos, conceptos y definiciones son útiles para marcar límites y comprender con mayor facilidad un proceso o idea, sin embargo queda claro que para el artista y su obra las definiciones vienen y van. Finalmente no son ni serán importantes para crear, tan sólo sirven para situarnos en un tiempo y en un espacio histórico específico.

Se debe tomar en cuenta que por la manera en que la instalación vive dentro de este espacio y tiempo específico, la mayoría son ya inexistentes y podemos entrar en contacto con ellas sólo a través del registro. La documentación fotográfica y el video dentro de las carpetas de los artistas se ha vuelto imprescindible para el seguimiento de estas manifestaciones. Apuntes, teorías, o bocetos también pueden formar parte de esta memoria. Es así como el registro fijará la obra o el evento a manera de documento.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Esto último es una paradoja en cuanto a la experiencia, ya que en esencia muchas de estas manifestaciones son efímeras y en ellas el trabajo artístico como actividad sustituye al trabajo como producto. La documentación según la investigadora Rina Epelstein¹⁰ funciona a manera de espejo del sitio original, lo que potencializa la dialéctica entre "el sitio-no sitio". Esto nos coloca dentro de un discurso que alude simultáneamente a la presencia y a la ausencia, a la experiencia y a la memoria. Así los medios de reproducción funcionan como una especie de museo. Por ejemplo; la fotografía y el video son necesarios ya que sin ellos la obra se perdería, no quedaría memoria alguna.

En cuanto a la distinta manera en que debe de afrontarse este medio, el investigador Francisco Reyes Palma¹¹ expone el hecho de que la manera de coleccionar instalaciones, su presentación, el registro de su proceso y la degradación misma de los materiales, han suscitado problemas enteramente inéditos en el campo museológico. E historiadoras del arte, como Marie Alsace Galindo Roel¹², han estudiado los problemas de derecho de autoría sobre este tipo de obras cuya característica es la efimeridad. Sin embargo, algunos artistas buscan crear instalaciones permanentes. Aunque bien sabemos que nada es permanente, me refiero a las instalaciones cuyo objetivo sea el de durar el mayor tiempo posible, o a aquellas que tengan la finalidad de quedar en colecciones. Estas pueden ser cuidadas y restauradas a manera de una pintura o una escultura, dependiendo de sus características materiales.

En cuanto a la desmaterialización de las instalaciones, Reyes Palma¹³ trata de establecer ciertas genealogías tanto de los objetos y los sujetos de representación, como de la manera de estructurar el tiempo y el espacio de la obra. Para el

¹⁰ Rina Epelstein. "Aproximación a la definición" *Curare*, México, Primera Época, Número 4-5, Invierno 1992-Primavera 1993 pág.40

¹¹ Francisco Reyes Palma. "¿Qué es una instalación?" *op cit.* pág.38

¹² Marie Alsace Galindo Roel. *Problemática en torno a la protección jurídica del arte efímero en México*. México, Universidad Iberoamericana, Tesis de la Licenciatura en Historia del Arte, 1999 pp.68

¹³ Francisco Reyes Palma. "¿Qué es una instalación?", *op cit.* pág.36 y 37

TEJIDOS CON
FALLA DE ORIGEN

investigador, los objetos y los sujetos han sufrido múltiples desmaterializaciones ya que el espacio en torno a la obra, que durante siglos fue sólo fondo o entorno, ha pasado a ser parte constitutiva de él. Piensa que el manejo del concepto de desmaterialización permite acercarse al arte cuya característica es la pérdida de la importancia de la ejecución y que la creación reside en la capacidad de nombrar del artista. De igual manera menciona que el gesto y la acción sustituyen al principio de factura. Considera que es quizá el arte conceptual, donde la idea como obra resulta la máxima negación de la materialidad del arte. Reyes Palma da un ejemplo de cómo puede ser la desaparición de la obra artística frente a la naturaleza, escoge una pieza de Helen Escobedo: *El espíritu de los árboles* de 1990 (imagen 56) "cuya estructura de malla de acero se desvanece en el entorno por efecto de la luz solar como acto de negación de la preeminencia de lo natural sobre el artefacto civilatorio". Habla sobre cómo el afán de desmaterialización ha alcanzado grados insospechados bajo la tesis de que lo tocado, lo enunciado e incluso lo pensado por el artista se trastoca en arte. Un ejemplo de esto es que los residuos industriales adoptan el estatuto de obra y el artista sólo interviene al seleccionarlos.

Los artistas de instalaciones, según la historiadora del arte Karina Alvarado¹⁴, crean un arte que responde a lo físico, a los sentidos. No buscan crear objetos de arte únicos e inmutables, sino se ocupan de alterar la conciencia de cómo percibimos la continuidad espacial y temporal de la experiencia. Para ella las instalaciones generan sucesos que ocurren dentro de un tiempo y un lugar determinado, sucesos que transcurren y se deterioran, se vuelven parte de su contexto. La obra se inserta en la temporalidad y la asume, transformándose en proceso. El artista crea una situación y su quehacer se puede denominar como acción; por ello el tipo de instalaciones efímeras funciona muchas veces como acciones de artistas, en cuanto que objeto y evento están profundamente implicados en la temporalidad, se transforman, se esfuman. La presencia del artista es primordial, su cuerpo se convierte en objeto artístico con la necesidad de aparecer, de actuar, de ocurrir y de ser imagen.

¹⁴ Karina Alvarado. *La instalación como medio de expresión artística: espacio y estética en la obra de Juan Manuel Romero*. México, Universidad Iberoamericana, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, 1998 pág.31-34

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Considera que el tiempo, gracias al video o las acciones en vivo, juega un rol activo en las instalaciones actuales, porque facilita un acceso a la narratividad en los eventos basados por su duración. El espectáculo a menudo no sólo enfoca la monumentalidad de cualquier tipo de experiencia posible vivida por el público, sino que también funciona como vehículo para un ritual. Los espectáculos públicos son portadores de signos ritualizados que junto con sus significados apuntan hacia cualquier tipo de actividad humana. El enfoque dual al que se refiere el artista de instalación descansa sobre la obra ya que abraza los sentidos y la participación del espectador, el cual asume mayor implicación.

Sobre esta ritualidad, la investigadora Rina Epelstein¹⁵ también menciona que la instalación recoge todo tipo de objetos cotidianos y populares. Objetos que intervienen en la realización de la obra; de este modo, el artista se vuelve un recolector a manera de antropólogo. A partir de la recolección aparecen en las instalaciones todo tipo de materiales, reuniendo, así, la cultura popular y la llamada alta cultura. Para la investigadora la presencia del artista y la presencia del espectador es simplemente una alternancia. Muchas veces la ausencia del artista es sustituida por el ojo del espectador que es la continuación de él. La necesidad obsesiva de presencia surge debido al aspecto efímero del trabajo y la durabilidad de la obra recae en la experiencia del espectador.

Es por eso que las instalaciones necesitan de un público para recrear lo que sucede o lo que podría suceder. Es decir, el espectador participa en el evento, lo potencializa y también funciona como memoria y registro. En el caso de la posible ausencia del artista y del espectador, la instalación se sustenta en el concepto: en un espacio y en un tiempo determinado o indeterminado del que existe un registro, una idea o un sueño. El concepto de instalación ha evolucionado desde los años sesenta. Más allá de consistir en el binomio concepto - objeto, la instalación también puede ser puramente conceptual. Puede existir en un espacio y en un tiempo mental.

¹⁵ Rina Epelstein. "Aproximación a la definición", *op cit* pág.40 y 4

Un ejemplo concreto de esto es el expuesto por el crítico, curador, y maestro Osvaldo Sánchez, quien propone que el espacio – tiempo de una instalación podrían ser los satélites, piensa que es el objeto discursado desde su extensión espacial, la que nos permite entender a la instalación como una estructura – trayecto:

Estructurar hipotéticamente a los satélites como instalación, es reflexionar sobre cómo en la instalación se activan los valores simbólicos del movimiento y también de la quietud. La relación en tanto espectadores con una instalación como ésta, se basa en una extensión mental que trasciende el vínculo antropométrico que aún guardamos con el arte. [...] Es el laberinto como instalación. El laberinto es el paradigma del trayecto mental, entendido como enigma. [...] Es decir, hay algo situacional en la relación física que se establece entre el cuerpo humano y un conjunto de objetos desconectados de su sistema. Las palabras se sacralizan en monumentos cuya vida dura apenas los 130 segundos de atención concentrada de que es capaz un ser humano. Después, toda esa infraestructura se convierte en Arco de Triunfo, en Muro de Berlín, en Muralla China; es decir, en instalación. El sentido siempre está en otra parte.¹⁶

Por lo tanto, en cuanto a la percepción del tiempo y del espacio de una instalación, pensar en ella como hecho mental, como una trayectoria de sentido que no necesita de un objeto presente para armar su discurso también es una posibilidad. Finalmente es inevitable que el tiempo y el espacio en que se desarrollen y perduren en cada uno de nosotros se convierta en inmaterial, es decir, la instalación, efímera o permanente, queda en nosotros como memoria, como algo emocional, espiritual, puramente mental.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹⁶ Osvaldo Sánchez. "Cuatro fantasías equívocas para alimentar la certidumbre de que la instalación no es lo que todos pensamos". *Curare*. México, Primera Época, Número 4-5, Invierno 1992-Primavera 1993 pág.43 y 44

HISTORIA Y CONTEXTO DE LA INSTALACIÓN EN MÉXICO

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Mi objetivo en este apartado es comprender el contexto desde los años sesenta hasta nuestros días. Es entonces cuando mundialmente se posibilita una interpretación y representación diferente del arte, del artista, del espectador, del tiempo y del espacio. Mencionaré algunos de los sucesos más importantes que se han llevado a cabo en México, sobre todo, en la Ciudad de México, en cuanto a instalación se refiere. Dificilmente podría abarcar absolutamente todo lo que ha sucedido, pero considero que a través del siguiente texto puede entenderse el temprano interés por este tipo de arte, su presencia permanente y la constancia de algunos artistas especializados en ella a través de poco más de cuatro décadas. Este texto está abierto para cualquier dato que investigadores o artistas quieran añadir. Las fuentes de lo aquí citado se encuentran al final de esta investigación.

En principio hay que aclarar, que desde los años cincuenta, los artistas en México, comienzan a realizar un arte distinto al que se conocía anteriormente. Uno de estos artistas es Mathias Goeritz quien llega a vivir a México en 1949. Graciela Schmilchuk cita cómo es que Goeritz lleva a cabo una instalación de sillas, "encastradas unas en otras" en ocasión de una fiesta en la Universidad de Guadalajara:

El carácter aislado de la obra no le resta, a mi modo de ver, su atributo precursor, el mismo que tendrían el espacio experimental El Eco (1953) o las Torres de Satélite (1957)¹⁷

Unos años después, en 1953, Goeritz escribe el manifiesto de "Arquitectura Emocional" a propósito de la construcción de El Eco en donde trata sobre la relación complementaria entre la arquitectura y la escultura en el sentido de la búsqueda de una vivencia corporal, sensorial y espiritual.

¹⁷ Graciela Schmilchuk. *Helen Escobedo: Pasos en la Arena*. México, FONCA / UNAM / Turner Libros de México, 2001 pág.31

En los años sesenta Alejandro Jodorowsky, otro de los artistas que vienen a vivir a México en esos años, crea y participa con la comunidad artística del momento, junto con varios artistas, entre ellos, Alberto Gironella. Precursor del arte acción y de la instalación por medio de su teatro experimental lleva a cabo *La Ópera del orden* en 1961. En 1964 Felipe Ehrenberg presenta su primera exposición individual: *Kinecalegráfica* en donde instala piezas con un nuevo sentido del espacio con la finalidad de ser recorridas. Las hermanas Ana María y María Teresa Pecanins inauguran ese mismo año la Galería Pecanins en donde impulsan la difusión de arte experimental convirtiéndose en la sede de artistas al margen o indiferente a lo oficial. Manuel Felguérez menciona como la Galería Pecanins nació durante la Ruptura (con el Muralismo), se afirma con el movimiento geometrista, con el Salón Independiente, y después por su gusto por las acciones, las instalaciones y las "meras ocurrencias alternativas que entonces eran la vanguardia total"¹⁸.

Es importante señalar la creación del Salón Independiente en 1968 ya que alrededor de treinta artistas, muchos de ellos ya reconocidos protestan en contra del Salón Solar organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes cuya finalidad era presentar al público extranjero atraído por los Juegos Olímpicos una muestra de arte mexicano. Estos artistas rechazan los criterios de selección, por considerarlos excluyentes. No estaban de acuerdo ni con la clasificación jerárquica de obras por técnicas ni con los premios. Formaron así el primer Salón Independiente y participaron en él Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, José Luis Cuevas, Roger Von Gunten y Vlady entre otros. A ellos se suman artistas de una generación más joven pero con ideales afines, entre ellos: Gilberto Aceves Navarro, Philip Bragar, Arnaldo Coen, Helen Escobedo, Leopoldo Flores, Marta Palau, Oliver Saguin, Felipe Ehrenberg, Raúl Herrera, Francisco Icaza, Brian Nissen, Kazuya Sakai, Felipe Orlando, Pedro Preux, Ricardo Rocha, Sebastián, Roberto Realh de León.¹⁹ Se reúnen en una asociación autofinanciada y organizan su propio espacio de difusión. El I Salón se realiza en el Centro Cultural Isidro Fabela.

¹⁸ Luis Carlos Emerich. *Galería Pecanins, la siempre vivaz*. México, D.G.E. Ediciones / Turner Libros, 2000 pág.39

¹⁹ Eder, Rita. "1968-1985" *México: 75 años de Revolución*. México, FCE, Tomo IV, 1985 pág. 365 y 366

El II y el III en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM, en los años 69 y 70, con Helen Escobedo como directora del espacio. Simultáneamente organizan mesas redondas, conferencias o visitas guiadas destinadas a mejorar la comunicación con el público. El IV Salón se lleva a cabo en Guadalajara. En 1971, algunos miembros protestan contra la paulatina oficialización del Salón y precipitan su disolución, entre ellos: Arnaldo Coen, Felipe Ehrenberg, Hersúa, Tomás Parra y Ricardo Rocha.²⁰

En 1969 el grupo Arte Otro integrado por Hersúa, Sebastián, Luis Aguilar Ponce y Eduardo Garduño presenta en noviembre en el Palacio de Bellas Artes el proyecto *Haps-4* a partir de piezas efímeras geométricas elaboradas con cartón y dispuestas para el recorrido del público. Una de las preocupaciones del grupo era el arte urbano.

Haps-4 representó la transformación del objeto escultórico hacia la creación de un ambiente: de un espacio transitable, mediante una gramática geométrica. Pierde importancia la unicidad de la obra, no es sino su relación con otros elementos lo que permite conformar un sistema de tiempo, espacio y volumen.²¹

En los mismos años sesenta surgen movimientos que trastocan el papel estático del espectador: se abandona el papel puramente receptivo de la audiencia, para hacerla parte indisoluble de la obra. El proceso creativo se vuelve parte importante de la obra o la obra en sí misma y entonces admite volverse efímera. En cuanto a exposiciones individuales cabe destacar la de Lourdes Grobet en 1971 quien expone en la Galería Misrachi "un laberinto de fotomurales, de diapositivas y una caja de espejos, en la línea de las ambientaciones psicodélicas"²². En 1974 Hersúa presenta obra efímera en la exposición *Ambientes Urbanos* en el Palacio de Bellas Artes y al año siguiente Helen Escobedo presenta ambientaciones efímeras transitables en el Museo de Arte Moderno.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

²⁰ Dominique Liqueois. *De los grupos los individuos*. México, Elzevir Editores / INBA, 1985 pág.11

²¹ Catálogo de la exposición: *Escultura Mexicana: De la Academia a la Instalación*. México, Palacio de Bellas Artes / Américo Arte Editores / CONACULTA / INBA, 2000 pág. 341

²² Graciela Schmilchuk. *Helen Escobedo: Pasos en la Arena*, op cit. pág. 34

Entre 1968 y 1978 se fraga lo que sería un movimiento sin programa ni manifiesto, que propone un arte con otras funciones, relaciones y estructuras. Un arte colectivo en todo el proceso artístico y en la paternidad de la obra. Este fenómeno coincidió con el gusto de trabajar dentro de una agrupación con individuos de diversas vocaciones artísticas. Artistas visuales, actores y escritores aparecen en las calles de la Ciudad de México, en las escuelas de arte y en las universidades. Se definirán como *Grupos de Trabajadores de la Cultura*. Su preocupación: establecer sistemas alternativos de creación y de difusión que se adaptaran a la realidad del país:

Casi toda esa generación de artistas –adolescentes durante el conflicto estudiantil de 1968 y marcada tempranamente por la violencia social que culminó en la matanza de estudiantes en Tlatelolco ese mismo año–, se involucró en un movimiento denominado Arte de la Calle. Integrado por casi una veintena de grupos de artistas de todos los campos y estratos (pues además de artes plásticas, abarcó teatro, música, literatura, instalación, acción, evento, etc.), logró que durante toda una década las calles ciudadanas y los barrios populares se convirtieran en centros de creación libre, que al reflejar y cuestionar con gran agudeza las conflictivas sociales del momento, hicieron estallar tanto los medios materiales como los lenguajes del arte, y sobre todo, ampliaron el horizonte de proyección del arte al espectador común, al transeúnte casual, estimulando con ello su participación creativa.²³

Esta toma de conciencia social, este movimiento de rebeldía frente a estructuras establecidas es resultado de un complejo cambio tanto en los lineamientos teóricos del arte como en la situación económico-social internacional. No obstante, las raíces de este movimiento van más allá del cuestionamiento generacional: se relacionan también con tradiciones artísticas propias del desarrollo nacional. Como la aparición del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores (1921-1925), la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1933-1937) y el Taller de Gráfica Popular (1937-a la fecha) Gracias a estos tres ejemplos de trabajo colectivo, se puede hacer un rápido trazado de los fundamentos históricos que sustentan en parte la creación de Los Grupos.²⁴

²³ Luis Carlos Emerich, *op cit* pág.87

²⁴ Dominique Liqueois, *op cit* pág.2 y 3

Realizaron acciones, eventos participativos, arte de la calle, arte pobre, arte-proceso, instalación, pintura, dibujo, neográfica y arte correo entre otros géneros. Los Grupos según Dominique Liqueois²⁵ fueron:

1973	Tepito arte acá	1976	Grupo de fotógrafos independientes
1973	Peyote y la compañía	1976	Proceso pentágono
1974	Taller de arte e ideología (TAI)	1976	Suma
1974	Taller de investigación plástica (TIP)	1976	Tetraedo
1974	Taller de arte y comunicación de la perra brava (TACO)	1977	Germinal
1976	El Colectivo	1977	Mira
		1977	No grupo
		1978	Marco

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En 1976 Helen Escobedo, entonces directora del Museo Universitario de Ciencias y Artes, fue nombrada comisaria de la sección mexicana para la X Bienal de Jóvenes de París. Aprovechando la oportunidad que representaba esta muestra para dar a conocer el trabajo de jóvenes artistas mexicanos en el extranjero, decidió ampliar la selección al proponer obras colectivas en vez de individuales. De esta manera, el número de participantes se incrementó de cuatro a unas treinta personas. Cuatro grupos participaron en la X Bienal de Jóvenes de París: Suma, Taller de arte e ideología, Proceso pentágono, y Tetraedo. Una vez de regreso, los cuatro grupos mexicanos reprodujeron sus obras en el Museo Universitario de Ciencias y Artes.

La instalación fue uno de los medios privilegiados para hacer presentes las inquietudes conceptuales y experimentales de los artistas de Los Grupos, quienes además de la calle, ocuparon espacios institucionales: salones de experimentación, museos y galerías estatales. Para 1978 se integra el FMGTC (Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura) conformado por los grupos Mira, Proceso Pentágono, Suma, El Taco de la Perra Brava, el Colectivo, Germinal y el Taller de Arte e Ideología, pero al poco tiempo se disuelve.

²⁵ *Ibid.* (pág. 56 a 58)

En 1975 maestros y alumnos de la Esmeralda crean el Centro de Investigación y Experimentación Plástica en respuesta al cambio de plan de estudios de la escuela.

En cuanto a video instalaciones cabe señalar que en diciembre de 1977 se lleva a cabo el primer encuentro internacional y nacional de video arte en el Museo Carrillo Gil. Andrea di Castro y Cecilio Balthazar presentan las suyas en la Casa del Lago en 1979. En 1982 se lleva a cabo en el Museo de Arte Moderno, en ese momento dirigido por Helen Escobedo, la exposición *Polarizando* de la artista Pola Weiss, una de las precursoras de este tipo de arte en México:

Lo que hago es muy fácil de explicar, sencillamente las ideas se me agolpan en imágenes y no resisto mucho tiempo andarlas cargando sólo para mis adentros, necesito compartirlas. [...] Llegó el día, no se exactamente cuál, pero se me avalanzó a tropiezos, y un tanto desesperado de no ser contenido a tiempo, me penetró por los ojos, y sin que nadie me hubiera enseñado cómo, mis manos comenzaron a teclear botones electrónicos, a mover zooms, a afocar lentes y cámaras, a palpar colores, a recabar muchas imágenes en cintas, a polarizar hombres y mujeres.²⁶

En estos momentos se llevan a cabo varias exposiciones colectivas en la Galería Pecanins. Entre los participantes están: Eloy Tarcisio, Gabriel Macotela, Katia Mandoki, Marcos Kurtycz y el Grupo Suma. Los artistas Leonel Góngora y Alberto Gironella exponen instalaciones en el Palacio de Bellas Artes.

Los Salones de 1976, 77 y 78 culminan con la exposición *Nuevas Tendencias* en el Museo de Arte Moderno. En esta última participan entre otros: Magali Lara, Mauricio Guerrero, Fego, Eloy Tarcisio y Sebastián.

Entre 1978 y 79 cabe destacar las exposiciones que se realizaron en el Auditorio Nacional con motivo de la celebración del I Salón Nacional de Experimentación convocado por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Aquí participan entre otros: Marcos Kurtycz, Eloy Tarcisio, Sebastián, Helen Escobedo, Manuel Felguerez y Hersúa.

²⁶ Catálogo de la exposición: *Polarizando* México, Museo de Arte Moderno, 1982 s/p

En 1979 Mathias Goeritz, Sebastián, Manuel Felguérez, Helen Escobedo, Hersúa y Federico Silva, crearon en mutua colaboración el Espacio Escultórico. Es importante mencionar esta obra debido a que se trata de una pieza que dejaba en segundo lugar el espacio de la escultura para poner en primero un espacio transitable. Buscaba lograr un ambiente que estimulara sensorial y emocionalmente al espectador:

Esta obra no sólo resumió los hallazgos mexicanos en el campo de la obra monumental en cuanto a la manera de trabajar el espacio y de crear un ambiente, sino también ofreció alternativas para la reformulación de la tesis individualista acerca del trabajo artístico.²⁷

En 1981 se lleva a cabo el Primer Encuentro de Arte Joven. Por primera ocasión se premia con Mención una obra de características efímeras, sin embargo no se le da el Premio de Adquisición debido a su naturaleza temporal. La obra es de Eloy Tarcisio.

En cuanto a espacios de difusión, se inauguran los siguientes: Centro Proceso Pentágono y la Galería de Arte CREA en esta última se difunden instalaciones en la década de los setenta y ochenta. En 1983 se presenta el evento *La calle ¿a dónde llega?* organizada por el sociólogo Hervé Fischer en el Museo de Arte Moderno bajo la dirección de Helen Escobedo. Participan Santiago Rebolledo, Yani Pecanins, Magalí Lara, Manuel Zavala, y los grupos Proceso Pentágono y Tepito Arte Acá:

Quizás *La calle ¿a dónde llega?* haya motivado a varios artistas a investigar, a tener más en cuenta la comunicación con sus públicos, el trabajo adaptado a espacios y a espectadores no convencionales. Se comprobó; por ejemplo, que a mayor calidad del estímulo o evento, cuanto más elaborada era la obra, su contenido, su propuesta participativa, más profunda y rica era la creatividad, fuerza o libertad con que el público respondía. La demagogia sólo es necesaria cuando esos ingredientes no existen, cuando se desea obtener aplausos o participación obediendo, condicionada. En "La Calle"; los artistas se arriesgaron a resultados imprevisibles; el apoyo publicitario fue mínimo o nulo, igual el de los críticos que parecen haber considerado poco serio o poco digno este esfuerzo.²⁸

Para 1983 Patricia Ortiz Monasterio y Jaime Riestra fundan la Galería OMR dedicada al arte contemporáneo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

²⁷ Eder, Rita. *Helen Escobedo*. México, UNAM, 1982 pág.6

²⁸ Catálogo de la exposición: *La calle ¿a dónde llega?* México. México, Museo de Arte Moderno / Arte y Ediciones, 1983 pág. 67

En 1983 Dominique Liquois, María Guerra, Mario Rangel Faz, Carlos Somonte, Vicente Rojo Cama y Eloy Tarcisio forman el grupo Atte. la Dirección cuya sede será el estudio de Tarcisio en la calle de Licenciado Primo Verdad en el centro de la ciudad. Este espacio resultó ser un antecedente de lo que unos años más tarde se llamara Espacio Alternativo. El estudio funciona por poco más de una década como centro de reunión de artistas en donde se organizan exposiciones y eventos.

En 1984 se lleva a cabo una *Noche de poesía* organizada por Sergei Pei en el Convento de Tepoztlán en donde participan una serie de escritores y artistas visuales entre ellos: Magalí Lara, Eloy Tarcisio, Sebastián y Dominique Liquois. Llevan a cabo una serie de instalaciones y entre las actividades mandan por teletipo información del evento a Francia.

En 1985 tiene lugar el Salón Nacional de Artes Plásticas con una sección dedicada a los "Espacios Alternativos" en donde la instalación es el medio preferido. Curadores como Rubén Bautista generan exposiciones como la de *México ahora*. Se lleva a cabo la exposición *De los grupos Los individuos: Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos* en el Museo Carrillo Gil, exponen entre otros: Santiago Rebolledo y Víctor Muñoz. En 1987 en el mismo museo Lourdes Cué Romero presenta una serie de instalaciones: *Re-Volución*. Eloy Tarcisio presenta *Región de los Muertos*, Mónica Mayer: *Novela rosa o me agarro el arquetipo* y Santiago Rebolledo: *Testigos todos* en el Museo Carrillo Gil.

En 1987 la Fundación Cultural Televisa inaugura el Centro Cultural de Arte Contemporáneo en Polanco. Este espacio constituye uno de los recintos más importantes de las artes plásticas en México, en donde se exponen interesantes exposiciones de arte internacional. El Centro Cultural cierra en 1998 y es reabierto hasta el 2001. Actualmente la colección se encuentra en una bodega de Santa Fé y la biblioteca, especializada en arte contemporáneo, está otorgada en comodato en las instalaciones del Centro Cultural Casa Lamm.

En 1988 se inauguran los espacios La Agencia, el Salón des Aztecs y La Quiñonera en donde participan Atte. La Dirección, Gilberto Aceves Navarro, Alejandro Arango, Guillermo Santamarina, Diego Toledo, Tibor Bak Geler, Lourdes Cué, Helen Escobedo, Felipe Ehrenberg, Aldo Flores y Melanie Smith entre otros. Respecto a la última artista cabe señalar que varios ingleses llegaron por estos años becados a la Ciudad de México y es aquí en donde se forman como artistas y proponen obra interesante. Un año después se abre el espacio El Ghetto.

En los ochenta, bajo la dirección de Fernando Arrechavala y la curaduría de Guillermo Santamarina, se llevan a cabo interesantes exposiciones de arte conceptual, instalación y escultura en la Casa del Lago perteneciente a la UNAM.

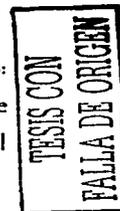
En 1989 se presenta en el Museo del Ex Convento del Desierto de los Leones: *Homenaje a Beuys* bajo la curaduría de Guillermo Santamarina. Participan entre otros: Silvia Gruner, Mónica Castillo, Rubén Bautista, Roberto Escobar, Juan Manuel Romero, Eugenia Vargas, Melanie Smith y Gabriel Orozco quien empieza a resaltar.

A fines de la década de los ochenta surgen los llamados "Espacios Alternativos" y el "Arte Joven", dos términos que según Sylvia Navarrete en la actualidad ya han pasado de moda:

Hubo en particular, una zona específica donde se ubicaban estos lugares y se daban cita los creadores y su público: el Centro Histórico de la Ciudad de México. Los artistas tenían ahí sus estudios, insertados en decrepitas vecindades de calles como Licenciado Primo de Verdad o Belisario Domínguez. Se hacían exposiciones y reventones multitudinarios [...] allí mismo entre restaurantes venidos a menos, mueblerías y locales abandonados; las galerías importantes, entonces completamente encaprichadas con el neomexicanismo, eran ajenas a este tipo de eventos. Alguien contribuyó mucho a este espíritu de grupo que tenían los artistas marginados. Fue Aldo Flores, un chavo bastante listo y movido, quien se dedicó a reunirlos.²⁹

En 1989 es Aldo Flores quien organiza la *Toma del Balmori* en donde varios artistas intervienen un edificio en la colonia Roma a punto de ser derribado.

²⁹ Sylvia Navarrete. "Como conocer a Boris Viskin en una década." *Artvance México*, Número 1, Junio-Julio 1999 pág.26



En 1990 Nina Menocal inaugura la Galería Nina Menocal en la Colonia Roma. También se inaugura el espacio El Observatorio. Por otro lado, se llevan a cabo exposiciones individuales como las de Helen Escobedo: *Tres naturalezas muertas* en la Galería del Centro Libanés en 1990, *Negro basura, negro mañana* en el Andador principal del Bosque de Chapultepec en 1991 y junto con Rene Dérrouin en el Museo Rufino Tamayo en 1992. Carlos Aguirre expone en el Museo Carrillo Gil en 1990, en la Galería de Arte Mexicano en 1991 y la Galería Nina Menocal en 1993. Felipe Ehrenberg presenta: *Præterito Imperfecto* en el Museo Carrillo Gil en 1992 y un año después en el mismo museo Yolanda Gutiérrez y Diego Gutiérrez. En 1991 se lleva a cabo la exposición colectiva *La Sierra (10 instalaciones)* en el Edificio Rull curada por Guillermo Santamarina. Eloy Tarcisio expone en 1992 *Del lugar del Tlatocan* en el Museo Universitario del Chopo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En 1993 Eloy Tarcisio crea el Centro Cultural X Teresa Arte Alternativo auspiciado por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Tarcisio habla sobre el concepto del espacio:

Había una gran necesidad de que se instaurará en México un espacio para relacionarlo con el mundo al tú por tú y llevar a artistas mexicanos del mismo estatus a otras partes del mundo. Un espacio para el arte vivo, en proceso constante. Los artistas que estaban ahí reflexionaban. No curaba la obra de arte, dejaba que el artista creara para el sitio. Se necesitaba un lugar en donde la obra no fuera validada por el lugar sino que la obra se validará por sí misma.³⁰

El espacio se inaugura con obra de Helen Escobedo, Marcos Kurtycz y Felipe Ehrenberg. En 1995 Lorena Wolffer es la directora del entonces llamado: *Ex Teresa Arte Alternativo*. Al año siguiente Eloy Tarcisio regresa como director. Para 1997 la dirección esta a cargo de Guillermo Santamarina hasta la actualidad. Es este último quien en el 2000 cambia el nombre del espacio por el de X Teresa Arte Actual.

Se forma la importante *Revista Curare: Espacio crítico para las artes*. bajo la coordinación de Olivier Debrouse y Armando Sáenz. Este medio de difusión invita a quien quiera formar parte en la discusión en torno al arte del siglo XX. Investigadores, curadores, críticos de arte y artistas participan en esta publicación.

³⁰ Alejandra Waj Laborde. "Entrevista a Eloy Tarcisio" México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2002

En 1993 Yoshua Okón y Miguel Calderón fundan La Panadería:

Como reflejo de la crisis del diálogo entre especialistas, maestros, críticos, artistas y curadores, y de la falta de respuesta de museos y galerías que trabajan con el arte contemporáneo, una vez más, son los propios artistas quienes a partir de un espacio hacen especial hincapié en la necesidad de fomentar un intercambio abierto y múltiple con aquellas personas relacionadas con el arte en todos sus niveles –cuyos intereses y aficiones sean semejantes, aunque con gustos y opiniones enfrentadas–, poniendo énfasis en el proceso de creación y organización o evento artístico.³¹

El espacio cierra en el 2002 por falta de dirección administrativa.

También en 1993 el Museo Universitario del Chopo se convierte en un espacio institucional que promueve y difunde instalaciones. Se funda Temístocles 44 en Polanco, en la casa que presta Haydeé Rovirosa. Fundado por José Miguel González Casanova, maestro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, interesado en el proceso del arte. Catorce artistas se reúnen: Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Franco Aceves Humana, Fernando García Correa, Rosario García Crespo, Hernán García Garza, Ulises García Ponce de León, José Miguel González Casanova, Diego Gutiérrez, Daniel Guzmán, Luis Felipe Ortega, Damián Ortega, Sofía Tâboas, Pablo Vargas Lugo y Héctor Velázquez.

En 1992 se lleva a cabo el primer *insITE* organizado por Michael Krichman. En 1994, el segundo organizado con Carmen Cuenca como curadora. A partir de aquí se han llevado a cabo dos más en 1997 y en el 2000. Es auspiciado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Installation Gallery de San Diego, el Museo de Arte Contemporáneo, el Centro Cultural Tijuana y el Gobierno del Estado de Baja California. Con una sección por invitados y una sección de artistas escogidos por medio de concurso, aproximadamente 80 artistas mexicanos y norteamericanos exponen instalaciones para sitio específico, de manera anual, en la frontera de Tijuana con San Diego. El próximo *insITE* será en el 2005.

³¹ Flavia González Rosetti. "La Panadería." *Curare*. México, Número 5 Enero – Marzo, 1995 pág.12

En 1994, en las sucursales Durango y Centro del El Palacio de Hierro se lleva a cabo el *Premio Anual para las Artes Plásticas: El Palacio de Hierro* organizado por José Luis González Iroz, Kitzia Nin Poniatowska y Fanny Shuller. Participaron 28 artistas entre ellos Yolanda Gutiérrez y Maris Bustamante. En cuanto a exposiciones colectivas en 1994: el grupo Tepito Arte Acá (formado en 1973) encabezado por Ery Camara presenta *Tepito Mito Mágico Albur del Tiempo* en el Museo Nacional de Culturas Populares. También se lleva a cabo: *Arte-Nativo Alternativo* con fotografía, pintura, escultura e instalación en el Poliforum Cultural Siqueiros con obra de jóvenes creadores mexicanos. En el mismo año: Gerardo Rueda expone *Una visión* en el Museo Rufino Tamayo. Saúl Villa presenta la instalación *Oír no es ver* en el X Teresa Arte Actual, Raymundo Sesma muestra la video instalación *La casa de cronos* en el Museo Universitario del Chopo. Silvia Gruner presenta *Dos miradas a lo Cotidiano: De la tos y del olvido* y el grupo SEMEFO expone *Lavatio corporis* en el Museo Carrillo Gil. Carlos Aguirre muestra cuatro instalaciones en la Galería de Arte Mexicano y la obra *Ninguno por razones políticas* en el Museo Universitario del Chopo. En 1995 Perla Krauze expone *Amarres de luz y silencio* en el Museo de Arte Carrillo Gil. En este mismo año se lleva a cabo la exposición de instalación, dibujo, arte objeto y pintura: *ACNÉ* en el Museo de Arte Moderno. Algunos de los expositores se habían conocido en Temístocles 44. Los seis artistas fueron: Sofía Tâboas, Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, Marco Arce y Pablo Vargas Lugo. En 1996 Helen Escobedo lleva a acabo la instalación *Sangre de árbol* en el Bosque de Tlalpan y Carlos Aguirre presenta su obra en el Centro de la Imagen. Un año después presenta *Art in situ* en la Torre de los vientos y expone en la Galería Nina Menocal. Yolanda Gutiérrez presenta *Tierra Virgen* en el Museo Carrillo Gil.

En el año 1995 el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; FONCA, crea un programa de apoyo para jóvenes creadores con la categoría de "Medios Alternativos".

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Con el fin de apoyar y difundir artistas mexicanos la institución financiera Bancomer inicia su colección de arte contemporáneo en 1995. Poco a poco se han incorporado nuevos medios a la colección con lo que se ha ampliado su público y se ha ido consolidando. En busca de renovación el Salón Bancomer abandona la casa matriz bancaria y cambia de sede al Museo de Arte Moderno en el 2001.

En 1997 Enrique Guerrero inaugura su galería en la Colonia Polanco.

En 1998 se lleva a cabo la exposición *8 mujeres en el arte hoy* en la cual Minerva Cuevas presenta la video instalación *Selfdoor* y Melanie Smith *Maravillas del Universo II*. Un año después Carlos Amorales, Diego Gutiérrez y Eduardo Abaroa presentan instalaciones en la exposición *Engendros del Ocio y la Hipocresía* en el Museo Carrillo Gil.

En 1999 se inaugura la Sala 7 en el Museo Rufino Tamayo, el primer expositor fue Miguel Calderón. También se abre el espacio Kurimanzutto con la finalidad de apoyar el trabajo de artistas jóvenes.

En las dos últimas décadas fueron muy frecuentes los cafés, foros de conciertos, discotecas y toda clase de establecimientos públicos que prestaban sus instalaciones para exponer obras de arte de casi cualquier género. [...] La mayoría de los espacios alternativos están fundados por artistas que necesitan lugares que funcionen como centros de reunión, discusión, exhibición y distribución del tipo de obra que ellos producen, los grupos que se constituyen alrededor de cada espacio están formados por el grupo social vinculado con los fundadores del espacio y por un sector de la población que se siente identificado con las propuestas de los mismos.⁵²

En el mismo año de su apertura, Kurimanzutto lleva a cabo el evento: *Economía de Mercado* en el Mercado de Medellín. Participan Eduardo Abaroa, Daniel Guzmán, Francis Alÿs, Minerva Cuevas, Damián Ortega, y Gabriel Kuri entre otros. En este evento los artistas crean y muestran su obra en puestos entre frutas y verduras. Venden su obra a precios económicos. Experimento que una década antes se lleva a cabo en Oaxaca con obra de Francisco Toledo y otros artistas oaxaqueños.

⁵² Pilar Villela. *Discursos y arte alternativo en México en los Noventa: una aproximación crítica*. México, UNAM, Tesis de Licenciatura en Artes Visuales, 2001 pág. 23 y 25

Durante los noventa varios espacios independientes, muchas veces fundados por artistas, abren sus puertas como: Zona, La Torre de los Vientos, Programa, Centro de Arte y Art Deposit.

En el año 2000 se lleva a cabo la exposición: *Salón de Arte Bancomer: Tendencias* en donde treinta y ocho artistas participan. Veintiuno de ellos exponen obra relacionada con el medio de la instalación: Francis Alÿs, Olga Adelantado, Carlos Amorales, Iñaki Bonillas, Katya Brailovsky, Stefan Brüggemann, Adriana Calatayud, Irene Clouthier, María José de la Macorra, Mariana Dellekamp, Galia Eibenschutz, Mario García Torres, Alfredo Gavaldón, Thomas Glassford, Verena Grimm, Yolanda Gutiérrez, Rubén Gutiérrez, Luciano Matus, Sebastián Rodríguez, Víctor Rodríguez y Fabián Ugalde.

También se lleva a cabo la exposición *Momenta*: en donde se presentan instalaciones de Tania Aedo, Salvador Alanís, Arcángel Constantini, Ricardo Cortés, Ximena Cuevas, Marcelo Gaete, Alfredo Salomón, Rebeca Sánchez, Raymundo Sesma, y Gerardo Suter en el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes dirigido hasta ese momento por Andrea di Castro.

Se inaugura el Laboratorio de Arte Alameda bajo la dirección de Paloma Porraz en el Centro de la Ciudad. En la exposición inaugural: *Actos de fe: Imágenes Transfiguradas* participan: Abraham Cruzvillegas, el grupo SEMEFO, Néstor Quiñones, y Miguel Calderón entre otros. En el 2000 se llevan a cabo tres exposiciones del proyecto *De la Academia a la Instalación* en el Palacio de Bellas Artes. Cito a Abraham Cruzvillegas quien escribe para el catálogo de la exposición. En este texto, el artista y curador escribe sobre sus preocupaciones y de la manera en que ve el panorama artístico mexicano en ese momento:

Si es necesario enunciar un calificativo sobre el momento actual de la producción artística tridimensional en México, éste ha de ser transitorio. La información y sus canales se han transformado radicalmente en los últimos años, incluso en los últimos segundos, y su discusión es más ágil, se problematiza mucho más incisivamente porque "todo" se sabe. Tal vez en la autoironía, en el sarcasmo, en el ingenio transformador [...] de los códigos, los formatos, los lenguajes e incluso los contenidos de otras obras,

encontraremos un conjunto de procesos en cuatro dimensiones (instalaciones, objetos, performances, eventos, videos, pachangas, estatuas, raves, textos, sitios web, esculturas o como quiera que se apelliden) que signifiquen un estadio propositivo, un contexto y un motor atractivo para los investigadores, los críticos y –de nuevo– los artistas. Mientras, sigamos riendo.³³

La Sala de arte Público Siqueiros, perteneciente al INBA desde 1988, invita desde el 2001 a que artistas intervengan el espacio de diversas maneras. Varios eventos e interesantes exposiciones son propuestos.

En cuanto a exposiciones individuales se llevan a cabo la retrospectiva de Marcos Kurtycz *Memoria* en el Museo de Arte Carrillo Gil. La exposición *Estar y no estar 15 instalaciones* de Helen Escobedo en el Museo Universitario de Ciencias y Artes. Sylvia Gruner presenta *Circuito Interior* en el Museo Carrillo Gil. Gabriel Orozco presenta obra en el Museo Rufino Tamayo. Parla Krauze expone instalaciones y arte objeto en la Galería Nina Menocal.

Conformada desde 1991 por el joven empresario Eugenio López Alonso. En marzo del 2001 se inaugura una serie de salas que albergan la Colección Jumex dentro de las instalaciones de la fábrica de jugos en Ecatepec, Estado de México. Iniciándose así quizá la mayor reunión de arte contemporáneo mexicano.

Esta es con toda probabilidad la mayor colección de arte contemporáneo en el país: cuenta en la actualidad con más de seiscientas obras. [...] Con esta inauguración iniciamos de hecho nuestro programa público. Es nuestro deseo que estas instalaciones se conviertan en uno de los centros de arte contemporáneo más importantes del continente.³⁴

Entre los artistas mexicanos cuya obra se encuentra dentro de esta colección están: Gabriel Orozco, Sofía Táboas, Minerva Cuevas, Silvia Gruner, Gabriel Kuri y Daniel Guzmán.

³³ Abraham Cruzvillegas "Sonrisas en el tiempo." *Escultura Mexicana De la Academia a la Instalación*. México, Américo Arte Editores/CONACULTA / INBA 2000 pág.349 y 351

³⁴ Patricia Martín. "La colección Jumex." Texto de presentación de la colección. México, Marzo del 2001 pág.1

Recientemente, año 2002, se llevan a cabo las exposiciones *ABC DF* en el Palacio de Bellas Artes y *Agua-Wasser* organizada por el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM y el Instituto Goethe. Algunos de los artistas que participan son: Helen Escobedo, Thomas Glassford, Betsabeé Romero, Miguel Calderón, Minerva Cuevas, Iván Edeza, Arcángel Constantini, y Diego Toledo. Intervienen diferentes espacios de la ciudad, por ejemplo: el piso 38 de la Torre Latinoamericana, la estación Insurgentes del metro, el Antiguo Templo de San Agustín, cuatro espectaculares publicitarios en importantes cruce de ejes, el estanque central del Museo Nacional de Antropología, la glorieta de Paseo de la Reforma y Niza, la calle del Centro Histórico con automóviles y los vagones del metro.

Para terminar, cito el artículo de José Manuel Springer "La instalación, una síntesis"³⁵, para concluir que entre los artistas que experimentan con este medio con mayor trayectoria están: Helen Escobedo, Eloy Tarcisio, Felipe Ehrenberg, Silvia Gruner y Carlos Aguirre, mismos que han abierto terreno dentro y fuera del país. Detrás de ellos viene otra generación que personaliza más el medio y que constantemente hace referencia a una circunstancia de origen individual. Aquí están artistas como Abraham Cruzvillegas, José Miguel González Casanova, Yolanda Gutiérrez, Sofía Tãboas, Gabriel Orozco y Pablo Vargas Lugo entre otros. Y menciona un tercer grupo que está en los márgenes del espectro cultural, donde constantemente se negocia la identidad territorial, lingüística y de pertenencia a un grupo y estrato social, entre ellos: Marcos Ramírez "Erre", Luis Moret y Carmela Castrejón, estos tres, artistas residentes en Tijuana.

Es así como en este apartado queda manifiesto el temprano interés por las instalaciones en México, su presencia permanente y la constancia de algunos artistas especializados en ella a través de poco más de cuatro décadas.

³⁵ José Manuel Springer "La instalación, una síntesis" *Reforma*, México, Sección Cultura, 1994 pág.14

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN****CAPÍTULO II****CATÁLOGO DE INSTALACIONES DE HELEN ESCOBEDO**

Este capítulo está conformado por la recopilación de todas las instalaciones que Helen Escobedo ha realizado hasta la fecha. Estas abarcan desde 1969 hasta mediados del año 2002. Decidí incluir todas las que ha realizado sin ningún tipo de selección ya que considero valioso poder tener un listado de todas sus instalaciones realizadas hasta hoy. El registro de estas permitirá al lector comprender la trascendencia artística e histórica de la artista y valorar su trayectoria.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Es a partir de finales de los años sesenta, específicamente con su participación en los Salones Independientes (de los que ya se habló en el primer capítulo), cuando Helen Escobedo se inicia en la creación de obra no tradicional y empieza a experimentar con el espacio así como con distintos materiales como cartón y hojas de triplay formando corredores y transitables tanto efímeros como permanentes. Creando así distintos tipos de ambientes que podían ser recorridos por el espectador como *Corredor Blanco* (imagen 1), *Reposo* (5), *Bosque Tubular* (6) o *Pasaje Blanco* (7).

Si queremos compararla con artistas de su misma generación, hemos de tomar en cuenta que la obra de Helen Escobedo sobresale en tanto que ha trabajado y experimentado con diversas técnicas como dibujo, pintura, escultura e instalación a lo largo de cuatro décadas. Si tan solo comparamos su desarrollo creativo con el de algunos de sus compañeros artistas: Manuel Felguérez, Sebastián, Hersúa y Federico Silva podemos ver que estos últimos a través de los años no han tenido un proceso marcado por la diversidad técnica, así como tampoco cuentan con una variación formal sobresaliente en su producción actual.

Conforme al desarrollo de las últimas décadas, Helen Escobedo puede agruparse con artistas como Carlos Aguirre y Felipe Ehrenberg debido a tres factores: primero; una búsqueda proyectada en una diversidad técnica, segundo; una experimentación formal y tercero; un constante intercambio con generaciones más jóvenes.

He recopilado 146 instalaciones creadas de 1969 hasta el 2002. Con fines estadísticos y comparativos anexo los siguientes datos: En los sesenta, tomando en cuenta que solo es un año de esta década: 1969, lleva a cabo una (1) instalación. En los setenta lleva a cabo once (11). En los ochenta lleva a cabo treinta y cinco (34). En los noventa lleva a cabo setenta y siete (79). Y por último en los años cero, tomando en cuenta que solo son dos años y medio -2000, 2001 y mediados del 2002- lleva hasta ahora veintiún (21) instalaciones. Por lo tanto; los noventa y lo que llevamos de esta década son sin duda las más prolíficas en cuanto a instalaciones. Las menos prolíficas serían las décadas de los setenta y ochenta. Es interesante tomar en cuenta que México y Europa son las zonas en donde más instalaciones ha llevado a cabo: México con sesenta y cinco (65) y Europa con treinta y cinco (35) seguidas por E.U.A con veinte (20), Canadá con doce (12) Medio Oriente con nueve (9) y Centro y Sudamérica con cinco (5).

Estéticamente las instalaciones de Helen Escobedo tienen una característica predominante que la artista denomina: "muchismo" refiriéndose a la utilización de un mismo objeto varias veces. Ejemplo de esto es la mayoría de sus instalaciones: *Parade of chairs* (imagen 15), *El jardín de la cosecha* (32), *Agua, aguas, paraguas* (47), *The chairtrees* (61), *Los paraguas color de rosa* (79), *L'île des chèvres* (82), *Por las tortugas* (84) *The P.R. Room* (120) *Die Flüchtlinge* (144) tan solo por mencionar algunas.

Formalmente, la artista ha añadido distintos elementos en el transcurso de su formación. Haciendo un resumen de la obra en general, lo que caracteriza la obra de Helen Escobedo es la presencia de los siguientes materiales: tubos de cartón, malla de acero, paraguas, ramas, hojas, paja, sillas y escaleras de madera, ventanas, pedazos de cerámica, recortes de periódico, semillas y pedazos de tela. Todos estos materiales extraídos directamente de la naturaleza (como ramas, paja y hojas) o procesados (como pedacería de telas, basura, paraguas y sillas usadas) funcionan como el lenguaje predilecto de la artista por dos razones: por la conciencia que tiene sobre el

reciclaje y por lo económico que representa trabajar de esta manera. Sólo en contadas ocasiones construye objetos como en *Indumentaria para la guerra y la paz* (imagen 131).

En cuanto a los temas que trata la artista quiero citar a su especialista Graciela Schmilchuk quien engloba o sintetiza de manera inteligente lo que moviliza el quehacer de las instalaciones de Helen Escobedo:

Si revisamos los temas de sus instalaciones, por un lado aparecen bosques y especies animales en extinción, basura, lluvia ácida que hasta paraguas enamorados destroza, o esmog: Es decir, nuestra relación violenta con el medio ambiente, o la dificultad para producir vida a partir de la destrucción: industrialización y especulación salvaje, sensibilidad endurecida, pérdida del cíclico ritmo estacional de muerte y renacimiento que la naturaleza requiere. Necesitamos imaginar otra manera de estar y actuar en el mundo. Por el otro lado, la fiesta de la naturaleza, el esplendor de los cactus, de los árboles, el agua, su vitalidad, luz, color, transparencia. Sin embargo, ella no crea utopías ni regresa a paraísos definitivamente perdidos, sino que arroja luz sobre algunos hechos que nos dañan a todos, es decir, produce nuevos sentidos, provoca tomas de conciencia. Duelo por las heridas de la tierra. celebración de la vida y la esperanza parecen ser los ejes del desarrollo poético. El humor, junto con referencias míticas o simbólicas arcaicas son algunos mediadores inteligentes que nos urgen a crear una "piel" más sensible, más alerta para los seres humanos y para el planeta.³⁶

Helen Escobedo comienza a trabajar en los años sesenta dentro de una estética geométrizante. Crea ambientes transitables que sin duda derivan de su preocupación escultórica en cuanto a la intervención de espacios y de su fascinación por la escultura urbana y su efecto en el espectador. Es a partir de este momento que busca provocar la acción en el público y se preocupa por su percepción y vivencia. Es sin duda que desde estos años concibe al espectador como aquella parte que redondea y le da sentido a sus instalaciones.

³⁶ Graciela Schmilchuk. Catálogo de la exposición: *3 Naturalezas muertas, 3 instalaciones, agua, aguas, paraguas*. Galería de Arte Centro Libanes. México 1990

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Poco a poco y a través de los años Helen Escobedo abandona la utilización de materiales ajenos al espacio para buscar aquellos que pertenecen al sitio específico que va a intervenir. Responde así a una necesidad y a un respeto por intervenir un espacio que no le pertenece. Considera que estos tienen vida propia y es este binomio el que la moviliza e inspira - materiales e historia del sitio / espacio y tiempo específicos -. A partir de entonces se hace de símbolos recurrentes que podemos seguir a través de sus hasta ahora cuarenta años, de producción constante, aquellos que menciono en la página anterior, y que de alguna manera funcionaran como signos de su propio lenguaje artístico.

Cabe aclarar que no se puede hablar de un estilo específico en sus instalaciones porque los estilos funcionan para conjuntar elementos característicos en la obra de varios artistas que coinciden en tiempo. Como bien dice Pilar Villela "una parte muy importante del arte actual no se define en términos de estilo, sino de mensaje."³⁷ Hay que considerar que es a partir de La Ruptura con el Muralismo que los artistas encaminan su búsqueda a preocupaciones de carácter introspectivo e individual, si bien de vez en cuando coinciden unos con otros por obvias razones, Helen Escobedo no es la excepción. Sus preocupaciones y búsquedas son personales, algunas heredadas y compartidas con su maestro y colega Mathias Goeritz. Lo que principalmente interesa a la artista es la vivencia y la acción directa en el tiempo y en el espacio, la interacción con el espectador, la búsqueda de la justa proporción del arte urbano, el trabajo en equipo, la energía que se produce al trabajar de esta manera, la búsqueda espiritual a través de la obra, y la pertenencia de la instalación al público en su tiempo y espacio específico. Más adelante trataré más a fondo sobre estos puntos.

Por último, antes de pasar al catálogo, quiero mencionar que todas las fotografías utilizadas pertenecen al archivo personal de Helen Escobedo. De los principales problemas que afronté para la recopilación de imágenes, dos fueron lo que se presentaron con más frecuencia: encontrar una misma imagen con diferentes datos

³⁷ Pilar Villela. *op cit.* pág.45

y no localizar alguna obra. Estos pudieron resolverse gracias a los comentarios y observaciones de las asistentes de la artista: Rosa Irela Vázquez y Amalia Benavides, al video de Duque Ediciones *Estar y no estar* realizado en el año 2000 y ubicado en la videoteca del MUCA C.U., al reciente libro de Graciela Schmilchuk *Helen Escobedo: Pasos en la Arena*, y sobretodo y de manera determinante gracias a la revisión de la artista Helen Escobedo. Considero que uno de los valores más importantes del registro y ordenamiento de estas instalaciones es la supervisión de su autora.

Es importante aclarar al lector que lo que se presenta aquí es solo un registro y que de ninguna manera debe considerarse como la obra en sí. Además quiero recalcar que el valor de este capítulo se encuentra en ser una recopilación completa, didáctica y revisada de datos que abarcan la producción total de las instalaciones de la artista. De ninguna manera he pretendido que sea un catálogo en donde se pueda gozar la obra en términos estéticos. El libro *Helen Escobedo: Pasos en la arena* de Graciela Schmilchuk así como el video *Estar y no estar* de Duque Ediciones son una excelente opción para el interesado en un registro iconográfico de mejor calidad.

El formato que seguí para cada instalación es el siguiente:

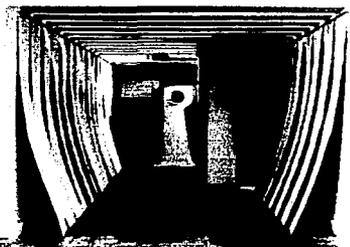
imagen
 numeración general
 título
 breve descripción
 medidas
 nombre del evento subrayado
 exposición o sitio en donde se llevaron a cabo
 país
 año

TEXTOS CON
 FALLA DE ORIGEN

NOTAS: Con fines de claridad visual e informativa, en los casos en donde se trabajaron dos o más instalaciones en una misma ocasión, se presenta el conjunto de fotografías relacionadas y al final de ellas se citan los datos correspondientes.

La palabra REFERENCIA significa que no se encontró imagen fotográfica pero si boceto u otra instalación con la utilización de materiales y formas semejantes.

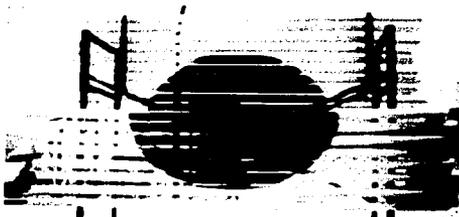
A continuación presento el catálogo de instalaciones de Helen Escobedo.



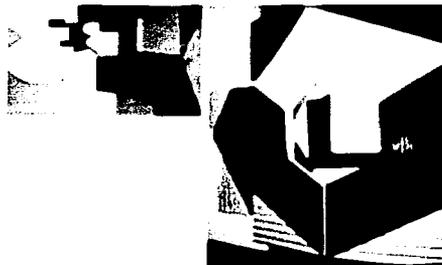
- 1 **CORREDOR BLANCO**
Corredor de hojas de madera laqueada. 3 x 12 x 2 m
III Salón Independiente.
Museo Universitario de Ciencias y Artes. UNAM,
México D.F., 1969



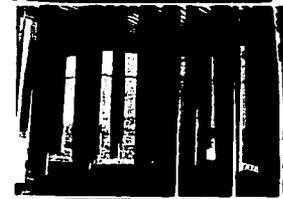
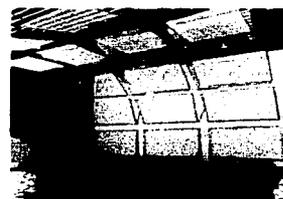
- 2 **AMBIENTE GRÁFICO**
Cartón y papel pintado. 1.80 x 4 x 2 m
III Salón Independiente.
Museo Universitario de Ciencias y Artes
México D.F., 1970
NOTA
También realizada en hierro laqueado 1.80 x 4 x 2 m
Colección Museo Universitario de Ciencias y Artes
México D.F. 1970



- 3 **AMBIENTE TUBULAR**
Tubos de cartón pintados. 3 x 4 x 4 m
IV Salón Independiente.
Centro de Arte Moderno. Guadalajara, Jalisco. 1971



- 4 **WALKTHROUGH**
Mylar, papel y cartón corrugado. 3 x 3 x 3 m
Exposición Colectiva Lerner Heller Gallery
New York, E.U.A. 1974



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- 5 **REPOSO**
Gusanos de mezclilla y madera laqueada. 3 x 2 m
6 **EL BOSQUE TUBULAR**
Tubos de cartón colgados del plafón. 4 x 5 x 5 m
7 **PASAJE BLANCO**
Hojas de madera laqueada. 3 x 8 x 2 m
Helen Escobedo 1968-1974
Museo de Arte Moderno. México D.F., 1974

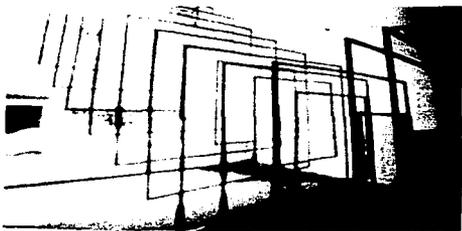
TIPOS CON
FALLA DE ORIGEN



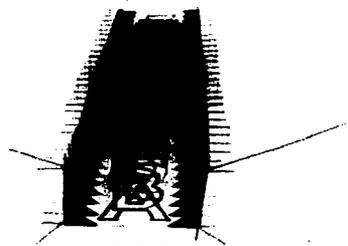
- 8 **PAPER ARCADE** (Arcada de papel)
Tubos de cartón pintados. 3 x 100 x 2 m
IX Simposio Internacional de Escultura
Nueva Orleans, Louisiana. E.U.A. 1976



- 9 **TOTAL ENVIRONMENT** (Ambiente Total)
Marcos de madera y tela. 3 x 10 x 10 m
Hartnell College Gallery.
Salinas, California. E.U.A. 1977



- 10 **MARCO MÓVIL**
Marcos de madera con manta de cielo pintada.
2 x 2 x 6 m
Exposición Colectiva. Galería Pecanitas
México D.F. 1978



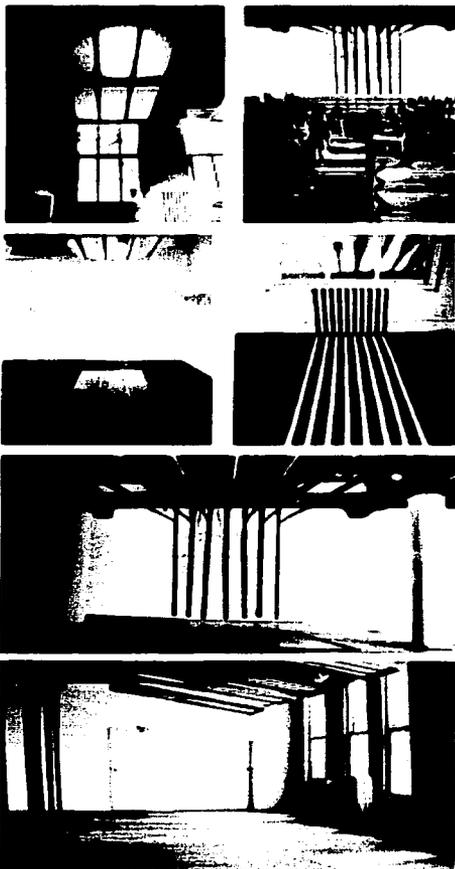
- 11 **ALFABECEDARIO**
Veintitrés marcos de acetato
1.02 x 1.37 m cada uno
La Travesía de la Escritura. (Travesía alfabética)
Museo de Arte Carrillo Gil. México D.F. 1978

NO EXISTE IMAGEN

- 12 **MURAL EFÍMERO**
Globos y marcos de acetato colgados
de los árboles. Participación del
público usando plumines. 10 m2
Bosque de Chapultepec
Tribuna de la cultura. México D.F. 1979



- 13 **NUBES DE TORMENTA SOBRE BERLÍN**
Aluminio anodizado suspendido
a 3 metros de altura. 4 x 3 x 5 m
Künstlerhaus Bethanien.
Berlín, Alemania. 1980



- 14 FICCTIONS OF LIGHT AND SHADOW 4 x 2 x 2 m
 15 PARADE OF CHAIRS .60 x 3 x .60 m
 16 AQUA SHADOW WINDOW .80 x .60 m
 17 MEMORIES OF A RADIATOR .60 x .40 x 100 m
 18 THE NOWHERE DESK 4 x 2 x 2 m
 19 THE DOOR WAY OUT 4 x 8 m

Ventanas de cartón, papel y plástico. Sillas, tubos de cartón, cinta adhesiva blanca, neón y escaleras.
 En colaboración con Lin Emery.
Alternatives In Space. Variations on the 2nd Floor
 Contemporary Arts Center.
 Nueva Orleans, Louisiana. E.U.A. 1981



(datos de estas imágenes en la siguiente página)

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

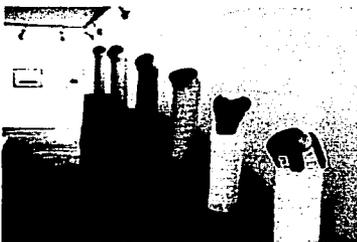
- 20 WHERE GRASSES CEASE TO GROW 0.30x10x10m
 21 A BRANCH THAT WAS 2.30 m
 22 THE SECRET INSTALLATION 1.70 x 5 x 1 m
 23 THE COLOUR OLIVE 0.50 x 15 x 10 m
 24 SPRING INTO SUMMER 3 x 50 x 10 m

Malla de acero pintada con laca automotiva.
Gentle Interferences.
 Scripps College, California, E.U.A. 1983

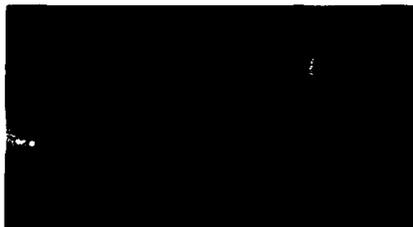
REFERENCIA



- 25 NUBES DE TORMENTA SOBRE MÉXICO
 Aluminio anodizado y papel con reflejo de las nubes
 hechas en tiras de cartón sobre el piso. 2.5 x 6 x 6 m
Exposición Colectiva. Museo Carrillo Gil
 México D.F., 1983

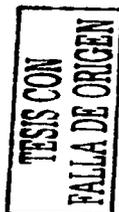


- 26 HUMO Tubos de cartón .50 x 30 x 30 m cada uno
 27 NUBES DE TORMENTA SOBRE MÉXICO
 Aluminio anodizado y papel. 2.5 x 6 x 6 m
Monumentos, estatuas, monos!
 Galería De Angelis, México D.F. 1983



28

EL OTONO SE VISLUMBRA
 Cilindros de malla de acero, hojas secas
 y troncos de árbol. 2 x 4 x 10 m
Espacios y Sucesos. Casa del Lago
 México D.F., 1984



NO EXISTE IMAGEN

29

EL ÁRBOL
 Cilindros y hojas secas: 2 x 4 x 4 m
Exposición Colectiva. Galería Pecanitas
 México D.F., 1985

NO EXISTE IMAGEN

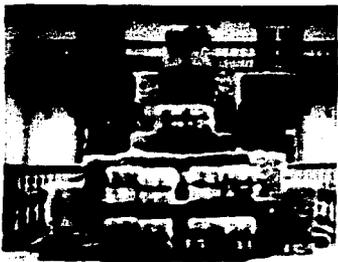
30

ESCALATURA VIVA
 Silla y mesa de varilla con hiedra
 plantada creciéndoles. 2 x 1 x 2 m
Exposición Colectiva. La Quiñonera
 México D.F., 1986



31

SWEEPING STATEMENT
 Ramas secas, troncos y pintura para forjar 15 escobas
 gigantes de 4 m en área de 30 m2
International Sculpture Conference, works by women.
 Parque Burnett Woods,
 Cincinnati, Ohio, E.U.A., 1986



TESIS CON
PALLA DE ORIGEN

- 32 **EL JARDÍN DE LA COSECHA**
500 pacas de paja. 4 x 10 x 7 m
Museo de Arte Contemporáneo de Morelia
Morelia, Michoacán. México. 1986



- 33 **EL JARDÍN DE OROZCO**
Cilindros y hojas. 6 x 7 m
Museo Carrillo Gil. México D.F., 1987



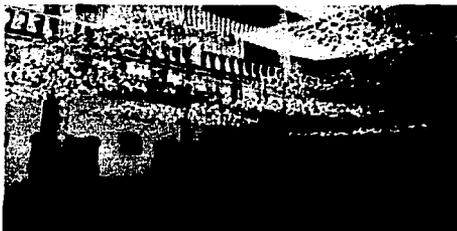
- 34 **SOLO PARA ÁNGELES.**
Treinta sillas azules colgadas de los árboles en línea
recta. 5 x 7 x .50 m
- 35 **EL OTOÑO LLEGÓ EN VERANO.**
Tres vallas de ramas secas pintadas en colores
otoñales: rojo, amarillo y naranja. 2 x 6 m cada uno.
L'esprit des lieux. Parc du Beausejour.
Rimouski, Canadá. 1987

NO EXISTE IMAGEN

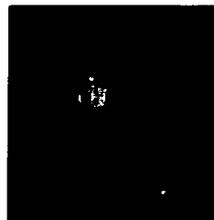
- 36 **BARTHES ÇA BRÛLE.** (Homenaje a Barthes)
Llamarada de ramas pintadas con letras de plástico
3 x 2 x 1 m
Painting Degree Zero. Terme Gallery
New York, E.U.A., 1988



(datos de estas imágenes en la siguiente página)



- 37 **PACTO DE ESCOBAS**
Escobas de ramas pintadas colgando. 3 x 3 x 4 m
- 38 **GATT ART**
Diversos granos. 3 x 3 x 4 m
- 39 **LLUVIA DE GRANO**
10,000 cuencos de barro cocido suspendidos de marcos de malla de acero a 11 m de altura. 18 x 30 m
Patio de la Alhóndiga de Granaditas y dos cuartos.
Festival Internacional Cervantino.
Guanajuato, México. 1988

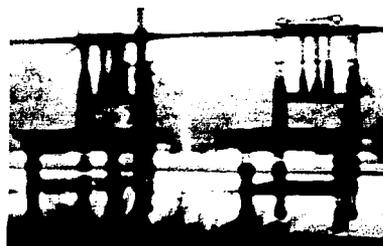


TESIS CON FALLA DE ORIGEN

- 40 **LAS BRUJAS DEL NORTE**
Escobas de ramas pintadas y granos de arroz, lentejas, alubias y maíz. 4 x 4 x 3 m
- 41 **JARDÍN DE LOS ECÓLOGOS**
Sillas cactus en malla de acero pintada. 4 x 6 x 3 m
- 42 **LA MUERTE DEL ÁRBOL**
Malla de acero, luz de neón y hojas secas. 3 x 4 x 3 m
- 43 **EL INCENDIO**
Ramas pintadas e iluminación escondida. 3.50 x 6 x 2m
Para Reinventar la Naturaleza.
Sala Ollin Yolitztlí. México D.F., 1989



- 44 **LA NOSTALGIA DEL PRESENTE.**
Mural de acrílico sobre lámina con ocho sillas, basura y arena. 4.50 x 3 x 2 m
III Bienal de La Habana. Cuba. La Habana, Cuba 1989



- 45 **DANTE Y BEATRICE**
Dos sillas azules de malla de acero pintada de 2m
Una con luna y la otra con estrellas.
La Divina Comedia. Auditorio Nacional
México D.F., 1989



46 **LA MESA PUESTA**
Sillas y mesa de malla de acero pintada de azul.
.70 x .50 x .70 m
Galería Expositum. México D.F., 1989



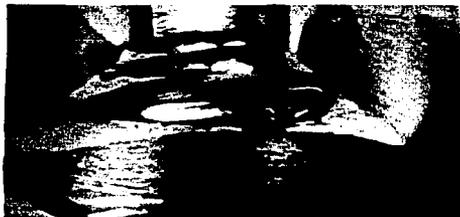
- 48 **LA MUERTE DE LA BALLENA GRIS** 2.50 x 7 x 4 m
Cuatro ballenas de bolsas polietileno negro de 4 m
cada una rellenas de ramas pintadas de rojo.
49 **LA MUERTE DEL BOSQUE** 2.50 x 7 x 4 m
Paneles de malla de acero con hojas secas.
50 **LA MUERTE DE LA CIUDAD** 2.50 x 7 x 4 m
Botes de basura originales con bolsas de plástico
rellenas de material de reciclaje.

Tres naturalezas muertas.
Galería del Centro Libanés. México D.F., 1990



47 **AGUA, AGUAS, PARAGUAS**
Paraguas pintados suspendidos. 3 x 3 x 3 m
Galería Sloane Racotta. México D.F., 1990

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



(datos de estas imágenes en la página siguiente)



- 51 **THE BURNING WOODS** (El bosque arde)
Ramas pintadas, troncos y grava pintada 50 x 12 x 2.50 m
- 52 **THE BURNING HOUSE** (La casa arde)
Ramas tejidas y pintadas. 4 x 4 x 4 m
- 53 **FIRE LADDERS** (Escaleras trepadoras)
Escaleras pintadas de azul y árboles. 11 m de altura
- 54 **FIRE BALLS** (Bolas de fuego)
Ramas tejidas y pintadas de negro. .50 x 5 x .50 m
- 55 **FIRE BROOMS** (Escobas para el fuego)
Escobas pintadas de colores otoñales. 5 x 10 m
- 56 **THE SPIRIT OF THE TREES** (El espíritu de los árboles)
Cilindros de malla de acero pintados. 3 x 50 m

Sommer Ltd. (Fuegos de verano)
Museo Ordrupgaard Samlung.
Copenhague, Dinamarca. 1990

REFERENCIA



- 57 **LA MUERTE DE LA BALLENA GRIS**
Cuatro ballenas de bolsas polietileno negro de 4m
rellenas de ramas pintadas de rojo. 2.50 x 7 x 4 m
El Planeta Tierra. Museo de Arte Moderno
México D.F., 1991



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- 58 **PASAJEROS DEL PRESENTE,
ENTRE LA GUERRA Y LA PAZ**
Tendederos, jeans, pantalones militares, camisas
viejas, tela, ramas secas y pintura. 2.50 x 10 x 20 m
Jardines de la Facultad de Ciencias Políticas.
U.N.A.M. México D.F., 1991



- 59 **NEGRO BASURA, NEGRO MANANA**
10 toneladas de basura. 200 m de largo,
3 m de ancho y .30 m de alto.
NOTA: Ante la falta de reacción del
publico la basura fue pintada de negro.
Andador principal del Bosque de Chapultepec.
México D.F., 1991



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- 60 **CHAIR TALK**
Sillas y bancos de madera pintados rodeando un árbol. 10 m Ø
- 61 **THE CHAIR TREES**
Sillas de madera pintadas colgadas de los árboles. 10m²
- 62 **THE LADDER TREE**
Escaleras rojas rodeadas de círculos de ceniza. 20m²
- 63 **THE UMBRELLA TREE**
Paraguas azules colgados de los árboles. 40 paraguas
- 64 **A TREE GROWS IN CONCRETE**
Árbol que aparenta crecer de una base de concreto 2 x 2 x 2 m
- 65 **THE GREAT BANQUET**
Tronco de árbol y sillas de madera pintadas. .70 x 3 x 1 m
- 66 **FOUND ON THE GROUND**
Cuatro series de objetos encontrados: basura, hongos, hierbas y flores. 30 x 3 x .70 m

Only a Tree (Sólo un árbol)
Todo el parque. Helsingin Kaupungin Taidemuseo.
Helsinki, Finlandia., 1991



67

SOMBRAS NADA MAS
Bolitas de papel de china formando la silueta de dos bombas suspendidas con hilo nylon. 3 x 3 x 3 m
Ocho Escultores. Galería Expositum
México D.F., 1991

REFERENCIA



- 68 **EL JARDÍN DE LOS ÉCOLOGOS**
Sillas cactus en malla de acero pintada. 2 x 2 x 2 m
Storie Naturali. Museo Villa Croce
Génova, Italia. 1991

REFERENCIA



- 69 **SILLAS CACTUS**
Sillas cactus en malla de acero pintada. 2 x 2 x 2 m
Il sud del mondo.
Galleria Civica d'Arte Contemporanea
Marsala, Italia. Con seguimiento en Palermo. 1991



- 70 **KING ALFRED AND THE BURNING CAKES**
Figuras de alfombra de pasto. 4 x 2 x 2 m
University College. Oxford.
- 71 **ST. CATHERINE'S BANQUET**
Mesa de varilla, mantel de pasto, ramas pintadas.
1.70 x 10 x .60 m Balliol College. Oxford
- 72 **THE FLAMING GAME**
Ramas pintadas de negro y arcos de varilla corrugada.
2.70 x 20 x 20 m St. John's College. Oxford
- 73 **THE BURNING OF THE BOATS**
Canoa de madera y ramas pintadas de negro.
2.50 x 7 x 3 m MOMA Oxford
Lawn Figures. (Formas de pasto)
Universidad de Oxford, Inglaterra. 1992

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

REFERENCIA



- 74 **THE FLAMING GAME**
Ramas pintadas y arcos de varilla corrugada.
2.70 x 20 x 20 m

Art in Milton Keynes. Tylers Garden
Milton Keynes, Inglaterra. 1992



75 PAISAJE IMPOSIBLE

Flores de malla de acero y paraguas 2.44 x 30 .80 m

76 EL GRAN BANQUETE

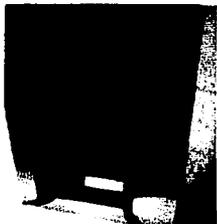
Sillas y mesa de malla de acero pintado. 2.44 x 10 m

Escobedo \ Dérouin: Instalaciones.

Museo Rufino Tamayo. México D.F. 1992



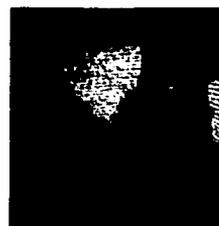
Indignidad



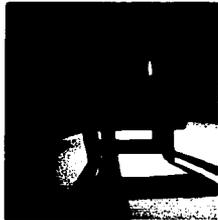
Cólera



Pánico



Desesperación



Soledad



Esperanza

77 NATURE BRÛLANTE AVEC FENÊTRE.

Malla metálica, troncos, muebles y ramas.

3.6 x 4 x 15 m

78 NATURE MORTE AVEC CHAISES.

L'ESPRIT ET L'ESPOIR.

Cuatro celdas de 3.6 x 1.8 m y dos celdas de 2.9 x 1.8 m

Ramas, silla, luz.

Escobedo \ Dérouin: A la dérive des contrastes.

Museo de Quebec. Quebec, Canadá. 1992

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



79 LOS PARAGUAS COLOR DE ROSA

80 paraguas pintados de rosa colgados en los árboles formando una curvilínea de 50 m en torno al parque.

Triennale Klein Plastik. Fellbach, Alemania. 1992



80 LLUVIA ACIDA

120 paraguas azules cubriendo las copas de cuatro árboles de 20 a 30 m de altura.

Triennale Klein Plastik, Museo Wilhelm Lehmbruck Duisburg, Alemania, 1992



82 L'ILE DES CHEVRES (La isla de las cabras)

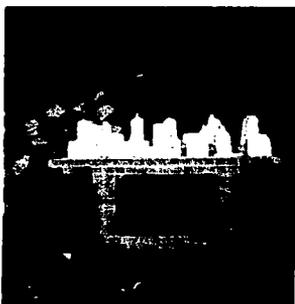
20 figuras de pacas de paja cilíndricas y madera en área de 400 m²

83 COLONNES ET FRAGMENTS

(Columnas y fragmentos)

Pacas de heno, cada una de 300 kg en área de 20 m²

Helen Escobedo, Instalatie, Festival Europalia Universidad de Amberes, U.F.S.I.A. Bélgica, 1993



81 EL VENDEDOR DE ILUSIONES

Botes y botellas de plástico pintados con nubes. Mesa y silla de malla de acero pintada verde y tarjetas suspendidas. 4 x 3 m

II Taller latinoamericano sobre nutrición y salud, CIESS, México, D.F., 1992

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

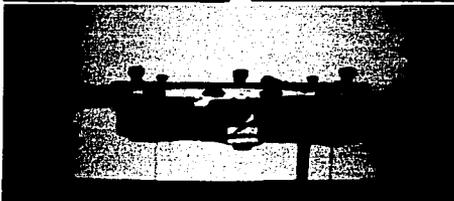
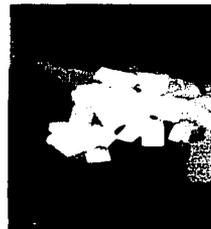


84 POR LAS TORTUGAS

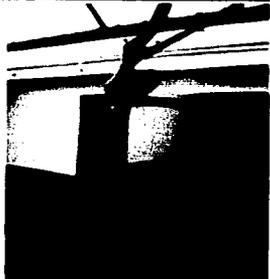
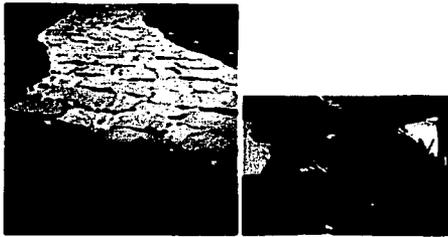
Cien tortugas en 150 m² 125 llantas viejas,

100 paraguas, pintura y bolsas de plástico.

Parque de la Paz, San José, Costa Rica, 1993



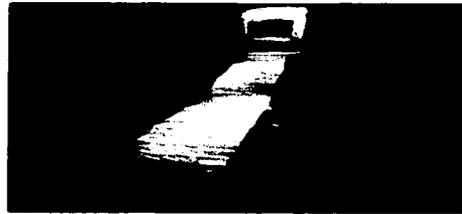
(datos de estas imágenes en la siguiente página)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- 85 **THE HYPOCHONDRIAC** (El hipocondriaco) Bolsas de plástico con medicamentos y hierbas medicinales. 1.70 x 70 x 70 m
- 86 **INTO THE DESERT** (Al desierto) Contenedores de plástico llenos de agua y tambos sobre ruedas. 1.70 x 1 x 1.50 m
- 87 **OVER THE TOP** (Sobre el portaequipaje) Maletas, tapete y material de mudanza. 30 x 70 x 70 m
- 88 **CROSSINGS** (Trazando huellas) Piezas de barro marcadas por huellas de bicicleta y pisadas. 3 x .5 m
- 89 **THE FIRECART** (El carro en llamas) Carrito de

- supermercado con ramas pintadas. .50 x .60 x .50 m
- 90 **THE MINI MORRIS MINOR** (Mini Morris Minor) Coche con basura reciclada. 1.70 x 3 x 1 m
- 91 **THE MAGICAL MYSTERY TOUR** (El mágico y misterioso viaje) Bicicleta con colección de juguetes de niño. .80 x 1.20 m
- 92 **I WILL BE BACK** (Regresaré) Tronco de árbol con bultos como lo hacen los nómadas. 3 x 2 x 1 m
Lost and Found. A Hybrid Installation.
Tel Aviv Artists Studio. Tel Aviv, Israel. 1993



- 93 **EL PAN NUESTRO DE CADA DÍA**
Cuarenta panes disecados colocados sobre una tela blanca, encima de una tonelada de escombros del terremoto de 1985. 60 x 70 x 7 m Capilla chica. Manifiesta Exposición inaugural del espacio X Teresa Arte Alternativo con Helen Escobedo, Marcos Kurtycz y Felipe Ehrenberg.
Ex convento de Santa Teresa la Antigua. México D.F. 1995



1 comida chatarra



2 plástico reciclado



3 ropa color rosa reciclada



4 reciclaje para uso militar



5 explosión



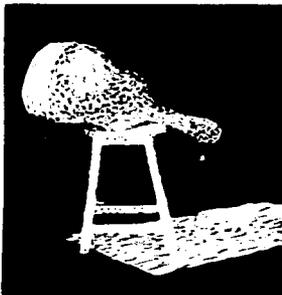
6 muerte

- 94 **A CART I WAS** (La triste historia de un carrito) Seis carritos de supermercado.
Espíritu y Forma.
Uno de los eventos de la Olimpiada Cultural. Nexus, Contemporary Art Center. Atlanta, Georgia. E.U.A. 1993



95 EL PLASTICOATL

Cuatro serpientes de tubo de plástico amarillo enroscados en cuatro árboles. Material de jardinería, cubetas, rastrillos, ramas y regaderas. 4 x 2 x 2 m
Festival Europaia: La Escultura Mexicana al Fin del Milenio. Leopold Park de Ostende, Bélgica. 1993

96 AMORCITO CORAZÓN,
AQUÍ TE CANTA TU GUITARRÓN

Estuche de guitarra relleno de corazones de hule espuma, banco y tapete pintados. 1.20 x 1.10 x .60 m
Exposición colectiva Amorcito Corazón.
 Galería Pecanins. México D.F., 1993



97 IMPOSIBILIA

Enchufe gigante de cartón armado y cuatro contactos de piso fotografiados y amplificados. El cable no alcanza a enchufarse. 15 x 3 m
 En colaboración con Lourdes Grobet.
V Bienal de la Habana. Cuba La Habana, Cuba 1994

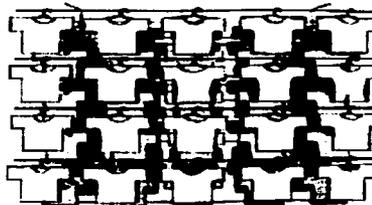


98 EL ESPIRITU DE LOS ARBOLES

Treinta columnas de malla de acero de 3 m
Kunst im Aabenraa. Dinamarca. 1994

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

NO EXISTE IMAGEN
REFERENCIA



99 ENGANCHE

Ganchos de ropa y camisetas de papel. 2 x 2 x 1 m
Expo-arte Guadalajara. Stand: Galería Sloane.
 Guadalajara, Jalisco. México. 1994



100 MAREA NOCTURNA (By the night tide)

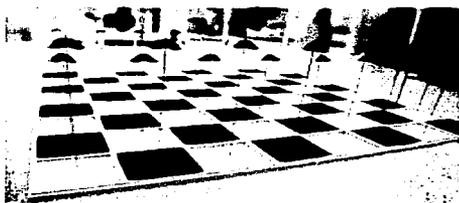
(*Las cocopultas*, título dado por el público)
 Tres barcas de malla de acero con catapultas y cocos.
 3 x 10 x 4 m
INSITE '94. Playas de Tijuana, frente a la barda
 fronteriza. México/E.U.A., 1994



101 ZONA INTERMEDIA

Cinco figuras yacentes de barro recubierto de podacaña de ollas y macetas recostadas sobre tarimas de madera de 2 x 1 m

II Bienal del Barro de América.
Caracas, Venezuela. 1995



102 BATALLA DE ÍCONOS:

(FRIDA KAHLO CONTRA EMILIANO ZAPATA)

Un tablero de ajedrez hecho de frijol blanco y negro. Las piezas de ajedrez son 16 varillas con bigotes y 16 con cejas. 1.70 x 4 x 4m

NO EXISTE IMAGEN

103 OBSTÁCULOS PARA EL ARTE DEL SUR

Cinco obstáculos de madera pintada en colores fogosos. 1.50 x 10 m

Bilder und Visionen. Exposición Itinerante:
Museo Würth en Künzelsau, Alemania, Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela, España, Kunsthalle de Düsseldorf, Alemania. 1995



104 THE DOLL CART 1.50 x .70 x .50 m

Rebaba metálica, carroola y tapete.

Object Art.

Gallery Many, Tel Aviv, Israel. 1995



105 LES ESPRITS DU SAINT LAURENT

(Los espíritus de Saint Laurent)

Tres barcas de acero tubular de 4 x 1.80 m cada una.
Québec, Canadá. 1995



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

106 END STATION

Seis tarimas con seis figuras de arena y tierra roja.

Área: 20 x 4 m

CONFIGURA.2. Goldenen Krönbacken.
Erfurt, Alemania. 1995



107 WINTER ELEGY I, II, III.

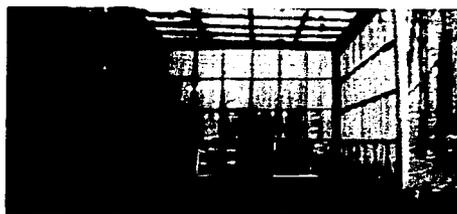
Tres marcos de acero de 3 x 5 m, 3.5 x 4 m y 4.5 x 3 m con lonas restringidas, aplicaciones de pelambre de zorro, lobo, coyote y castor.

Sobre la fachada de la Winnipeg Art Gallery.
Manitoba, Canadá. 1996



108 SANGRE DE ÁRBOL

Quince árboles intervenidos con vendajes blancos, dejando una abertura a manera de herida con ramas pintadas de rojo. Área: 20 m²
Bosque de Tlalpan. México D.F., 1996



109 LA CABANNE QUI CHANTE

Cabaña de ventanas con instrumentos musicales de madera. 2 x 2 m

110 LA TERRASSE DU BOIS

Terraza con cuna de bebé y ramas. 2 x 2 m

111 LA CABANNE ENGOUFFRÉE

Cabaña de ventanas con árboles por dentro y rodeándola. 2 x 2 m

112 LA CABANNE QUI ÉCOUTE

Cabaña de ventanas con dos sillas de madera 2 x 2 m

113 LE LIEU DES CHATS

Dos tumbas cubiertas de musgo en donde se enterraron gatos. 2 x 2 m

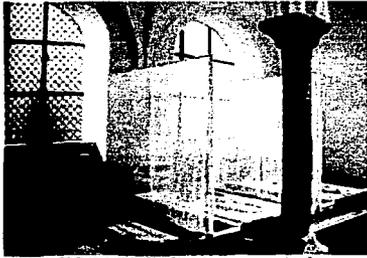
La cabanne de Julie: Integrations aux lieux.
Foundation R. Dérrouin.
Val David, Québec, Canadá. 1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



114 LOS CABALLOS

Dos asientos de automóvil y ramas de árboles.
.50 x .60 m cada uno
Fundación Derouin. Québec, Canadá. 1996



115 ZERBROCHENE BILNISSE (Imágenes rotas)
Siete figuras de arena, resina, vidrio roto y gasa sobre tarimas de madera, cobijas y siete sillas.
Área: 0.50 x 20 x 8 m
Claustro del Burgkloster. Lübeck, Alemania. 1997

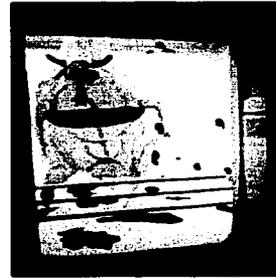


116 DIE FLÜCHTLINGE (Los Refugiados)
101 figuras de paja y soportes de madera.
2 x 120 x 4.0 m en área de 800 m²
Parque Moonweide. Hamburgo, Alemania. 1997



117 AMORCITO CORAZÓN
Un banco, un estuche de guitarra y un tapete.
Todos pintados al estilo puntillista.
1.20 x 1.10 x .60 m
50 mujeres artistas.
Galería Metropolitana, U.A.M. México D.F., 1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



118 THE DE-SPOTTING ROOM 4 x 4 x 4 m
Vaca de tela, armazón metálico y tela.

119 THE FREEZ-DRY ROOM 4 x 4 x 5 m
Paneles de luz fría escarchada con aerosol

120 THE P.R. ROOM 10 x 6 x 5 m
Cartones de leche, tubos de PVC, cubeta y muñecos.
En equipo con Alberto Caro, Franco Méndez y Armando Lavat. Antigua fábrica de leche Camation
Milk in the Libre Museum.
inSITE '97 México/E.U.A., 1997

REFERENCIA



121 PÁNICO
Corredor de ceniza con huellas de zapatos. 7 x 1.50 m
Manifiesta II.
Ex Teresa Arte Alternativo. México D.F., 1997



122 MEMORIA COLECTIVA

Cementerio para árboles quemados. 101 tumbas abiertas de adobe compactado en 500 m². Parque Ecológico Xochitla, Estado de México. 1998



123 BAD NEWS

Figuras mutiladas forjadas con secciones de malas noticias de periódicos ubicadas sobre camas del cuarto de emergencias del hospital. 10 x 5 m. Hafenkrankehaus Hamburg. Hamburgo, Alemania. 1998



124 YA NO SOY LO QUE ERA

Cuatro bustos de cascajo con grafismos negros. Área: 50m². Centro Cultural MEC (Ministerio de Educación y Cultura) Montevideo, Uruguay. 1999



125 FUEGO

33 asientos tipo concha de plástico naranja suspendidas a manera de llamarada reflejando un relámpago de neón. 8 x 3.5 x 4 m

México Eterno.

Palacio de Bellas Artes. México D.F., 1999



MODA PAPALOTERA

126

Diez plantillas de plástico negro suspendidas. 5m²

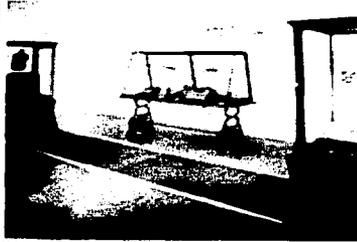


127

CONSULTORIO Y DISPENSARIO 4 x 2 x 2m
Hierbas medicinales y de olor, camastro y gráficas.



128 **HORROR VACUÍ**
Traje colgado, escalera y cascajo.
Enorme agujero en el piso.
4 x 3 x 4 m



131 **INDUMENTARIA PARA LA GUERRA Y LA PAZ**
Objetos construídos colocados en tres vitrinas.



134 **LA TRISTE HISTORIA DE UN CARRITO**
Cinco carritos de supermercado en diferentes estados, desde nuevo hasta desvencijado. 8 x 2 m



129 **MALAS NOTICIAS**
Cuatro camillas, figuras de papel periódico con titulares de noticias.
4 x 4 x 5 m



132 **SILENCIO RECORDADO**
Estuches de instrumentos musicales empolvados y arrinconados en cuarto semi-oscuro sonORIZADO con grabación de afinación 4x4x4 m



135 **YA NO SOY LO QUE ERA**
Pedestales, marcos de aluminio, bustos de yeso recubiertos de cascajo de cemento y tabiques. 45 cm de altura. 1.70 x 4 x 5 m



130 **EXCAVACIÓN D.C.**
Tarimas de madera y pedacera de barro. 40 x 2 x 10 m

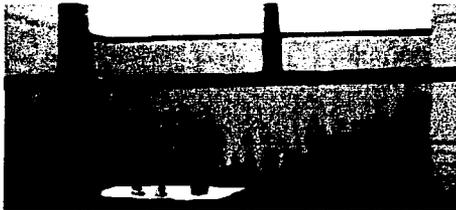


133 **MUERTE SIN FIN**
Quince formas hechas de papas rodeados de tierra de hoja. 9 x 2 m

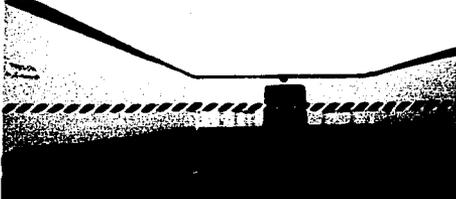


136 **SOLO DE VIDA SE MUERE**
Estandarte de papel kraft. 4 x 1.5 cm

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



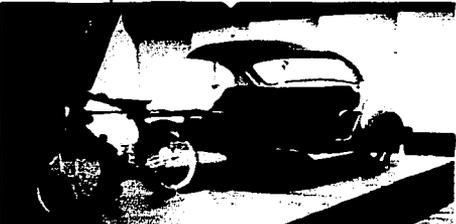
137 **EL PISO VERDE** 4 x 3 x 3 m
Piso semipintado, bote de pintura y par de zapatos.



138 **PÁNICO EN EL AEROPUERTO** 3 x 6 x 3 m
Corredor de ceniza mostrando huellas de zapatos.



139 **CUARTO HUNDIDO** 5 x 4 x 3 m
Muebles viejos hundidos en ceniza volcánica.



140 **EL BICIVOCHO** 1.70 x 2 x 1.50 m
Volkswagen equipado con periscopio, mascarillas, tanque de oxígeno, botiquín y bandera nacional.

Estar y No Estar. 15 instalaciones.
Exposición homenaje. Área: 1300 m²
Museo Universitario de Ciencias y Artes.
México D.F., 2000



141 **LLUVIA ÁCIDA**
200 paraguas azul y rojo colgados sobre las copas de los árboles frente al Museo Sprengel. 20m²
Expo Hannover 2000.
Pabellón de México. Alemania. 2000



142 **SILLAS PARA ECOLOGOS**
Seis sillas cactus de malla de acero pintado colocadas en círculo. 2 x 2 x 2 m
Jardines de la Escuela de Música Fermatta.
México D.F., 2000



143 **SILENCIO RECORDADO**
Estuches de instrumentos musicales empolvados y arrinconados en un cuarto de rejillas de madera semi-oscuro y sonorizado con grabación de la afinación de una orquesta. 4 x 4 x 4 m
Escultura Mexicana Nuevas Tendencias.
Palacio de Bellas Artes. México, D.F., 2001

REFERENCIA

TESIS CON
PALLA DE ORIGEN



144 DIE FLÜCHTLINGE (Los Refugiados)

71 figuras de 170 cm de altura hechas con armazón de madera cubierta de jirones de textil reciclado, formando una larga fila en la sala del museo. 18 x 15 m

Tema: La mujer mira el problema de la migración. Exposición itinerante en Alemania. Inaugurada en el Frauen Museum en Bonn, re-instalada en Berlín, después en Hamburgo en la bodega de un puerto y finalmente en Hannover en una iglesia. 2001

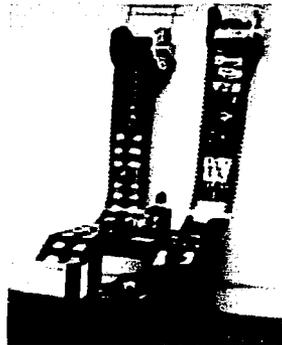


145 LOS HIDROVOCHOS

Veinte taxis Volkswagen conocidos como ecológicos sirven de apoyo para convertirse en supuestos veleros. Los taxistas traen grabadora para registrar las respuestas del público. La pregunta que llevan impresa en la vela: Y usted ¿qué opina sobre el agua? Las respuestas grabadas serán transcritas y archivadas.

Agua-Wasser

Museo Universitario de Ciencias y Artes e Instituto Goethe. México D.F., 2002



146 YO SOY COMO ME MIRO, Y COMO ME MIRAN TAMBIÉN

Dos tiras de fotografías que penden de dos carretes gigantes de aluminio. Una muestra secciones de su cara fotografiadas por su hija, la otra, secciones de sus símbolos más frecuentes interpretados por Amalia Benavides y Rosa Irela Vázquez 3 x .50 x .50 m

Auto retrato hablado. Galería Pecanins México D.F., 2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO III
UNA INSTALACIÓN DE HELEN ESCOBEDO
LOS REFUGIADOS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

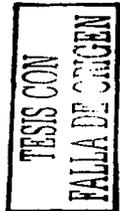
Me interesan las emociones transitorias, activas en vez de pasivas, cambiantes en vez de estáticas. No me interesa hacer obras que deban ser examinadas en cuanto a medida y leídas antes de que las emociones puedan surgir. Tampoco me interesa lo que puedan significar en cuanto a la percepción de un solo espectador. Luchó con el cambio, luz cambiante, material cambiante en la lluvia o resplandor, público cambiante que también deja sus impresiones a su paso, escritas, añadiendo cosas, inclusive con aquellos que a través del coraje destruyen. También tengo que luchar con el vandalismo, tratar de hacerlo, porque está en todas partes, es un hecho de la vida: destruir por destruir. Sufrir la impermanencia a través de mis instalaciones efímeras es ser libre. Libre para dejar el trabajo atrás para ser derruido, reciclado o regresado a la naturaleza por otros, libre para viajar al siguiente lugar, al siguiente equipo, para construir nuevos recuerdos. Helen Escobedo³⁸

Para analizar la realización de una instalación de Helen Escobedo me basaré en los textos: *Las actividades básicas de las artes plásticas* y *Los conceptos esenciales de las artes plásticas* de Juan Acha. En estos libros el autor propone un esquema alrededor de la obra de arte conformado por la trilogía complementaria: producción, distribución y consumo. Escogí el modelo propuesto porque me permite ordenar y clarificar la obra de la artista.³⁹ Siguiendo este esquema encuentro las siguientes subdivisiones para analizar las instalaciones de Helen Escobedo.

En cuanto a la *producción*: la artista se responsabiliza de los problemas sociales. A través de su trabajo critica los hechos que le preocupan, interesan o divierten. Respecto a los elementos sistémicos, según término de Acha, adquiridos como

³⁸ I am interested in transitional emotions, active rather than passive, changing rather than static. I am not interested in fabricating works that must be examined at length and read before emotions can surface. Nor am I particularly interested in a viewer's single perception of it's meaning. I deal with change, changing light, changing material through rain or shine, a changing public that also leaves impressions behind, written, adding things and even those who through anger destroy. I have to deal with vandalism too, take it in my stride, for it is everywhere, a fact of life, destruction for the sake of destruction. To suffer impermanence through my ephemeral installations is to be free. Free to leave the work behind to be taken down, recycled or returned to nature by others, free to travel to the next place, to my next team, to make new memories.

³⁹ Acha propone este esquema basado en Carl Marx y considera que funciona para la realidad de los procesos sociales y psíquicos de los bienes estéticos en América Latina. Aclara que las ventajas del empleo de esta unidad básica son: 1) Su capacidad englobante de toda realidad cultural por entero. 2) Su utilidad por poner orden, al separar y juntar sucesivamente las partes integrantes del fenómeno en estudio, y por último; 3) Su interdependencia nos sitúa en la dialéctica de la realidad y nos aleja de la sobrevaloración de una de sus partes, como la producción hasta ahora. Juan Acha. *Los conceptos esenciales de las artes...* pág.17



productor de bienes culturales, la artista parte de un concepto para recrear el pasado y el presente. Realiza bocetos y dibujos que constan de tres valores: en ellos concretiza sus ideas, funcionan como material didáctico para el espectador y tienen un fin artístico en sí. Finalmente lleva a cabo sus instalaciones en equipo. En cuanto a los elementos individuales y de introspección, la artista comunica las vivencias experimentadas a partir de diferentes medios, ya sea a través de la escritura o la entrevista y por supuesto de la obra.

En cuanto a la *distribución*: en las instalaciones de Helen Escobedo los recursos económicos o convenios son importantes, en ocasiones decisivos para que las instalaciones puedan llevarse a cabo. La distribución no sólo se ocupa de los productos sino también de los medios intelectuales de producción y de consumo culturales.

En cuanto al *consumo*: las instalaciones adquieren valor cuando son consumidas, no como adquisición tangible y objetual, es decir, su valor real adquiere significado cuando el público local para el que fueron creadas siente y recrea la obra. Según Acha, el consumo del espectador no especializado será estético y el del especializado será uno artístico.

Finalmente cabe señalar que la trilogía: producción, distribución y consumo se presenta de manera circular y no lineal.



Dependiendo del concepto, el equipo, los espacios, los recursos económicos o convenios y el público, cada instalación tiene variaciones que alimentan su creación. A continuación profundizaré en base al esquema anterior en la instalación: Die Flüchtlinge (Los Refugiados) de 1997.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

PRODUCCIÓN

Para Juan Acha la producción constituye un trabajo que realizado por un individuo culmina en un producto cuyos resultados son de su entera responsabilidad. En él, en este caso, el artista, opera el triángulo de dependencia de cualquier actividad humana, es decir: "los elementos sociales adoptados por él como ciudadano, los sistémicos adquiridos como productor de bienes culturales y los individuales de su personalidad".⁴⁰ Todos estos componentes se encuentran en su interior y se mantienen constantes, recíprocas y cambiantes pugnas de intereses. Es decir: todo pasa por el artista al momento de producir.

En cuanto a los elementos individuales, Helen Escobedo utiliza conceptos como punto de partida para producir una obra. Ejemplo de esto es la manera en que llevó a cabo *Die Flüchtlinge*. En este caso contamos con un texto inédito, sobre el proceso creativo de esta obra. Se escribe en éste, el momento en que definió el concepto de los refugiados, lo cual es interesante además de valioso para sustentar su trabajo. A continuación cito un fragmento del texto:

Fue a mediados de verano del 93, en el comienzo de una corta vacación, manejando entre los Alpes Austríacos, que un asombroso paisaje se presentó frente a mí al momento de rodear una curva en el camino. Tal fue mi reacción que pedí un alto inmediato. Salí del coche escuchando el eterno suspiro paciente de mi esposo, levanté mi cámara y me preparé para registrar con mis propios ojos aquello que tenía frente a mí.

Para la mayoría de los europeos esta visión es sin duda muy común durante los meses de verano durante la cosecha, pero a mis ojos era prácticamente una revelación. Las cuestas de las colinas estaban pobladas de silenciosos vagabundos, no unos cuantos, sino cientos de ellos. Por supuesto había visto pacas de paja en los campos según las costumbres locales, desde pacas cuadradas y rectangulares hasta cilindros tendidos asemejando ruedas gigantes, pero esta nueva visión, estas formas verticales un poco más altas que un cuerpo humano hicieron que mi creatividad fluyera, solo me faltarían metros de ataduras para transformar lo que ahora veía en lo que creí haber visto.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁴⁰ Juan Acha. *Las actividades básicas de las artes plásticas*. México, Diálogo abierto Ediciones Coyoacán, 1994 pág. 53

Y lo que creí haber visto en ese primer parpadeo, fue un instante de imágenes recordadas, refugiadas, siempre presentes en las pantallas de televisión. La naturaleza se me revelaba como algo más, transformada por los campesinos en un producto necesario, ahora estaba listo para ser transformado por mí en un producto de ficción por medio de un segundo proceso. Una creación propia como percepción de algo visto y vuelto a decir, una intensificación de algo que yo ya conocía.

Todo lo que necesitaba ahora era una oportunidad, el tiempo y el espacio en donde recrear esta visión a manera de instalación, necesitaría muchos postes, mucha paja y mucha ayuda. Este sueño se hizo realidad cuatro años después en el parque conocido como el Moorweide en la ciudad de Hamburgo [...] si el constante vandalismo finalmente hizo que la retirara abruptamente, son los aspectos positivos los que me convencieron para producir un documento sobre el proceso entero, un registro para probar que el trabajo en lugares públicos vale más que el desencanto producido por eventos no programados manifestados por distintas personas que hacen resonar la obra con nuevos significados. Sólo así se convierte realmente el algo vivo, creando variaciones del tema original y por ello enriqueciéndome.⁴¹

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A partir de lo anterior, Helen Escobedo empezó a idear un plan sobre cómo podría llevar a cabo esta idea – imagen que acababa de nacer en ella.

⁴¹ It was during midsummer of '93, in the wake of a brief holiday driving through the Austrian Alps, that a startling landscape opened up before me as we rounded a bend in the road. Such was my reaction that I called for an immediate halt. I clambered out of the car hearing my husband's ever patient sigh, cocked my camera in readiness and took off to record with my own eyes that which lay before me.

Doubtless to most middle Europeans this sight is common enough during the summer months for it is hay making time, but to my eyes it was nothing short of a revelation. The gently rolling hills and slopes were peopled with silent cowed wanderers, not just a few, but hundreds of them. I have of course in the past seen hay lying in the fields packed and bound according to local customs, from squares to rectangles to those great cylinders lying at random like wheels come to a sudden stop, but this new vision, these vertical shapes slightly larger than life made my creative juices flow, for it would take only yards of cording and gentle binding to transform what I now saw into what I thought I had seen.

And what I thought I had seen during that first glimpse, was an instant of recalled images, refugees, ever present on the screen of my television set. Nature was here revealed to me as something else; transformed by farmers into a product of need, it was now ready to be transformed by me into a product of fiction through a secondary process. One of my own making as a perception of something seen and retold, as an intensification of that which I already knew.

All I would need now was the chance, the time and the place in which to recreate the vision as an outdoor installation, requiring lots of poles, lots of hay and lots of help. This dream came true four years later in the centrally located park known as The Moorweide in the city of Hamburg. [...] If the constant vandalism finally prompted me to bring it to an abrupt end, it is the positive aspects of all that which happened that persuaded me to produce a document of the entire proceedings, a record to prove that to work in public spaces is well worth the upset it often induces when unprogrammed events by the various publics manifest themselves, making it resound with new meaning. Thus it comes truly alive, creating variations on the original theme that make me the richer for it.

Helen Escobedo Hamburgo, agosto, 1997.

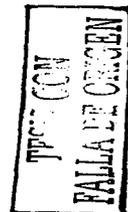
En cuanto a los elementos sociales, el concepto que interesó a la artista representaba tratar sobre un problema actual y las asociaciones se interesaron por ello. La Organización de las Naciones Unidas, registraba en ese momento una cifra de cincuenta millones de refugiados en el mundo. Por varias razones, entre ellas, gestiones y trámites ante varias instancias oficiales, pasaron cuatro años antes de que la artista pudiera llevar a cabo esta instalación. Finalmente Helen Escobedo consiguió los permisos necesarios.

Graciela Schmilchuk⁴² apunta que la obra fue avalada por el Comité Alemán de la ONU para los Refugiados y por la presidenta del parlamento Dra. Rita Süßmuth, en la medida en que la artista les propuso hacer una campaña para que los ciudadanos apoyaran con dinero a los damnificados adoptando simbólicamente alguna de las figuras. En consulado mexicano en Hamburgo también brindó su apoyo.

Para recaudar fondos la artista realizó y vendió dibujos en torno al tema. El dinero obtenido fue remitido al Comité Alemán de la ONU arriba mencionado.

En cuanto a los elementos sistémicos, cito la definición de lo que para Helen Escobedo es crear:

Es poderme levantar cada mañana y poder expresar de una forma o de otra, alguna idea, alguna ocurrencia que me ha venido impresionando, que me ha venido a veces molestando, que me ha venido inspirando desde hace tiempo. Yo creo que poder crear o ser creativa es seguir dando pasos hacia delante, abriendo ventanas y viendo más lejos para poder entender y comprender porqué eso que me inspiró se puede lograr expresar de una forma muy mía. Es tomar nota continuamente de cosas que me inspiran, cosas que me afectan, cosas que siento y que veo. A veces tomo fotos como memoria, a veces escribo notas en mi agenda, otras veces hago dibujitos con explicaciones, o me las comento en voz alta porque no traigo ni lápiz ni cámara. Puedo ver unas bolsas de plástico colgadas en un muro, me las quedo viendo, yo sé que son bolsas de plástico llenas de basura que van a dar al basurero, pero de repente las vi de otro modo, se me van a quedar como un elemento de posible uso futuro, con otra intención, en otro momento, otro día.⁴³



⁴²Graciela Schmilchuk. "Monumental, política y efímera". *Curare*, México, Número 12, 1997... pág.25

⁴³Alejandra Wah Laborde. "Entrevista a Helen Escobedo" México DF, Taller de la artista, 22 de enero del 2002

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Helen Escobedo es consciente de la transformación del entorno, tanto del mundo externo como de lo que vive internamente. Concibe y crea realidades a partir de la experiencia en el sitio específico. Dialoga con su cuerpo. Explora y emplea lo necesario para hacer realidad una idea o fantasía, utiliza para ello todo el potencial que permita trascender en el mundo social e interno. Su método creativo comienza con el reto del sitio en donde es invitada. Cito a la artista:

... me invitan a hacer una obra que va a ser en un parque ecológico. Voy o me llevan, doy pasos en el bosque para ver que sitio me va a inspirar. Les pregunto si hay lluvia ácida o si todavía hay pájaros o si están quemando el bosque, o porqué lo tienen que conservar y mientras charlamos, tomo notas mentales. Ese es mi proceso, voy tomando nota de lo que pasa para enterarme en dónde estoy.⁴⁴

Escucha y dialoga con la gente que vive en el espacio en donde va a trabajar. Trabaja con ellos, aprende, se retroalimenta y enseña. Discrimina lo que pueda confundir o desviar y escucha los mensajes. En ocasiones, con un mismo tipo de material o con un mismo tema crea y recrea formas e ideas una y otra vez. Así juega y descubre las capacidades y las posibilidades de distintos objetos, materiales y elementos. Es en este momento en donde la artista se dedica a hacer bocetos y dibujos sobre fotografías del espacio a través de los cuales puede procesar la información. Es por eso que los dibujos de Helen Escobedo tienen tres valores: funcionan como soporte en donde la artista concretiza sus ideas, por sus características se convierten en material didáctico para el espectador y tienen un fin artístico en sí mismos. Los siguientes dibujos fueron realizados entre 1993 y 1997 y tienen como tema a los refugiados.

⁴⁴ Eduardo Chávez y Alejandra Wah Laborde. "Entrevista a Helen Escobedo" México DF, Taller de la artista, 21 de mayo del 2002

Los dibujos como parte de la etapa de producción son determinantes en la obra de Helen Escobedo. Dibujos sobre una fotografía del sitio en donde se va a trabajar o sobre cualquier soporte. Es importante mencionar que en los últimos años la artista ha expuesto junto con sus



Dibujo A

Dibujo A
Collage, tinta y acrílico sobre papel.
21 x 30 cm
1995

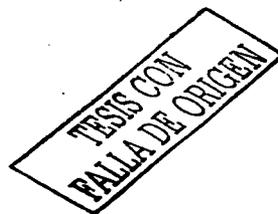
Dibujo B
Tinta china y acrílico sobre papel.
30 x 42 cm
1997

Dibujo C
Tinta china y acrílico sobre papel.
30 x 42 cm
1997



Dibujo A (acercamiento)

instalaciones bocetos que forman parte de su búsqueda y proceso creativo. En el caso de la instalación Die Flüchtlinge, realizó varios dibujos (ver imágenes a, b y c) cuya venta, como ya he mencionado, ayudó a que se llevara a cabo el proyecto.



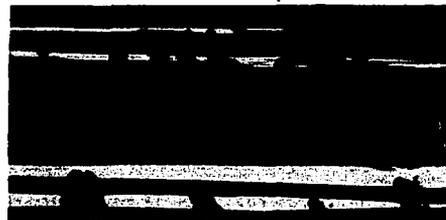
67

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Dibujo B

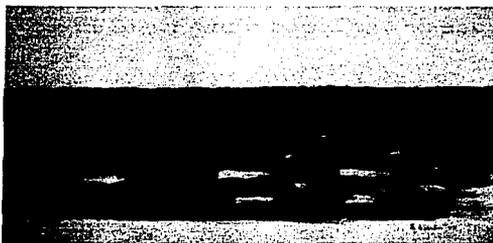


Dibujo B (acercamiento)



Algunos de los dibujos preparatorios sobre refugiados, o como los llama Graciela Schmilchuk⁴⁵: simplemente interminables columnas de gente, comenzaron sobre ampliaciones de fotos y se fueron independizando de ellas. La investigadora habla de cómo Escobedo se extendió horizontalmente, con un sentido justo de la escala y dimensión y con una magnífica distribución del espacio.

Es importante mencionar que la artista también recurre a imágenes que ve y recoge en los medios de comunicación como la televisión y el periódico. En ocasiones es a partir de estas fuentes que crea bocetos preliminares para crear sus instalaciones.



Dibujo C



Dibujo C (acercamiento)

⁴⁵Graciela Schmilchuk. "Monumental, política y efímera.", *op cit.* pág. 25

La artista realiza sus instalaciones en equipo. Para Graciela Schmilchuk una de las facetas más importantes de Helen Escobedo es su capacidad de desprenderse de una concepción romántica del quehacer artístico que aún pesa sobre muchos:

Contradice el sentido de permanencia al anteponer sus efímeros. Su actividad se encuentra frecuentemente con la del arquitecto y el urbanista, y más que insistir sobre la originalidad y la autoría, se interesa por realizar proyectos orgánicos y en equipo.⁴⁶

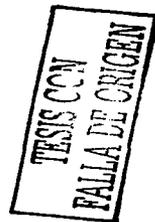
Lo hace por dos razones: la retroalimentación y la energía circular que se produce y porque sencillamente necesita de muchas manos para llevar a cabo las instalaciones que quiere realizar. Cito a la artista:

Trabajo en equipo. Cuando hago muchas de mis instalaciones una forma de conseguir ayuda es dando clases. Es decir: trabajamos y hablo, me explico continuamente en voz alta, hago preguntas, demando respuestas y los surto de energía, así ellos y ellas me surten de energía, de entusiasmo y de creatividad.⁴⁷

Los que le ayudan también lo hacen por distintas razones; la principal, la experiencia que deja trabajar en un equipo bajo el mando de la artista. Una de las personas que ha asistido a Helen Escobedo en México en los últimos cuatro años es el artista Jorge Llaca, quien al respecto dice:

Como creadora tiene una firme convicción en el trabajo en equipo, por lo que la experiencia se enriquece enormemente a lo largo del desarrollo de un proyecto dirigido por ella. Tanto por la interrelación con los otros artistas o asistentes, como por las experiencias personales que Escobedo ha tenido a lo largo de más de 40 años como artista, y que de una u otra forma vierte en el proceso.⁴⁸

En la instalación *Die Flüchtlinge*, la artista contó con la ayuda voluntaria y gratuita de veinte estudiantes de arte, jardineros de los parques públicos y de su amigo: el artista mexicano, Amilcar Coen. Tardaron tres días en llevar a cabo la instalación.



⁴⁶ Rita Eder. *Helen Escobedo. Op cit.* pág. 6

⁴⁷ Alejandra Wah Laborde. "Entrevista a Helen Escobedo", *op cit.*

⁴⁸ Alejandra Wah Laborde. "Entrevista a Jorge Llaca" México, Correo electrónico, 29 de enero del 2002

DISTRIBUCIÓN

<p style="text-align: center;">TESIS CON FALLA DE ORIGEN</p>
--

Para Juan Acha es importante tomar en cuenta cómo la distribución no sólo se ocupa de los productos sino también de los medios intelectuales de producción y de consumo culturales.⁴⁹ En cuanto a lo anterior cabe reflexionar que la artista trabaja en sitios específicos tales como: parques públicos, universidades, espacios abandonados, museos y galerías. En general, es invitada por amistades, universidades de arte públicas o privadas, empresas y gobiernos de distintos países. Todos estos funcionan como distribuidores desde el punto de vista económico al apoyar e invertir en un proyecto por distintas razones. El espacio o sitio específico es el lugar de retroalimentación entre la artista y el espectador. Para Helen Escobedo el espacio funciona sin límites como el reto principal. El lugar que intervendrá es determinante. Al elegir el espacio físico su experiencia interna y externa interviene.

Debido en parte a su formación escultórica Helen Escobedo dice concebir el espacio de dos maneras: una interior, basada en quien fuera uno de sus maestros, Henry Moore; y otra exterior, basada en el escultor Giacometti a quien admiró pero no conoció. Añade una concepción más: una de tipo espiritual aprendida de otro de sus maestros; Mathias Goeritz.

Los espacios en donde crea pueden ser: rurales, urbanos, públicos o privados. Acerca de los espacios la artista recalca que no sólo los ocupa sino los interviene. Describe el espacio como "el mediador absoluto entre todas las cosas, es lo transparente y lo demarcante, es el envolvente y lo sugerido es mental y es físico, es noble y es cruel, es juez y parte, cede y se impone, da y recibe, no perdona, acusa."⁵⁰ Trabaja en función del espacio que le corresponde, en ese lugar y en ese momento, y trata de comprender la medida de su capacidad creativa hacia él.

Respecto a los tipos de espacio que los artistas pueden usar, considera que existen los llamados espacios alternativos, que pueden ser rurales o urbanos, públicos o privados,

⁴⁹ Juan Acha. *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México, Diálogo abierto. Ediciones Coyoacán, 1997 pág. 17

⁵⁰ Helen Escobedo. "Un diálogo en torno al espacio", *op cit.* pág.327

dependientes o independientes, interiores, exteriores o neutros y los que cuentan con *genius loci*. Este último es el preferido por la artista ya que son los espacios que más le interesan y provocan. Según Helen Escobedo son:

Lugares con espíritu propio en donde el espacio contenido actúa como materia física, es decir, con una narrativa propia que se insinúa como 'especificidad del sitio'. Hay espacios tan cargados visual e históricamente que no queda más que usar lo que está implícito como punto de partida o centro de enfoque, e intervenir en él a partir de sus propias referencias. Estos espacios pueden ser igualmente tomados, prestados o alquilados por un artista o un grupo de artistas durante un corto lapso, como el ex convento de Santa Teresa [...] De los primeros pueden ser igualmente sótanos o azoteas, bodegas, fábricas, edificios y jardines abandonados, estaciones en desuso o ruinas; escuelas, asilos, corredores, salas de espera en el metro y en hospitales, etcétera. Son sitios expresivos e inmensamente sugerentes que contienen ya sea una memoria propia o un público específico al que se puede uno dirigir como artista. Estos son los lugares cuyo olor, textura, luz u oscuridad sugieren intervenciones que piden procesos más específicos y que parten, ya sea del uso que antes tuvieron o del que hace de ellos el público al que le pertenece.⁵¹

Para el artista Eloy Tarcisio, los espacios en donde Helen Escobedo trabaja son los que le dictan qué es lo que tiene que hacer. A partir de sus primeros encuentros con el lugar en donde va a intervenir, ella se va haciendo de los materiales y de los contenidos. Hay un proceso de transformación: lo que es su idea y lo que es el sitio en donde ella va a enfrentar su trabajo.⁵² Es por eso que en *Die Flüchtlinge*, fue el espacio, el Parque Moorweide en Hamburgo, Alemania, el que le dictó qué y cómo debía montar su instalación. Cito a la artista:

Escucho la carga que tiene ese espacio, ya sea histórica o actual. Puede ser un parque de donde partieron los inmigrantes de Hamburgo. Recojo la historia, pero como intervengo un espacio actual, también escucho opiniones del momento: desde los bomberos que me dicen que no me acerque a los árboles porque seguramente incendiarán la paja, hasta los futbolistas que ocupan ese lugar. Al final redondeo toda esa información y saco el concepto.⁵³

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁵¹ Helen Escobedo. "Un diálogo en torno al espacio.", *op cit*. pág.331 y 332

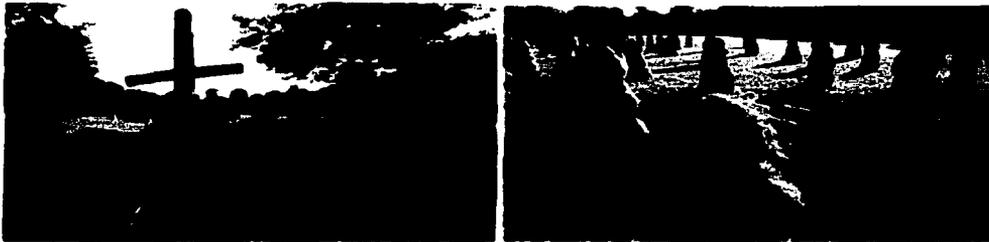
⁵² Alejandra Wah Laborde. "Entrevista a Eloy Tarcisio." México DF, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 7 de febrero del 2002

⁵³ Eduardo Chávez Silva, y Alejandra Wah Laborde. "Entrevista a Helen Escobedo", *op cit*.

En este caso, como menciona Graciela Schmilchuk, la artista se atrevió:

...no solo a tomar un espacio público con larga historia de uso y mal uso, en 1941, miles de comunistas y judíos fueron reunidos en ese parque para su deportación a los campos de concentración, sino a tratar uno de los problemas políticos que se debatía en esos meses en Alemania: el de las cuotas de refugiados que el país quiere admitir.⁵⁴

Para recrear una instalación es importante mencionar la cantidad y dimensión de los materiales que se utilizaron: Die Flüchtlinge se conformo de 101 figuras de dos metros de altura en un área de 800 m2. Se utilizaron cinco toneladas de paja amarrada con cuerda a estructuras cruciformes hechas de cientos de postes y trozos de madera. "Descontextualizó esos objetos, tradicionales de la cultura agraria y los resituó en plena ciudad bajo un concepto".⁵⁵



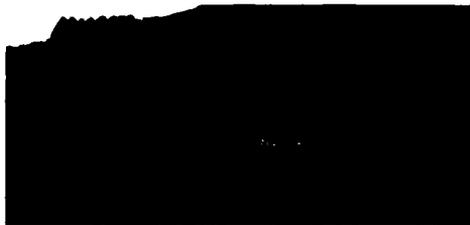
Ana Garduño, en su artículo para el Periódico La Jornada⁵⁶, describe como la artista estudió y marcó la distribución de las 101 figuras. Cien implica un número redondo; 101 sugiere que vienen cien más, el problema al infinito. Se clavaron los postes en una sección del terreno sin árboles, ligeramente inclinados hacia delante para dar idea de movimiento, variando la altura para sugerir la representación de niños y adultos. Con la paja amarrada se evocaban formas humanas que a la distancia parecían siluetas caminando.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁵⁴Graciela Schmilchuk. "Monumental, política y efímera.", *op cit* pág. 24

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶Ana Garduño. "Los refugiados, un problema de hoy y de siempre." *La Jornada, México*, 3 de abril 1998 pág. 27



Es importante mencionar que los materiales que Helen Escobedo utiliza para sus instalaciones son siempre del sitio en el que se va a trabajar. Todos estos materiales son recolectados ya sea por medio de préstamos o donaciones. Al final, según haya sido el acuerdo, son devueltos, reciclados o donados. Desde fines de los años sesenta Helen Escobedo ha hecho instalaciones en relación con la especificidad del sitio, ya sea en cuanto lo social, lo cultural, lo referente a la naturaleza y a la gente que los utiliza, vive o visita.

A continuación trataré sobre los recursos económicos o convenios, es decir, condiciones idóneas en las cuales la artista realiza una instalación:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Uno; que me pongan un espacio, un estudio con cama, cocina y en la casa de algún artista o un cuarto en un hotel simpático. Los hoteles me desesperan un poco porque no hay nada que hacer en las noches más que bajar al restaurante a cenar. Me gusta algo más personal y si es posible vivir en un sitio que refleje en dónde estoy, con gente de la localidad. Eso para mí es ideal. Dos: el apoyo absoluto de los que me han invitado, que me pongan un asistente, una mano derecha, una persona que me resuelva los problemas ahí, porque yo no se resolverlos porque estoy en un lugar desconocido. A lo mejor con un idioma que no manejo a la perfección, en donde no sé dónde están los tiraderos, donde conseguir materiales. Apoyo entusiasta, cordial y un equipo que me ayude, manos extra. Sean estudiantes de artes plásticas, artesanos, jardineros, lo que ahí se necesite, y que me apoyen con su entusiasmo... y su sabiduría.

El espectador frente a una instalación puede olvidar o pasar desapercibido todos los factores que rodean la creación de una obra. En ocasiones el apoyo y los convenios establecidos permiten que una obra se lleve o no a cabo. Como artista profesional

Helen Escobedo se preocupa por el factor económico. Selecciona sus proyectos según cómo se lo presenten, el sitio, el tiempo, el entusiasmo, la voz de quien la invita y lo que le ofrezcan a cambio de un trabajo intenso.⁵⁷ La remuneración al trabajo de un artista de instalaciones es importante como en toda profesión. Para vivir de ella es necesario que el trabajo como producto sea consumido y forme parte del mercado del arte. Por otro lado, la artista menciona que cobra por su trabajo por una segunda razón: sabe que lo que no cuesta, no se cuida.

Eso es una cosa que sucede muy a menudo. Cuando dejas pasar gente gratis o les das boletines o catálogos gratis, te los encuentras tirados en la calle. Si pagan dos pesos, los conservan. Un poco es ese mi principio, no cobrar mucho porque yo lo que quiero es trabajar y trabajo con materiales pobres, materiales baratos porque no van a durar. A mí se me tiene que pagar como una persona creativa que está cargada de una enorme energía y que requiere de sustento, porque yo también tengo que pagar mis cuentas de luz y teléfono y mis impuestos. [...] Aunque digan que los artistas hacemos lo que más nos gusta, y que nuestros materiales son baratos, también pasamos años aprendiendo a depurar nuestro oficio.⁵⁸

Como la distribución y el consumo de este tipo de instalaciones no es propiamente objetual, una posibilidad es que los artistas de este tipo de obra, en este caso Helen Escobedo, sea remunerados a manera de un director de orquesta en tanto que profesionalmente conoce su oficio, dirige una acción e interpreta. Lleva a cabo una obra cuya duración es efímera y que finalmente quedará en el espectador como una vivencia o experiencia sensorial.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁵⁷ Alejandra Wah Laborde. "Entrevista a Helen Escobedo", *op cit.*

⁵⁸ *Idem.*

CONSUMO

Cuando hablo de consumo me refiero no sólo artísticamente sino también estéticamente. Juan Acha menciona que el consumo estético constituye un producto ambiental y forzoso, mientras el artístico es opcional y requiere una educación apropiada y previa debido a que el arte es racional además de sensitivo.⁵⁹ Por lo tanto todo ser humano puede consumir una instalación estéticamente más no artísticamente. Las instalaciones de Helen Escobedo no son la excepción y por lo mismo adquieren valor cuando son consumidas, no como adquisición tangible y objetual, es decir, su valor real adquiere significado cuando el espectador siente y vive su obra. En general, es el público local el que funciona como el consumidor principal.

La artista entiende el espacio como un vacío dentro de otro vacío, el transparente que ocupa dentro del envolvente que ya está, el que es mental hasta que lo hace físico, ordenando en él sus materiales para que la forma final coexista con la acción espiritual del público.⁶⁰ Para la artista sus máximos consumidores son los que viven ahí en donde hace el trabajo, es decir: el público local. Este consumirá estéticamente su trabajo. Considera que sus obras pueden ser sentidas y experimentadas por cualquier ser humano. Siempre y cuando ese ser humano quiera usar sus sentidos y percibirlos.⁶¹ Por supuesto, el tener conocimientos previos sobre el trabajo de la artista siempre prepara al espectador de mejor manera y lo conducirá a consumir las instalaciones artísticamente, según términos de Juan Acha. Existe en la artista la clara conciencia de crear obras para ser completadas por el espectador con infinidad de significados e interpretaciones. Esto no es que responda a preferencias del público, sino que respeta su espacio y vivencia:

... debo decir que cuando yo pregunto sobre el sitio que voy a intervenir, ahí es donde me concierne ese público específico. Si van mamás con niños y se sientan a tejer mientras los niños juegan, yo no puedo hacer ahí algo que sea

⁵⁹ Juan Acha. *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, op cit. pág.10

⁶⁰Helen Escobedo. "Un diálogo en torno al espacio", op cit. pág. 352

⁶¹ Alejandra Wah Laborde. "Entrevista a Helen Escobedo", op cit.

peligroso para los niños. Si voy a intervenir un espacio que entre semana es libre, pero los fines de semana van a jugar fútbol, yo les tengo que pedir permiso a los futbolistas. Que me permitan durante dos semanas, o lo que vaya a durar la obra, intervenir ese espacio, pedirles que vayan a jugar mientras a otro lado, porque si no sufrirán mis instalaciones. En otras ocasiones, esa misma gente acepta venir a trabajar conmigo, o sea que trabajo conjuntamente con el público a quien ese espacio pertenece además de recoger los ecos del espacio ¿Que fue fábrica?, ¿Mina?, ¿Cuál fue su historia? A veces mis asistentes me lo platican pues de allí son. De ahí vienen mis ideas, una vez teniendo la idea, ahí si ya no permito que el público me la transforme, porque si no, nunca acabo. Por eso me gusta trabajar en equipo. Me enriquece el solidarizarme con la gente de ahí, y al enriquecerme me dan una idea que es más circular, menos lineal, menos el yo, yo, yo.⁶²

Su motivo final es siempre la reacción del público. Busca que el espectador se identifique con su obra. Considera que de no ser así, no funciona. Por ejemplo el público de las instalaciones que ha realizado en torno a las cuestiones migratorias en Alemania se apropió de la obra, comenta:

El ser humano que pierde su sitio, su lugar de estar, su familia, sus cosas y se va solo con su alma y con otros miles a un espacio que no es de ellos. Desde el momento en que lo coloco ahí, en ese momento, en ese país, en esa situación, la apropian.⁶³

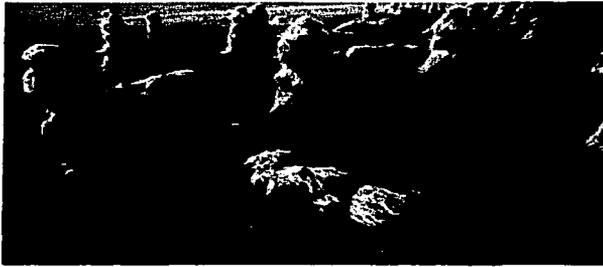
El 16 de junio de 1997 se llevó a cabo la inauguración de la instalación Die Flüchtlinge en Hamburgo, Alemania. Schmilchuk⁶⁴ menciona cómo el día 17 de junio, tres figuras amanecieron recostadas. La artista colocó junto a ellas pequeñas cédulas con la pregunta ¿Por qué? También estas fueron derribadas, rotas o usadas como arcos por los futbolistas. A doce días de inaugurada, las figuras tumbadas o quemadas sumaban cuarenta. La duración prevista de seis semanas fue modificada por los ciudadanos y la artista quien la redujo a tres semanas después de intentar integrar las piezas dañadas a la instalación.

⁶² Alejandra Wah Laborde. "Entrevista a Helen Escobedo", *op cit.*

⁶³ Eduardo Chávez Silva y Alejandra Wah Laborde. "Entrevista a Helen Escobedo", *op cit.*

⁶⁴ Graciela Schmilchuk. "Monumental, política y efímera", *op cit.* pág.27

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



El aspecto de la instalación cambiaba poco a poco al ser intervenida o afectada por los visitantes y las condiciones ambientales.

Ana Garduño menciona que en el día colocaban flores a las figuras, llegaban los niños con sus juguetes a transformar los espacios; los paseantes se recostaban en ellas para leer, descansar y obtener sombra; utilizando las figuras caídas como camas se acostaban a tomar el sol o a dormir. Transeúntes entrevistados pensaban que las figuras yacentes formaban parte del proyecto original:

Tres fotógrafos profesionales y los estudiantes de arte documentaron diariamente la recepción de la instalación, estos últimos mediante entrevistas con las personas que allí se detenían. Sucedió de todo y cuando se le preguntó a un muchacho que intentaba derribar una de las figuras ¿porqué lo hacía?, contesto: "porque no puede defenderse". En otra ocasión fue gracias a uno de los fotógrafos que quedó constancia de la llegada sorpresiva de un grupo de bailarinas, cubiertas con túnicas de tenues colores, que "hicieron una acción como de cuidar a los caídos, de consolar a los refugiados"; otro día sucedió no un acto espontáneo de solidaridad, sino el recuso político de un grupo de refugiados yugoslavos que se colocaron junto a las figuras pidiendo, también ellos, asilo.⁶⁵

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

elen Escobedo comenta al respecto:

Lo que es fascinante es lo que pasa con el tiempo, nunca vi a las bailarinas que llegaron a levantar las figuras caídas para colocarlas en grupos porque ya no se podían sostener verticalmente. Llegué un día y en vez de figuras aisladas encontré que se habían formado grupos como familias. Las bailarinas se aparecieron para rescatar a las figuras caídas. El público creía que las figuras caídas eran parte de la instalación, que caían muertos. Parecía un campo de vivos y muertos... así como caen los refugiados, por hambre, por insolación, por tantas cosas.⁶⁶

⁶⁵ Ana Garduño. "Los refugiados, una problemática de hoy y de siempre.", *op cit.* pág. 27

⁶⁶ Alejandra Wah Laborde. "Entrevista a Helen Escobedo.", *op cit.*



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

No obstante haber previsto mantener la instalación por tres o cuatro semanas, a los quince días fue necesario desmontarla por las fuertes reacciones del público. Escobedo con experiencia al trabajar en espacios abiertos, sin vigilancia, esperaba intervención o vandalismo por parte de los visitantes al parque, que podían ir desde agregarle objetos a la instalación hasta quitarle paja a las figuras, pero no esperaba destrucción. Helen desmontó la instalación cuando un grupo de personas –nunca se supo quiénes– incendiaron una noche ocho de las figuras. La llegada de los bomberos y los diferentes medios de comunicación que registraron el incidente con escenas en vivo incluyendo entrevistas con la artista, marcaron el fin de una instalación que registró los diversos sentires de los habitantes de Hamburgo ante una problemática que hoy, como ocurre desde hace décadas, mantiene vigencia: la polémica sobre qué hacer con los allegados de otras tierras que aunque sí requieren refugio por persecución política siendo la única razón legal para ser admitidos, en su mayoría lo que solicitan es asilo económico ante la Comunidad Europea.⁶⁷

La cobertura de los medios (periódicos y televisión) fue extraordinariamente amplia. La prensa cubrió estos hechos, los lamentó y manifestó su indignación. Pero para un fenómeno artístico y mediático de estas dimensiones, y en esa ciudad con gobierno socialista, la respuesta debía ser por lo menos un debate importante en los medios y ello no ocurrió. [...] Una evidencia del impacto de la instalación fue el silencio escandaloso de la crítica, precisamente porque se encontró frente a una manifestación de arte comprometido, demasiado político para ella, aunque cabría preguntarse si no pudieron considerarla arte porque no estaba en un ámbito museístico o legitimado. También es cierto que en esas fechas los críticos estaban en la *Documenta* o en *Münster 97*, pero no hay excusa tratándose del único evento artístico importante que ocurría en Hamburgo en ese momento.⁶⁸

⁶⁷ Ana Garduño. "Los refugiados.. una problemática de hoy y de siempre.", *op cit.* pág. 27

⁶⁸ Graciela Schmilchuk. "Monumental, política y efímera.", *op cit.* pág.26

Finalmente; pregunté a Eloy Tarcisio, que ha trabajado junto con la artista en distintas ocasiones; en qué consiste la creación de una instalación de Helen Escobedo y cuál es su principal aportación al arte y a los artistas:

Lo que hace Helen Escobedo es esencialmente reconocer el lugar en donde va a trabajar. No llega con un boceto prediseñado y predispuesto. Ella va al sitio en donde se va a enfrentar al trabajo, y hay una transformación de las ideas que ella tiene a nivel sensitivo, artístico y creativo. Los espacios en donde ella trabaja le dictan que es lo que tiene que hacer. A partir de sus primeros encuentros con los lugares en donde va a intervenir se va haciendo de los materiales y de los contenidos. Hay un proceso de transformación, lo que es su idea, y lo que es el sitio en donde ella va a enfrentar su trabajo. Después empieza a hacer bocetos, en donde ella ve exactamente como va a quedar la obra. Visualiza casi de una manera hiperrealista lo que va a hacer. La realización se ajusta a este proceso. A veces varía, porque una cosa es la imaginación y la visión en el plano de lo bidimensional y en el plano de la escala y otra cosa es la realidad. A veces el trabajo tiene modificaciones de acuerdo a la complejidad de la realización. [...] La aportación de Helen en el arte mexicano es trascendental porque da la posibilidad de que veamos el arte no nada más desde el punto de vista de lo contemplativo, sino también de lo participativo. No nada más de lo bidimensional o tridimensional específicamente como escultura y pintura sino también como instalación y como una obra en movimiento. Una obra con un tiempo real y con un espacio de cualidades diversas. El concepto de espacio de la obra de Helen es uno abierto, no es uno definido a la obra. [...] Es decir, el espectador participa de la obra. Transita dentro de ella. Es una parte viva dentro de ella. El tiempo es un tiempo real, la realidad de la obra es la que determina el tiempo. Si se deteriora y se mimetiza otra vez, se transforma y se integra al espacio, entonces esa es su duración. Otra cosa importante del trabajo de Helen es la participación comunitaria. Están hechas para que la comunidad las entienda. Se relaciona con una significación de fácil lectura para el espectador. No son herméticas. La gente que las ve las puede entender, las puede leer y las puede discernir. Esas son aportaciones. No son cosas que ya estaban sino que son cosas que ella adhiere al panorama del arte mexicano y que se integran al panorama del arte internacional. Ella participa con otros artistas de su generación de esa aportación y de ese concepto de aportar.⁶⁹

Este mismo proceso es el que permite y hace accesible que la población local del sitio específico consuma estéticamente y en el mejor de los casos artísticamente las instalaciones de Helen Escobedo.

⁶⁹ Alejandra Wah Laborde. "Entrevista a Eloy Tarcisio", *op cit*.

NOTA Todas las fotografías utilizadas pertenecen al archivo personal de Helen Escobedo.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**CAPÍTULO IV
PLÁTICAS CON HELEN ESCOBEDO**

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Este último capítulo se basa en dos entrevistas realizadas a la artista Helen Escobedo. La primera la llevé a cabo el día 22 de enero del 2002 y la segunda la realicé junto con el Maestro Eduardo Chávez Silva el 21 de mayo del mismo año. En ellas se discuten varios puntos que pueden resumirse en los siguientes temas:

Influencias e Influenciados

Comenta sobre qué tipo de obras y artistas son los que más influencia han tenido sobre ella y lo que piensa acerca de los artistas a los que ha influenciado.

Estaticidad y Movimiento

Aquí la artista menciona el proceso que vive al llevar a cabo una instalación y lo que la motiva para trabajar de manera individual en su estudio y de manera colectiva al intervenir un espacio.

Símbolos y Materiales

Menciona los símbolos que maneja en su obra y cuáles son los materiales y formas más frecuentes con los que trabaja.

Efímero y Permanente

Teniendo una obra cuya característica es su corta duración, la artista habla sobre lo efímero y lo permanente.

Espectador y Obra

Platica sobre el papel que tiene el espectador en su obra. Comenta once casos de obras en donde se puede aprender qué fue lo que la llevo a pensar en ciertos temas, a trabajar en ciertos lugares y a solucionarlos de cierta forma.

Artista y Maestra

Helen Escobedo habla sobre sus principales preocupaciones como artista y maestra. Comenta aquí sobre el pasado, el presente y el futuro.

INFLUENCIAS E INFLUENCIADOS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Respecto a las influencias que Helen Escobedo ha tenido, ya sea de artistas, obras contemporáneas o de otra época aclara:

"Una de las influencias más importantes que he tenido fueron mis maestros. Uno fue Henry Moore quien tuvo mucha influencia sobre mí. Nos criticaba nuestro trabajo en el Royal College, me invitó a su taller y me enseñó su colección de piezas prehispánicas. Me explicaba que los árboles son las esculturas perfectas, porque se podía estar frente a un árbol y saber perfectamente lo que pasaba detrás sin darle la vuelta. Otro personaje que me fascinaba y que nunca conocí fue Giacometti. Sus figuras, los palillos que caminaban no era lo que me interesaba, sino los espacios en medio, la soledad de uno solo, el vacío. Ahí tienes dos vacíos. El que atraviesa la obra que es el de Henry Moore y el que desplaza sus figuras a través del espacio y las une: Giacometti. Fue años después que me di cuenta lo que me habían hecho esos dos conceptos de espacio. En cuanto a museos, los que más me inspiran no son los museos de arte contemporáneo en donde lo contemporáneo está de manifiesto y está siendo digerido en la actualidad. Los que me fascinan son los museos arqueológicos, los centros artesanales, los museos de arte popular. Esos son los que sí me inspiran porque son de otras épocas, son de otra manera de ver las cosas. Tienen otros significantes de lo que es ver el arte de hoy a veces sobrestimado, sobrepublicitado y repetido ad nauseam en las Kunsthallen y Museos de Arte Contemporáneo de los países de Europa y Estados Unidos. Me inspiran pintores y escultores greco-romanos. Me inspiran las ruinas prehispánicas. Todo tipo de huesos, momias, y envoltorios. Museos o centros en donde confluyen diseño y arquitectura contemporáneo, porque ahí están plasmadas otras formas de hacer objetos, vivir espacios e interrelacionarlos con los que allí deambulamos. Esto tiene mucho que ver con el aspecto que tanto me atrae: hacer arquitectura. Yo misma diseño y he construido casas y oficinas aunque siempre en equipo con profesionales."

Además de lo que dice la artista, como ya mencioné anteriormente, considero que otra influencia importante para Helen Escobedo ha sido el trabajo y la presencia de Mathias Goeritz. Desde finales de los años sesenta hasta la muerte del artista en 1991 tienen una comunicación y una relación cercana de intercambio maestro - alumna. Trabajan juntos por primera vez a finales de los años sesenta en la Ruta de la Amistad, después en la creación del Espacio Escultórico en los años setenta. Años antes Goeritz creaba su manifiesto de "Arquitectura Emocional" (1951) y experimentaba con escultura urbana como las Torres de Satélite y con espacios como el Museo Experimental El Eco. Como maestro y amigo cercano puede entenderse una importante influencia sobre ella. Finalmente hereda en la artista preocupaciones tales como: la vivencia y la acción directa en el tiempo y en el espacio, la interacción con el espectador, la justa proporción del arte urbano y la búsqueda espiritual a través de la obra.

En cuanto a los influenciados por la artista es importante tomar en cuenta que los habitantes de la Ciudad de México, y de otras partes del mundo, conviven comúnmente con alguna obra de Helen Escobedo. En el primer sitio, basta contar a las personas que circulan frecuentemente por el Periférico Sur de la ciudad o visitan o estudian en Ciudad Universitaria. También es común encontrar notas sobre la artista en los periódicos, revistas y libros de arte. Algunas imágenes de su trabajo acompañan con regularidad a estos últimos. Cualquier estudiante de arte forzosamente se encuentra con su nombre y obra debido a que la artista ha estado presente en momentos importantes de la historia del arte mexicano de las últimas cuatro décadas. Tomando en cuenta lo anterior me parecía interesante preguntarle qué pensaba respecto a cómo ha influenciado a otros artistas:

"Esa para mí es una pregunta que otros deben contestar pues solo cuando jóvenes artistas me entrevistan, me piden consejo, o me nombran en artículos o durante sus conferencias es que me enteró de lo que piensan de mí. Sea porque por años fui

directora del Museo Universitario, en donde hicimos exposiciones fuera del encajonamiento de las normas oficiales, o porque siempre fui muy aventada en mis cambios abruptos y nunca me quedé en una sola forma de expresarme. Los jóvenes captan todo eso."

Pienso que la artista no esta consciente de su importancia artística ni de su relevancia en la historia del arte mexicano e internacional.

"A mí siempre me sorprende cuando me dicen "¡Ay Maestra! sabemos todo acerca de su obra", les pregunté "¿cómo cual?" y me responden "Pues los dos cuernos que están en el periférico." Debo decirles que esa no es mía. ¿Qué yo este consciente de mi status universal? Pues no, y la verdad es que siempre me sorprende cuando me reconocen o vienen a que alguien los presente conmigo, me halaga, pero no es importante."

Sin embargo considero que en esta última afirmación la artista cita a una persona que simplemente reconocía su nombre. Esta persona podría estar dentro del grupo que circulan en el Periférico o que visitan Ciudad Universitaria frecuentemente. Creo que este tipo de comentarios poco tienen que ver con lo que realmente la artista representa para la actual generación de artistas jóvenes. Un ejemplo de esto es la participación de Abraham Cruzvillegas en la reciente presentación del libro *Helen Escobedo: Pasos en la Arena*, en donde el hoy, ya reconocido, comentó la deuda que su generación tiene con artistas como Helen Escobedo en cuanto a su trabajo, tenacidad y constante presencia.

Considero que entre sus principales aportaciones, hasta el día de hoy, están:

El respeto hacia el sitio y tiempo específico y su interacción con él.

Su preocupación por el publico local como concretizador de la obra.

El constante trabajo en equipo y la búsqueda de energía circular que se produce a través de ello.

ESTATICIDAD Y MOVIMIENTO

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Helen Escobedo vive la mitad del año en México y la otra mitad en Alemania, sin embargo esta es una afirmación no del todo real ya que la artista viaja constantemente. En esos pequeños fragmentos de mes en los que no se encuentra llevando a cabo una instalación, la artista trabaja sola en su estudio en la Ciudad de México o en Berlín. En la primer ciudad, en ocasiones acompañada de sus dos asistentes que actualmente la visitan una o dos veces por semana: Amalia Benavides y Rosa Irela Vázquez. Aquí dibuja y afila ideas, recorta periódicos, revisa noticias y recibe llamadas, muchas de las cuales serán invitaciones para llevar a cabo un nuevo proyecto. Pregunté a la artista qué prefiere si puede escoger entre estar en su estudio o viajar constantemente:

"El moverme no me fascina, detesto transportarme en avión, me encanta el tren porque voy viendo o puedo leer. El coche me aburre infinitamente. Estar trabajando, estar en un proyecto es lo que más me fascina. Si para poder trabajar debo viajar, pues así sea, pero el traslado me apura, me enoja, quiero llegar para poder empezar."

No disfruta el recorrido pero si el momento en el que llega al espacio y se encuentra en el lugar que va a intervenir. En el texto *Arte y Espacio* Helen Escobedo habla sobre los sitios en los que prefiere trabajar: aquellos que tienen no solo vida propia sino magia. Considera que el espacio es una materia tan viva, que es él mismo el que le va a dictar lo que va a hacer ahí. Lo conoce y reconoce. Cuando se enfrenta al trabajo de campo trabaja acompañada. Menciona que necesita estar con un equipo de personas debido a dos razones: la primera es la ayuda:

"Necesito asistentes. Es decir, si yo quiero colocar 100 paraguas en los árboles, no los puedo amarrar todos. Necesito de la ayuda de los bomberos, necesito personas que

me ayuden a amarrar los paraguas, a rebanar las llantas. Yo nada más tengo dos manos."

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

La segunda razón es la energía circular que se produce colectivamente. Respecto a esta energía la artista la explica de la siguiente manera:

"Puedo ir a pasear a un bosque y capto muchísimas cosas que me retroalimentan. Puede ser que me quedé junto a un árbol que da una sombra gigantesca, me pego al árbol, lo abrazo y veo hacia arriba y siento cosas que voy a usar después, no sé qué, pero de repente me escribo "acuérdate de abrazar árboles". Esa es una energía circular. ¿Porqué ese árbol?: porque los demás también están forjando una especie de bóveda, y lo que hay abajo también me está afectando y las personas que están conmigo también me están afectando. Es casi una cuestión teatral. También viene de la escenografía que hice cuando participé en el teatro con mi mamá: haber hecho trajes para el teatro, ver cómo se viste la gente, cómo se mueven, cómo se sientan."

Lo que en un primer momento fue trabajo de introspección en su estudio se convierte en algo abierto y colectivo en donde la artista sabe escuchar y retroalimentarse de lo que le rodea: atmósfera, energía, colores, olores, sonidos e historias de personas que de alguna manera la guían para reconocer y reconocerse en un espacio que ella apenas conoce:

"También escucho. Me pueden decir, si bajamos demasiado el techo se va a caer la mampara de atrás. Estructuralmente de repente voy que vuelo. Yo no soy arquitecto pero estoy con gente que sabe. Y cuando hago esas intervenciones gigantesca escucho mucho a los miembros de mi equipo porque ellos son de ahí. Por ejemplo: estoy en un país que no conozco: Finlandia, con un idioma que no hablo, con material que no conozco. Como reciclo, necesito saber qué reciclan los Finlandeses. Al escucharlos los convierto en co participes."

La memoria es un elemento que juega un papel inmenso en su vida y obra, no sólo me refiero a la experiencia que cambia y transforma, me refiero a que la artista recurre a imágenes pasadas para trabajar. Constantemente regresa a su infancia, cita y recuerda sensaciones:

"Te digo que me acuerdo hasta de los árboles que eran mis casitas. La memoria la traigo agarrada de la mano izquierda, para exprimirla con mi mano derecha."

Para crear una instalación, Helen Escobedo, necesita pasar por la estaticidad, la soledad y la disciplina de su estudio. Después vendrá el movimiento, el traslado al espacio que intervendrá, el dar pasos y conocer al equipo que la ayudara y que junto con ella logran producir una energía circular. Sin embargo, dentro de este proceso, existe algo que la puede frenar o bloquear:

"La hora de hacerlo. Lo que me bloquea es mi incapacidad de dar todo esto que me emocionó tanto porque soy ser humano y tengo límites. Nunca supero a la técnica, nunca llego a superarla al grado de lo que me causo esa primera energía circular de la que hablo porque no puedo manejar ese tipo de espacios, ese tipo de lecturas, ese tipo de hojas que flotan, se mueven, esa vibración en el aire... eso me rebasa, pero lo sigo buscando."

El hecho es esto último. Lo que debe preocupar a todos los artistas: seguir buscando.

SÍMBOLOS Y MATERIALES

Desde el punto de vista estructural los elementos de soporte más importantes en la obra de Helen Escobedo son la transparencia, la verticalidad y la horizontalidad:

"Por ejemplo: al caminar en el bosque hay cosas que me mueven, que me conmueven, uno, por su verticalidad los arboles, por su transparencia las hojas y por su horizontalidad los troncos muertos, con una que otra diagonal que son los árboles que no acaban de caer, sino que son sostenidos por los verticales."

Desde el punto de vista simbólico los elementos más recurrentes son los colores cálidos: el rojo, el naranja y el amarillo.

"Los uso ad nauseam. Este colorido me gusta, no sé si por observar el fuego o porque me gusta el calor, no sé." La artista y Eduardo Chávez llegan a la siguiente conclusión: "El rojo es un elemento de fortaleza, el amarillo de luz y el naranja entre los dos, los une. Helen es tierra y luz y nunca se separa del origen y del futuro. En ese binomio siempre."

Uno de los elementos con los que Helen Escobedo trabaja con más frecuencia son los arboles:

"Los árboles son algo continuo en mi vida. Si bien no me gusta estar en un bosque sola porque me da miedo perderme, si me gusta ver los árboles de mi jardín, en zonas en donde requiere uno de sombra. Yo le tengo un cariño muy particular a los árboles porque me los trepaba de niña, en mi jardín había un árbol de mimosa y un pino en donde yo me escondía vestida de verde para desaparecerme de los demás. Tengo una relación muy particular con los árboles, me los apropio. Los convierto en personajes."

En ocasiones regresa al mismo tema y a la misma manera de solucionar una obra, es decir, utilizando el mismo material. Por ejemplo: la malla de acero en *Spring into summer* (imagen 24) o *El Espíritu de los árboles* (56 y 98):

"Me gusta mucho trabajar la malla porque ahí está el aspecto de la transparencia. Cuando hago obra urbana, pongo en evidencia lo que está atrás. Puedes ver a través de mis obras. Nunca queda algo escondido. Es una obra abierta a todas las interpretaciones que le quieran dar. No soy cerrada. La malla de acero es un material que conozco bien, permite ser pintado en los colores más gloriosos y en donde puedo ponerles capa, tras capa, tras capa de colores diferentes para que se vean simultáneamente. Hay además otro elemento que ha sido mío desde hace muchos años: los tubos o cilindros. Son los troncos de los árboles, son las columnas en la arquitectura que me fascina para sostener techos, son un elemento estructural por excelencia, de allí que sean un elemento repetitivo en muchas de mis obras."



Es así como los materiales a los que Helen Escobedo ha recurrido constantemente son: tubos de cartón, malla de acero, paraguas, ramas, hojas, paja, sillas y escaleras de madera, ventanas, pedazos de cerámica, recortes de periódico, semillas, pedazos de tela y ropa usada. Y en menor medida pero también objetos comunes: carritos de supermercado y el automóvil volkswagen.

ESPECTADOR Y OBRA

El motivo final de las instalaciones de Helen Escobedo es siempre la reacción del público local. Despertar en el espectador cualquier sentimiento. Provocar que se sienta identificado con la obra es su finalidad:

"Me interesa el público inmediato al que voy a agredir o envolver o atacar o abrazar. Esto me retroalimenta. Yo no puedo llevar una obra hecha en México a Finlandia. En México tiene una lectura que en Finlandia no va a tener. Eso no me sirve de nada. Por eso no viajo con obra. El público participa vivencialmente. Físicamente no puede porque no se lo permiten. Cuando me dijeron que se habían metido unas personas al cuarto de ceniza Cuarto Hundido (imagen 139) en el MUCA, le pregunté al guardia ¿porqué? y me dijo "creo que venían de Amecameca y quisieron sentir si así había estado su casa". Se treparon, se metieron y los sacaron. Llegaron a aplastarme la ceniza. Le dije al guardia "Bueno, ustedes se azotan, entonces vigilen, pero ya que se metieron pues no se vale". En la instalación Silencio Recordado (imagen 132) me encontraba grupitos de estudiantes que estaban ahí sentados escuchando si después de afinar se oía algo reconocible pero seguía el loop de la afinación, que a mí me fascina. Yo voy a un concierto y apenas empieza el primer violín y el oboe y todos afinan el La y se me enchina el cuerpo. Me fascina."

Respecto a la obra terminada: ¿El artista es absolutamente responsable de su obra y de lo que ésta pueda producir?

"Bueno, hasta que sale de sus manos, sí. De lo que pueda producir, no. Uno no puede ser tan visionario. Desde el punto de vista emocional ya no tienes nada que ver. La obra vive sola. No puedes saber cómo la van a tomar. Es como dar a luz a un hijo: le enseñas a volar, le abres puertas y ventanas y lo que le suceda, te puede afligir, pero ya no tienes el control."

En 1992 lleva a cabo la instalación *Nature Morte avec chaises. L'esprit et l'espoir* (*Naturaleza muerta con sillas. El espíritu y la esperanza*) (imagen 78) en Quebec, Canadá. En esta obra recuerda la angustia, el temor y el miedo de los presos. La artista siente que debe ser doblemente cuidadosa por hacer referencia al sufrimiento de seres humanos. De alguna manera se considera un puente entre esas personas y los nuevos espectadores para mostrar ese dolor y denunciarlo:

"En Québec, cuando vi las celdas, que son una parte histórica del museo, le pedí a la directora la oportunidad de poder intervenirlos de alguna forma. Le dije: "Tengo una idea en donde me imagino el paso del tiempo con un mismo personaje enclaustrado en esa celda cada mes durante cinco meses. Quiero, de alguna forma, tratar de expresar con una silla negra, grande y con el asiento resbalado hacia delante a un prisionero político y lo que le sucedería al paso del tiempo". Yo he tenido amigos que han sido reclusos en la cárcel por razones políticas, viví el 68. Yo vi, oí el pánico en C.U. (Ciudad Universitaria) Además soy claustrofóbica, y para la obra de Québec imaginé que me encerraban en una celda. Y sí, al imaginarme lo que me pasaría a mí, al pasar los meses y al ir sintiendo primero impaciencia, desesperación, miedo, pánico, desesperación final y una especie de muerte en donde ya no te importa nada porque crees que ya nunca vas a salir. A la última celda le dejé la puerta entreabierta, la puerta de la esperanza, entreabierta para que el público fuera el que decidiera el final de la historia: perdón, escape o muerte. Me quedé dos semanas porque la reacción del público me aterraba por un lado y me fascinaba por otro. Yo estuve en la cárcel y había espectadores que también habían estado en la cárcel, políticos, personas que habían estado en la guerra y que habían sido encarcelados en Japón, habían sufrido mucho y yo quería ver la reacción de esa gente. Eran seis celdas y dentro de cada una había un hombre solo representado por una silla negra. Estuve provocando una serie de reacciones que yo no controlo. Lo manejé como un espacio de tiempo. Encima de cada celda, escribí el mes enero, febrero, marzo, abril... y una palabra: dignidad, cólera, soledad, pánico, desesperanza, y esperanza.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Esa es la única posible ayuda al público. Hay veces que me doy cuenta de que no basta la situación celda - silla para despertar una lectura de parte de un público sumamente heterogéneo que visita el museo y por eso los títulos alusivos. Me fascinó la reacción del público."

Cuando llevó a cabo las instalaciones: *La muerte de la ballena* (imagen 48) en la Ciudad de México en 1990 y *Por las tortugas* (imagen 84) en el Parque de la Paz en San José, Costa Rica en 1993, la artista también buscó vivenciar la problemática que se le había pedido tratara:

*"Para la instalación sobre las ballenas, recurrí a mis recuerdos cuando estuve en Noruega a bordo de un buque ballenero, y vi como las cazaban, como las destazaban y como echaban los pedazos en unas calderas gigantescas. Recordé el olor, la sangre, la desesperación que me inundó al tener que aguantarme las horas este espectáculo que me pasmó y me marcó para siempre. Para la instalación *Por las tortugas*, pasé una noche en Costa Rica, en las playas para ver llegar a las tortugas durante lo que allí llaman "La gran arribada". Allí las tortugas llegan para buscar el lugar idóneo para hacer sus hoyos para desovar. Escogí mi tortuga Baula, la seguí de lejos y me acosté junto a ella para ver de qué tamaño era. Era más grande que yo. La vi desovar. Vi las trazas que dejan todas cuando regresan al mar, parecen impresiones de llantas. Ahí fue en donde me inspiré para las aletas: viejas llantas para recortar y formar aletas. En busca de algo que me sirviera de concha, lo único factible era el regreso a ese objeto que uso tanto y que es el paraguas. Aquí, en Costa Rica me dijeron: "Queremos que comentes el problema que tenemos de la tortuga. Queremos conservarla, preservarla, etcétera, las están matando para usar huevo y aletas para su consumo clandestino". Muchas veces mis denuncias vienen a partir de todo lo que pasa en el mundo de hoy. Me la paso recortando fotos de periódicos, que se convierten en mis apuntes."*

En ocasiones la obra de Helen Escobedo se puede ubicar en cualquier lugar y espacio debido a su tema, al problema tratado. Un ejemplo son las instalaciones que ha llevado a cabo sobre el tema de la migración (imágenes 116 y 144):

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"He trabajado las cuestiones migratorias en México y en distintos lugares de Alemania. Depende de dónde la coloque, la gente la apropia como si fuera migración de ellos. El ser humano que pierde su sitio, su lugar de estar, su familia, sus cosas y se va solo con su alma y con otros miles a un espacio que no es de ellos. Desde el momento en que lo coloco ahí, en ese momento, en ese país, en esa situación, la apropian. Por ejemplo, cuando vi el parque en Hamburgo y me entere que era un sitio de donde habían partido los refugiados pensé que ahí podía hacer eso. Ahí hay un monumentito a la partida de los refugiados y la gente de Hamburgo lo sabe, es una cosa muy conocida."

En los casos anteriores el tema de la instalación es claro. Algunas veces sugerido por los que la invitan. Otras, un tema que preocupa a la artista de manera personal. En estos casos la denuncia es un elemento claro e importante. En otras no hay tema:

"En ocasiones no hay tema, yo tengo que buscar el tema y cuando hay un espacio que me fascina, tengo que hacerme las preguntas pertinentes: ¿qué fue esto? ¿para qué fue usado? ¿para qué lo usan hoy? ¿quién se aprovecha de este espacio? ¿cuál es su historia? ¿quién frecuenta este sitio?"

Dos ejemplos de esto son las instalaciones *The chairtrees* (imagen 61) en el Helsingin Kaupungin Taidemuseo en Finlandia en 1991 y *L'île des chèvres* (imagen 82) en la Universidad de Amberes en Bélgica en 1993:

"Cuando hice la instalación en Finlandia, pensé en su materia prima y lo que con ella hacen: muebles de madera. Cuidan mucho sus bosques, los bosques son árboles y los árboles rinden la madera. Regresé productos como las sillas a su fuente. Como el regreso a la maternidad, las sillas vuelven a su alma mater, a su árbol. Hay mucho de humor y hay un humor también negro. La de los chivos en Amberes no fue denuncia, fue muy chistosa. Los chivos estaban en el patio de la Universidad de Amberes. Use algo que se ve en los campos, pero que nunca los ven como yo los veo: como esas pacas maravillosas que ojalá yo las hubiera inventado. A mí me



ilusionan muchísimo, pero la gente de allá las ven como la cosa más común. Les puse patas, orejas, cuernos y cara de chivo y ahí tienes a los chivos en Amberes. Eso no es denuncia."

Con una trayectoria amplia como la de Helen Escobedo es normal que no todos sean aciertos y que también existan errores. Estos la retroalimentan para llevar a cabo la siguiente obra. La artista habla de un caso específico *La historia de un triste carrito* (imagen 134) en el MUCA C.U.:

*"Cuando hice la serie de carritos de supermercado ya la había hecho en Atlanta, (porque en Atlanta esos carritos de super están por todas las calles llenos de porquería y media, los llevan los viejitos "homeless"⁷⁰ que deambulan por toda la ciudad recogiendo basura). Cuando me ofrecieron la exposición, Silvia Pandolfi, como directora del museo universitario, me dice "por favor vuelve a meter los carritos". Yo no los tenía programados, de hecho aquí no los ves en la calle. Los ves en Tepito como barecitos clandestinos. Entonces los transformé, pero la historia original era *La triste historia de un carrito* en donde el último carrito en la obra, cosa que vi con mucha frecuencia en Estados Unidos, está deshecho, destruido inclusive quemado. Lo reconstruí aquí pero claro que no lo queme en el museo, porque eso está prohibido. Una de las críticas, sino mal recuerdo, de Cuauhtémoc Medina fue que se notaba que ahí no había quemado el carrito. Eso me pareció absurdo. Ese no era el chiste de todo el recorrido. De hecho yo no debí haber aceptado el reto de volverlos a hacer ahí, porque no lo tenía conceptualizado en el planteamiento original. Aprendí del hecho de que me costó trabajo darle sentido, en este gran museo, a estos carritos, con tanta luz, con el techo de acrílico y el piso del museo. Lo que yo debí de haber hecho era no ponerlo. Pero al mismo tiempo me dio mucho gusto hacer el de Tepito porque era muy actual y porque eso lo reconocieron todos y me lo aplaudieron muchísimo y eso me dio mucho gusto. Pero como instalación no fue la mejor."*

⁷⁰ Sin casa, sin hogar.

En la instalación que llevó a cabo para la inauguración del espacio: X Teresa en 1993, presentó: *El pan nuestro de cada día*. (imagen 93) Eduardo Chávez Silva recuerda el olor del pan como el atractivo mayor, el ruido afuera y después un silencio que se hacía adentro. Helen Escobedo busca crear este tipo de sensaciones y lo hace, sobre todo, aprovechando la especificidad del sitio, la instalación en sitio específico, creando y re creando en un espacio con vida propia. La artista nos platica de este proyecto:

"Me ofrecían la capilla grande, pero ahí no podía hacer nada. Tuve un gran problema con X Teresa por los pisos desnivelados, la gran altura, el ruido de la calle. Entonces cuando vi la otra capilla pense que podía cerrarla y hacer un espacio íntimo. Es un lugar que ya no funciona, ya no es nada, ahí esta un altar que ya no es altar. En la Hacienda de Ojo Caliente donde íbamos de niños mi hermano y yo, abríamos la cajita de las hostias consagradas, hacíamos sandwichitos a ver a quien le cabían más en la boca. Se me quedó grabado porque mi tía nos regañó muy duramente. Al entrar a esta capilla pienso otra vez en el pan, pienso en la hostia y digo: "Entonces debería ser como una hostia: blanco blanco... pero se lo van a comer las ratas". Entonces me fui a una panadería italiana en donde hacen baguettes, necesitaba algo grande y le explico al propietario que necesito el baguette pero blanco, no tostado, y me dice "No se puede porque tengo mis hornos para que se doren. Yo no puedo cocinar una baguette que no se dore." En eso me susurra un panadero que estaba ahí y me dice, "Dígale que si se puede, que si lo dejamos de noche en el horno entibiado se seca y no se dora" y así fue..."

Los anteriores ejemplos permiten comprender que cada obra tiene una historia y cada una se concreta con la vivencia del espectador. Sin éste último simplemente la obra no esta terminada.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

EFÍMERO Y PERMANENTE

Helen Escobedo considera que sus instalaciones deben ser efímeras por dos razones: la libertad que conlleva el hecho y porque simple y sencillamente nada es permanente:

"Yo no creo en la permanencia de las cosas. No hay nada permanente, todo acaba, para bien o para mal. Para bien, de repente me supongo que las pirámides como las vemos hoy son más bellas que como fueron. La pintura de Miguel Angel en la Capilla Sixtina, ¿quién sabe sino era más bella con el paso del tiempo en donde esos colores se volvieron más difusos? Por otro lado la Ruta Olímpica, yo la quitaba. De mis instalaciones efímeras queda solo el recuerdo. Mis vivencias en Costa Rica, vivencias en Cuba, vivencias en un bosque de Québec, vivencias en las universidades de Oxford... y cada una tiene una particularidad porque fueron vividas como yo quise: durante un corto tiempo intenso, de investigación y participación con los moradores, estudiantes, maestros y público en general. Finalmente quedan las constancias en fotografías, transparencias, video y cine."

La artista hace incapié en el que sus instalaciones deben tener una corta vida pero al mismo tiempo busca tener un archivo bien organizado y clasificado. En un principio esto me parecía algo confuso y contradictorio: ¿porqué buscaba esa efimeridad a través de su obra y al mismo tiempo quería permanecer en la memoria colectiva? En su artículo "Work as a process or work as a product, a conceptual dilemma", la artista habla del trabajo como proceso y como producto: dice que el proceso creativo se asegura por medio de una documentación adecuada: fotografías, transparencias y video. Sin embargo sobrevive solo un tiempo extra puesto que la norma es la destrucción no la sobrevivencia. Le comenté que era posible que finalmente su archivo, estos documentos desaparecieran y le pregunté si eso le preocupaba.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

"A mí en lo particular, no. Yo sé que todo esto está archivado en el CENIDIAP, en Investigaciones Estéticas de la UNAM. Será porque yo sé que no va a desaparecer a la larga. Si los discos, si la voz de grandes cantantes de principios del siglo XX se han rescatado, porqué no habrán sistemas eventuales que renueven los CD Rom, películas, videos y demás sistemas de reproducción. Ahí estará el resultado de lo que yo hice, es decir, no quiero desaparecer completamente. Yo quiero saber, como en un diario que escribo, lo que me ha sucedido, lo que he hecho, porque es mi vida y la documentación será prueba de ello, de que existí a través de mi obra. Todo el mundo quiere ser recordado, todos queremos ser recordados, por eso existen las pirámides, las fotos. Yo no quiero ser olvidada. Sería tristísimo que ni mi familia, ni mis seres queridos, ni los descendientes de los artistas de mi época no supieran que existió mi obra, lo que hice. Sería muy triste. Toda una vida dedicada a crear y recrear espacios. Crear para sentir respuestas. No hay artista en el mundo ni ser humano, salvo algunos enfermos, que quieran pasar desapercibidos. De hecho, sé que no me importa a mí como Helen Escobedo porque me voy a morir, y después de mí, pues el diluvio, pero todos queremos ser recordados, que no me vengan con cuentos. Todos."

Comprendo que la contradicción efimeridad matérica / permanencia histórica es sobre todo una realidad de la búsqueda humana. Por otro lado, como bien dice la artista, cualquier persona quiere ser recordada. Helen Escobedo tituló su última exposición individual en México, en el MUCA C.U. "Estar y no estar" Es en esta misma frase que la artista hace referencia a esta realidad dual.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

ARTISTA Y MAESTRA

Helen Escobedo no solo crea y recrea un tiempo y un espacio también se crea y recrea a ella misma. Le pregunté si se consideraba parte de su obra de arte y me respondió que sí:

"Mi obra de arte soy yo mientras la hago, soy yo en mi intensidad más absoluta, lo cual no quiere decir que la obra siempre sea buena, pero cuando yo me meto a hacer algo es porque estoy totalmente centrada en lo que estoy haciendo y lo que trato de depurar para que resulte. Es pasar mis ideas por el fino cedazo de mi creatividad dejando atrás los excedentes y aprovechando la materia más válida."

Cuando le pregunté a Helen Escobedo si había tenido que sobrepasar algún límite en nombre de ser artista, me respondió:

"Yo creo que el ser mamá y esposa. Por ejemplo, los años que tiene uno que dedicarle a los hijos, donde ellos toman precedente, un precedente absoluto. Pero al mismo tiempo me enriquecieron. Yo me acuerdo que en esa época hacía cosas para los niños que son también momentos de aprendizaje intenso. Yo creo que los que más sufren son mis compañeros esposos, no sufren, pero es difícil estar casado con una artista. Porque tienen que entender que es la parte número uno de mi vida. Tienen que aceptar que es como respirar o dormir, una necesidad vital. Afortunadamente mi actual esposo ha comprendido que mi profesión, va más allá de profesión como podría ser el de un abogado, doctor, o dentista. Yo no tengo horario, en todo momento estoy creando aunque sea en mi pensamiento. Y que yo no puedo dejar de crear porque es como dejar de ser. Entonces, si me quieren vigorosa y activa necesitan dejarme respirar. Sin eso me volvería yo una persona frustrada y probablemente sería imposible compartir una vida conmigo. Mientras que así, soy una mujer realizada y capaz de hacer felices a otros. Soy como una ventana abierta que quiere dejar siempre pasar la luz."

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Quise platicar sobre la fama con Helen Escobedo, lo que pensaba de ella y preguntarle si se consideraba famosa:

"La fama es una palabra muy peligrosa. El reconocimiento de lo que yo hago es válido. Es más importante que una fama que de repente se centra en una forma de hacer una cosa y ahí te quedas inmóvil. Si de ahí te mueves, pierdes tu mercado. Ese es el problema de la fama. Si tu produces una obra inmediatamente reconocible por tu público, si te sales de ahí y empiezas a hacer otra cosa, pierdes tu mercado. Esa fama no me interesa, pero sí el reconocimiento de que vivo y hago cosas muy particulares en sitios idóneos pero que siempre cambian dada su localidad. Esto me permite hacer lo que yo quiero."

Pude verla el día que recibió y vio por primera vez terminado el libro *Helen Escobedo: Pasos en la arena* de Graciela Schmilchuk. Estaba emocionada. Días después le pregunté sobre lo que sentía al ver un libro sobre ella:

"Muy extraño, muy extraño, siento que es como un hijo que no conozco. Es decir, ahí está, es de mí, lo hizo nacer una persona que me conoce muy bien y lo veo como de reojo, y lo veo a cachitos, como que son partecitas de mi vida. A veces leo las interpretaciones que hacen sobre mi obra, y me sorprenden, me desconozco, y al mismo tiempo me fascinan, pues en ese espejo no me había yo mirado."

Helen Escobedo crea para el presente. Considera que el futuro es lo desconocido, lo que viene, implica incógnitas. Cree que el futuro será lo interespatial, que todos estaremos sentados enfrente de la pantalla. Ya no vamos a caminar, ya no vamos a tocar, ya no vamos a oler. Vamos a ver y se harán cosas impresionantes. A la pregunta de qué tendrán que enseñar los maestros a los alumnos, responde:

"A volver a usar los seis sentidos. Los cinco ya consabidos y el sexto el espiritual. Con el que nosotros podemos tener de muchas maneras algo que nos retroalimente. A ver cómo le hacen."

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONCLUSIÓN

Hace cuatro años el artista Jorge Llaca me comentaba que estaba tomando un curso muy interesante sobre instalación en el Centro Nacional de las Artes. Quien lo impartía era Helen Escobedo. A partir de este momento comencé a interesarme sobre la obra de la artista. Un año después la escuché y observé algunas de sus instalaciones en el Seminario de Eventos Espaciales de Abraham Cruzvillegas. En el 2000 fui a verla dar una conferencia en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. En ese momento me encontraba iniciando la Maestría en Artes Visuales y gracias a Eloy Tarcisio me interesé en la instalación.

Es así como conociendo poco de su obra, pero sumamente interesada en ella decidí hacer mi Tesis de Maestría sobre instalaciones y escogí a una de las artistas mexicanas con mayor trayectoria dedicada a ello. Llevé a cabo un proyecto bajo la supervisión de Antonio Salazar y la asesoría y tutoría de Eduardo Chávez Silva. Le pedí a Jorge Llaca me presentara a la artista. Helen Escobedo aceptó y no sólo eso, me abrió las puertas de su casa y de su archivo personal. El día que la conocí me regaló un catálogo de su exposición *Estar y No Estar* con la siguiente dedicatoria "Para que un buen comienzo termine en un excelente final!" y fue como así como empezó esta investigación.

En estos dos años me dediqué a observar y buscar imágenes de su obra, a leer y a conocer su archivo, ayudé a organizarlo, conviví con ella, asistí a los eventos que se realizaron en torno a ella y su obra, inclusive pude asistirle en el montaje de dos instalaciones. Pude adentrarme y aprender de la manera en que trabaja. Pasaron dos años en donde resolví problemas, sobre todo a la hora de tratar de concretizar lo que estaba aprendiendo, lograr concentrarme en lo que quería concluir, siempre a la expectativa del resultado final.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Hoy puedo concluir que las instalaciones de Helen Escobedo son dignas de ser estudiadas y analizadas por otros artistas debido a los problemas y las búsquedas que le preocupan y que traduce en sus instalaciones.

Los problemas: la vivencia y la acción directa en el tiempo y en el espacio, la interacción con el espectador, el respeto hacia el sitio específico, el trabajo en equipo y la energía circular que se produce.

Las búsquedas: la transparencia, lo espiritual a través de la obra, la justa proporción del arte urbano o rural, el aprendizaje y de la disciplina constante, y la pertenencia de una obra a su público local en el tiempo y en el espacio específico.

Considero que analizar su obra y conformar una recopilación de todas sus instalaciones realizadas hasta la fecha contribuye a que los artistas tengamos acceso a conocer distintas propuestas. Poder ver su trabajo en conjunto permite hacer un análisis general de su trayectoria que ha sido caracterizada por la constancia:

Constancia al recurrir a símbolos concretos que permitan una red de códigos personales y una mejor comunicación con su público, aquel que concretiza las obras y les da sentido.

Constancia al utilizar materiales que le permitan seguir sintiendo una libertad creativa y física. Es por eso que su obra es efímera. Es por eso que busca que los objetos vuelvan a su lugar de origen. No quiere cargar con materia. Lo único que se lleva del sitio son vivencias, recuerdos, experiencia y aprendizaje.

Constancia al respetar el sitio específico, su energía, su historia y su público local. Es decir, el espectador de su trabajo que vive y revive el espacio intervenido por la artista. Esto mismo le permite retroalimentarse y no imponerse aprovechando las cualidades y ventajas que cada espacio tiene.

Constancia en el trabajo, creando profesionalmente y en su apertura individual y social. Individual en cuanto a estar abierta a nuevos conceptos, nuevas emociones y nuevas experiencias. Y social en cuanto a estar abierta a nuevas relaciones, nuevos contactos y a nuevas personas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Por último, creo que los artistas visuales debemos analizar la experiencia y el trabajo de nuestros propios artistas, no sólo por su trayectoria y aportación al arte mundial y local sino, sobre todo, porque compartimos, sentimos y vivimos un mismo tiempo y un mismo espacio. Sólo comprendiendo y conociendo la experiencia y el camino de otros artistas es posible valorarnos entre nosotros mismos y situarnos respecto a los demás.

Finalmente quiero dar gracias a mi maestra: Helen Escobedo y al lector de esta investigación. Que este trabajo sea de ayuda para los que quieran profundizar en los temas aquí tratados.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan. *Las actividades básicas de las artes plásticas*. México, Diálogo abierto Ediciones Coyoacán, 1994.

_____. *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México, Diálogo abierto Ediciones Coyoacán, 1997.

Alvarado, Karina. *La instalación como medio de expresión artística: espacio y estética en la obra de Juan Manuel Romero*. México, Universidad Iberoamericana, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, 1998.

Candelaria, María del Mar. *Arte-Instalación*. México, UNAM, Tesis de Licenciatura en Comunicación y Periodismo, 1995.

Catálogo de la exposición: *Helen Escobedo 1968-1974*. México, Museo de Arte Moderno, 1974.

Catálogo de la exposición: *Helen Escobedo*. México, Museo de Arte Moderno, Diciembre 1974 a Enero 1975.

Catálogo de la exposición: *Revisión del arte ur-vano*. México, Galería de Arte Mexicano, 1981.

Catálogo de la exposición: *Polarizando*. México, Museo de Arte Moderno, 1982.

Catálogo de la exposición: *La calle ¿a dónde llega?* México, Arte y Ediciones, 1983.

Catálogo de la exposición: *Helen Escobedo: 3 naturalezas muertas: 3 instalaciones; agua, aguas, paraguas: 25 dibujos y 1 instalación*. México, Galería Sloane Racotta, 1990.

Catálogo de la exposición: *Helen Escobedo / Rene Derouin Instalaciones*. México, Museo Rufino Tamayo, Junio y Agosto 1992.

Catálogo de la exposición: *Acné*. México, Museo de Arte Moderno / Farco / ExpoArte, 1995.

Catálogo de la exposición: *Escultura Mexicana: De la Academia a la Instalación*. México, Palacio de Bellas Artes / Américo Arte Editores / CONACULTA / INBA, 2000.

Catálogo de la exposición: *Estar y no estar, 15 instalaciones de Helen Escobedo*. México, MUCA C.U. / UNAM / Ediciones de Buena Tinta S.A de C.V., 2000.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Catálogo de la exposición: *Un salón de arte Bancomer: Tendencias México*, Fundación Bancomer / Museo de Arte Moderno / CONACULTA / INBA, 2000.

Chávez Silva, Eduardo. *Creatividad y Educación*. México, UNAM, Tesis de Maestría en Artes Visuales, 1996.

Eder, Rita. *Helen Escobedo*. México, UNAM, 1982.

_____. "1968-1985", *México: 75 años de Revolución*. México, FCE, Tomo IV, 1985.

Escobedo, Helen. "Un diálogo en torno al espacio" *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte: Arte y Espacio*. México, UNAM IIE, 1997.

_____. "Work as process or work as product: a conceptual dilemma". *Coloquio Mortality or Immortality? The legacy of 20th. Century Art*. Los Angeles, California, The Getty Conservation Institute, 1998.

Emerich, Luis Carlos. *Pecanins, la siempre vivaz*. México, Galería Pecanins / FONCA, 1999.

Fernández Arenas, José (coord.) *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1998.

Ferreyra, Andrea (comp.) *ARTEacción: ciclo de mesas redondas y exposición de fotografías de acciones*. México, 2000.

Liquois, Dominique. *De los grupos a los individuos*. México, Elzevir Editores / INBA, 1985.

Proceso Pentágono. *Expediente: Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado*. México, Libro Acción Libre, 1980.

Schmilchuk, Graciela. *Helen Escobedo: Pasos en la arena*. México, FONCA / UNAM / Turner Libros de México, 2001.

Tãboas, Sofia. *La instalación: panorama histórico*. México, UNAM, Tesis de Licenciatura en Artes Visuales, 1996.

Villela, Pilar. *Discursos y arte alternativo en México en los Noventa; una Aproximación Crítica*. México, UNAM, Tesis de Licenciatura en Artes Visuales, 2001.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

HEMEROGRAFÍA

- Alanis, Judith. "Installation Art in México." *Science, Art and Culture*. EUA, Febrero 11 del 2000, págs. 28-31.
- Barrios, José Luis. "Helen Escobedo y Gabriel Orozco: la escultura entre el paisaje y el signo". *Curare*, México, Número 17, Enero-Junio 2001, págs. 48-58.
- Escobedo, Helen. "Die Flüchtlinge" México, Texto inédito, Archivo de la artista, 1997.
- Epelstein, Rina: "Aproximación a la definición." *Curare*. México, Primera Epoca, Número 4-5 Invierno 1992-Primavera 1993, pág.39.
- Garduño, Ana. "Los refugiados, una problemática de hoy y de siempre." *La Jornada*, México, 3 abril 1998, pág.27.
- González Rosetti, Flavia. "La Panadería." *Curare*. México, Número 5, Enero-Marzo, 1995, págs.12-14.
- Mac Masters, Merry. "Mediante veinte hidrovochos se puede conocer Agua-Wasser". *El Financiero*. México, 11 de Febrero del 2002, pág.11.
- Martín, Patricia. "La colección Jumex". Texto de presentación de la colección. México, Marzo del 2001, pág.1.
- Medina, Cuauhtémoc: "Instalaciones y museos en México". *Curare*. México, Primera Epoca, Número 4-5, Invierno 1992-Primavera 1993, pág.44.
- Navarrete, Sylvia. "Como conocer a Boris Viskin en una década." *Artvance*, México, Número 1, Junio-Julio 1999, págs.26-33.
- Reyes Palma, Francisco: "¿Qué es una instalación?" *Curare*. México, Primera Epoca, Número 4-5, Invierno 1992-Primavera 1993, pág.36.
- Ruiz, Blanca. "Helen Escobedo: soy inmensamente narrativa". *Reforma*. México, 1ero de Noviembre, 1997, pág.1.
- Sánchez, Osvaldo: "Cuatro fantasías equívocas para alimentar la certidumbre de que la instalación no es lo que todos pensamos". *Curare*. México, Primera Epoca, Número 4-5, Invierno 1992-Primavera 1993, pág.33.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Schmilchuk, Graciela. "Monumental, política y efímera". *Curare*, México, Número 12, 1997, págs.24-26.

Springer, José Manuel. "La instalación, una síntesis." *Reforma*. México, Sección Cultura, 1994, pág.14.

Tibol, Raquel. "Ambientaciones de Helen Escobedo en la Galería Tonalli". *Proceso*. México, Número 645, 13 de Marzo, 1989, págs.51-52.

ENTREVISTAS

Chávez, Eduardo y Wah Laborde, Alejandra. "Entrevista a Helen Escobedo". México, Taller de la artista, 21 de mayo del 2002.

Wah Laborde, Alejandra. "Entrevista a Helen Escobedo". México, Taller de la artista, 22 de enero del 2002.

Wah Laborde, Alejandra. "Entrevista a Eloy Tarcisio". México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 7 de febrero del 2002.

Wah Laborde, Alejandra. "Entrevista a Jorge Liaca". México, Correo electrónico, 29 de enero del 2002.

Wah Laborde, Alejandra. "Entrevista a Yishai Jusidman". México, Correo electrónico, 19 de agosto del 2002.

VIDEOS

Helen Escobedo: Estar y no estar. México, Dirección Duque Producciones, Musicalización Mercedes Serrano, UNAM, 2000 52min. MUCA C.U. número 3403

Estar y no estar. México, UNAM, 2000 60min. MUCA C.U. número 3394

ARCHIVOS

Archivo de Helen Escobedo. Ciudad de México.

Archivo del Centro Nacional de las Artes. Biblioteca de las Artes / Area de Consulta. Fondos Especiales. Expediente de Helen Escobedo Carpeta con la clave: ESH-32

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN