



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD
MORELIA

***MONUMENTOS VIVOS: LOS MONTAJES DE HELEN ESCOBEDO Y EL
ESPACIO ESCULTÓRICO***

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
MARÍA CRISTINE GALINDO ADLER

TUTOR PRINCIPAL
RITA EDER ROZENCWAIG
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
JENNIFER JOSTEN
UNIVERSITY OF PITTSBURGH

DANIEL MONTERO FAYAD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, DICIEMBRE, 2021.



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.

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer al Posgrado en Historia del Arte de la UNAM y al CONACYT por brindar el apoyo que hizo posible la realización de este trabajo.

A mi tutora principal, Rita Eder, por su paciencia, por sus agudas lecturas y su apertura a la discusión. También por aceptar acompañarme a revisar una historia de la que fue parte y por respetar mi mirada en el proceso. A Jennifer Josten, por la inmensa generosidad de sus comentarios, por compartirme fuentes y por el impulso que me dio para tomar postura. A Daniel Montero por ayudarme a ubicar teóricamente mi trabajo.

El interés que motivó este ensayo comenzó cuando Renato González Mello me invitó a ser parte de un equipo de investigación sobre el *Espacio Escultórico*, junto con Mariana Bolaños, Andrea García y Omar Flores. A él y a todo el equipo les agradezco mucho las primeras discusiones que me interesaron en esta fascinante escultura, así como sus comentarios sobre el primer esquema de la presente investigación.

A las personas que conocieron creativamente a Escobedo y accedieron a compartir sus memorias para este trabajo: Rita Eder, Paolo Gori, Hersúa, Magali Lara y Sebastián.

Asimismo, agradezco las facilidades que me brindaron el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, la Fundación Helen Escobedo en Proyectos Monclova y el Archivo fotográfico de Bob Schalkwijk.

A todas las integrantes del Seminario Despatriarcalizar el Archivo, por su compañía en la investigación y por todas las herramientas que me dieron para cuestionarla y sacarle chispas.

A Elva Peniche, con quien comparto el cariño hacia la obra de Helen Escobedo, por su atento acompañamiento en esta investigación y por su guía en el fondo documental. Por darme con esto una primera idea sobre lo que significa en la práctica despatriarcalizar un archivo.

A quienes me han escuchado en este proceso: Richi, Lxs que no, Koyoc, Marco, Ricardo, Víctor, Hans, Laura, Paty, Zahira, Aarón y Guillermo.

Por último, agradezco con todo mi corazón a mis amadas Karin, Sabine y Fania.

Índice

Introducción	4
A. Montaje, apropiación y monumentalidad (1977-1979)	13
1. Proyectos monumentales frustrados	13
2. Los “collages-escultóricos”: gestos y exterioridad	19
3. Monumentos caídos	26
Imágenes A	36
B. La vida del <i>Espacio Escultórico</i> de Helen Escobedo	42
1. Un marco o una escultura de sitio	47
2. Un foro o una sepultura	55
3. Una oda	69
Imágenes B	78
Reflexiones finales	93
Bibliografía	96

Introducción

Helen Escobedo (1934-2010) fue una artista con una posición muy peculiar en el desarrollo de las artes en México en la segunda mitad del siglo XX. Su importante actividad como Directora del Departamento de Museos y Galerías de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) le dio un panorama privilegiado del estado de las artes en el mundo occidental, así como un contacto constante con muchos de los más importantes personajes de ese ámbito.¹ Alrededor del tiempo en que tuvo esa posición, Escobedo vivió un proceso de negociación entre las posturas que venían de su formación en Inglaterra, la fascinación por los artistas que la rodeaban en México y la curiosidad por el arte al que tenía acceso como gestora. Además, formó parte de una generación que observó cambios drásticos en el arte local e internacional, como fue el rechazo a los medios tradicionales y el viraje de tendencias y poderes en las políticas culturales nacionales. Su producción artística es muestra de estos procesos: en el transcurso de quince años Escobedo pasó de hacer esculturas en bronce a hacer ambientes dentro de galerías y escultura monumental, a finalmente sólo producir intervenciones efímeras de sitio. La presente investigación se ubica en esta última transición de lo monumental a lo efímero.

A partir de abandonar su cargo en 1978 como funcionaria en la UNAM, comenzó para Escobedo un periodo de experimentación muy intensa que en buena medida ocurría en función de ganar concursos y conseguir comisiones para obras monumentales. Como artista y como investigadora asociada en la Coordinación de Humanidades, este proceso fue de la mano con la reflexión sobre el lugar que debía tener el arte público y, en ese sentido, sobre

¹ Véase: Rita Eder, *Tiempo de fractura: El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo: 1982-1984* (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, UNAM, 2010). MUAC-UNAM, *Helen Escobedo. Expandir los espacios del arte: UNAM 1961-1979*. Ciudad de México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM; Barcelona: RM Editorial, 2017.

la monumentalidad defendida tanto por la política artística mexicana como por sus colegas de generaciones anteriores. Para dicha reflexión, su herramienta de investigación predilecta y el espacio donde planteó sus ideas más importantes fue en diversas formas de montaje y apropiación en formato bidimensional, como fotografías, fotomontajes y collages. El presente estudio analiza el papel que tuvieron estos procedimientos de montaje durante este período, en específico en relación con su participación en el *Espacio Escultórico* (1979), que fue en palabras de la artista, la obra “más importante de su vida.”²

Dicha escultura monumental realizada colectivamente por Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Manuel Hernández Suárez (Hersúa), Sebastián y Federico Silva, es una obra que sintetizó algunas de las más importantes posturas artísticas de los escultores de la segunda mitad del siglo XX en México. En su proceso de creación pueden observarse dos aspectos que me interesa analizar en relación con los montajes de Escobedo. El primero se refiere a los conflictos de poder entre los involucrados, especialmente fuertes debido a las grandes dimensiones simbólicas y materiales de la comisión que tenían en sus manos, y que evidenciaron la posición en la que estaba Escobedo respecto a sus compañeros. El segundo tiene que ver con las diferentes definiciones de escultura que se pusieron en juego, defendidas con variable intensidad por los miembros del equipo y que pueden dividirse en tres: el monumento tradicional, entendido por su valor conmemorativo y de fundamento mítico; la escultura en relación simbiótica con el paisaje a manera de los *earthworks* norteamericanos; y por último, una paradójica idea de monumento vivo, funcional y en constante intervención, a la que Escobedo se aferró con especial intensidad.³

² Amalia Benavides, Irela Gonzaga y Magali Lara (eds.) *Pasajes: Helen Escobedo* (Ciudad de México: UNAM, Arquine, 2011) 84.

³ La diversidad de posturas que aparecen en la historia de este proceso creativo contribuye a la crítica de la agrupación de estos artistas bajo el relato del movimiento “geometrista” desarrollado por Fernando Gamboa, Jorge Alberto Manrique y otros actores en 1976 y 1977. Jorge Alberto Manrique (et al.), *Geometrismo mexicano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977). Para una

Los collages y fotomontajes de Escobedo alrededor de su trabajo en el *Espacio Escultórico* sitúan este estudio en las intersecciones mediales entre fotografía-escultura, bidimensionalidad- tridimensionalidad y arquitectura-paisaje. La sola decisión de producir fotomontajes para proyectar esculturas ya es una concepción de la escultura que coloca su sentido en el exterior de la misma, pues la fotografía de esculturas siempre será una que incluya en su representación un contexto visual y temporal.⁴ Esto se conjuga con la conflictiva relación entre el monumento y el montaje, pues el primero carga un sentido fijo desde su creación, en contraste con el segundo, cuya función es evidenciar la inestabilidad del sentido de los objetos, un procedimiento clave del arte moderno. Mientras que este conflicto ha sido explotado por muchos artistas para criticar el paisaje urbano y sus símbolos, para Escobedo, una artista que aún no renunciaba a la producción escultórica monumental, dicho procedimiento tuvo también utilidad en la medida que sus concepciones artísticas apuntaron a una noción de vida en el monumento que, llevada a sus últimas consecuencias, es anti-monumental. Se trata de una noción que comprende la naturaleza mutable tanto de la materialidad como del sentido de las obras escultóricas que ocupan espacio en el paisaje urbano, y que insiste en defender la escala habitable, la intervención constante y lo efímero antes que lo permanente.

Sobre las obras de Helen Escobedo existen una gran cantidad de textos críticos e históricos. No obstante, el análisis de sus obras bidimensionales ha sido menos frecuente. La principal referencia sigue siendo una monografía escrita por Rita Eder algunos años después del período que abarca esta investigación, pues da un lugar importante al trabajo de estudio

crítica de esta construcción ver: Cuauhtémoc Medina, “Sistemas (más allá del llamado “geometrismo mexicano)””, Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, (eds.), *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968- 1967* (México: UNAM, MUAC, Turner, 2014).

⁴ Para una historia de las relaciones entre ambos medios ver Roxana Marcoci (ed.) *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today* (New York: Museum of Modern Art, 2010).

de la artista, el cual coloca con acierto como su “vena conceptual.”⁵ De esta primera crítica a dichas obras rescato dos premisas: que son una muestra de la relación entre artista y mecenas, y que son una síntesis de sus diferentes ideas y estilos.⁶ No obstante, poner en relación estas obras con el proceso creativo del *Espacio Escultórico* permite notar que algunas intervenciones que en apariencia sólo funcionan como críticas en el papel, fueron, en un contexto de facilidades para los artistas universitarios, imaginadas por ella (y otros como Goeritz o Felguérez) como posibles experimentaciones escultóricas a ser efectivamente realizadas. Tal observación, situada en el ámbito de lo que no se pudo hacer, sólo es posible si se estudian estas obras en relación con documentos informales del archivo de la artista, como notas de diario y minutas de las reuniones del equipo.

Por otro lado, en la amplia monografía de Graciela Schmilchuk, de publicación mucho más reciente, la autora decidió no incluir en absoluto los trabajos bidimensionales.⁷ Sin embargo su narración sobre los cambios en las construcciones, digamos, tridimensionales de la artista es esclarecedora y ha contribuido a comprender el lugar de las obras aquí analizadas dentro de su biografía artística. Por ejemplo, es interesante que después del período de esplendor para la experimentación escultórica que se dio desde la UNAM y desde el gobierno mexicano a finales de los setenta e inicios de los ochenta, tal vez por la imposibilidad de concretar sus concepciones, o porque estas lógicamente conducían al rechazo de una escultura permanente y en especial, monumental, la artista procedió a hacer

⁵ Rita Eder, *Helen Escobedo* (México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 1982) 51. En este libro también se encuentran pequeños apartados con algunas series de collages y maquetas propositivas de la artista, acompañados de comentarios escritos por ella. Como se verá más adelante, no es casual que la publicación que más peso ha dado a la obra de estudio haya sido hecha en fechas inmediatamente posteriores a la creación del *Espacio Escultórico*. La artista apuntó en abril de 1979: “Rita es bien clara, bien constructiva en sus comentarios [...] ojalá nunca se le quite ese balance tan afinado entre lo que ve, lo que siente y cómo lo describe.” Notas sobre el *Espacio Escultórico*, 28 de abril 1979, Fondo Documental Helen Escobedo (FDHE).

⁶ Eder, *Helen*, 49.

⁷ Graciela Schmilchuk, *Helen Escobedo: Pasos en la arena* (Ciudad de México: Conaculta, UNAM, 2001).

cada vez más obras efímeras que se funden con el paisaje y que están hechas para ser casi imperceptibles. Schmilchuk menciona brevemente la importancia del collage para la artista en un ensayo posterior, pero se limita a señalar el humor y la imaginación creadora que contienen.⁸

Francisco Reyes Palma abordó en un ensayo muy breve las prácticas sumamente diversas de Escobedo mediante una noción de montaje amplia que incluye obras tridimensionales y bidimensionales.⁹ Para el autor, Escobedo ha experimentado con todas las modalidades del montaje: collage y fotomontaje, pero también *merz*, *readymade*, objeto encontrado, ensamblaje, ambientes, instalaciones y la “articulación curatorial de amplios entornos culturales y naturales.”¹⁰ Este uso de la noción de montaje permite hacer un vínculo entre su obra y las labores de gestión que emprendió Escobedo, algo que es útil para comprender sus fantasías museológicas para el *Espacio Escultórico*. Asimismo, contribuye a construir la paradoja que motiva este estudio: la relación entre los procedimientos críticos del montaje y la proyección de monumentos mediante un uso serial de estos.

Por último, hay que mencionar un trabajo que señala los problemas de investigación a los que se enfrentó este estudio. Elva Peniche y Eugenia Macias han notado la urgencia de estudiar los proyectos frustrados que se encuentran en el archivo personal de la artista, en específico con relación al *Espacio Escultórico*, pues tienen la capacidad de brindar nuevas lecturas de la obra. Con esa documentación les interesa que se haga un esfuerzo por “leer en

⁸ Graciela Schmilchuk, “En pequeño y en grande: el espacio y la afección”, 15-16. Benavides, Gonzaga y Lara (eds), *Pasajes*.

⁹ Francisco Reyes Palma, “Helen Escobedo: montaje y transmutación estética”, 175- 177. Benavides, Gonzaga y Lara (eds), *Pasajes*.

¹⁰ Reyes Palma, “Helen”, 175.

lo olvidado, lo oculto o invisibilizado de los grandes relatos de la historia del arte mexicano.”¹¹

Algunas de las lecturas teóricas que me acompañan son desde luego los estudios acerca de la escultura moderna y el fotomontaje de Rosalind Krauss,¹² así como los textos sobre procedimientos de montaje y apropiación de Benjamin Buchloh.¹³ Si bien las categorías expuestas en ellas no agotan el análisis de las obras que nos ocupan, permiten mapear algunas preocupaciones presentes para Escobedo y los artistas con los que trabajó. Los textos de Krauss sirven para comprender el lugar conceptual de los trabajos de Escobedo, en la medida que aluden a esculturas que jugaron con la noción de *pasaje* y se concentraron en una lectura desde la exterioridad del medio. Además, como puede intuirse por lo mencionado, la caracterización que hace Krauss de la escultura contemporánea como aquella que parte de lo que *no es*, se acerca mucho a la definición de monumento de la artista.

Por otro lado, los estudios de Buchloh sirven, en primer lugar, para analizar los procedimientos que llevó a cabo Escobedo en sus collages, fotomontajes y fotocollages, que hacen uso de lo que el autor —con Walter Benjamin— llama “principios alegóricos” de la estrategia de montaje, algo que desarrolla como una especie de paradigma de las operaciones

¹¹ Elva Peniche y Eugenia Macías, “Fotografías, imágenes y documentos del Espacio Escultórico en el Fondo Helen Escobedo del CDarkheia MUAC-UNAM: Intertextualidad como preservación de un legado experimental”. Ponencia presentada en el II Coloquio de Archivística: *Los archivos filmicos y fotográficos*. Escuela Nacional de Estudios Superiores, Morelia (27 de marzo 2019).

¹² Rosalind Krauss, “Sculpture in the expanded field”, *October* 8 (Spring, 1979): 30-44. Rosalind Krauss, *Pasajes de la escultura moderna* (Madrid: Akal, 2002). Rosalind Krauss, “Los fundamentos fotográficos del surrealismo” en *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos* (Barcelona: G. Gili, 2002). Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America”, *October* 3 (Spring, 1977): 68-81. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/778437>. “Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2”, *October* 4 (Autumn, 1977): 58-67. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/778480>. Para una discusión sobre los aportes y los defectos de la teoría escultórica de la autora ver: Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois and Benjamin Buchloh, Hal Foster, “The Expanded field then: a roundtable conversation” en Spyros Papapetros y Julian Rose, eds. *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014).

¹³ Benjamin Buchloh, “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo” en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004. Benjamin Buchloh “The museum fictions of Marcel Broodthaers”, *Museums by Artists*, ed. by AA Bronson and Peggy Gale, (Toronto: Art Metropole, 1983).

semánticas del arte contemporáneo.¹⁴ Dichos principios consisten en apropiación y vaciamiento de sentido; fragmentación y yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y separación de significante y significado.¹⁵ Para Buchloh es significativo que el fotomontaje inicie su historia simultáneamente en el arte de los dadaístas y en la publicidad, pues el procedimiento de montaje que sirve a los artistas implica también una devaluación de los objetos y un vaciamiento de sentido similares a los del proceso de mercantilización. Los montajes relacionados con la arquitectura y con la escultura monumental operan del mismo modo.

La elección de esta interpretación por encima de otras aproximaciones al tema del montaje viene de la interesante vinculación que hace con la categoría de mitologización secundaria descrita por Roland Barthes, pues ayuda a ver el punto de encuentro entre el montaje bidimensional de Escobedo y su concepción de monumento. Escobedo entiende que el sentido de sus esculturas está en el exterior y que especialmente en el monumento (por su carácter fundamentalmente mítico), dicho exterior es manipulable. Barthes sostiene que en el mito los signos están sujetos a un *sistema semiológico segundo* que los convierte a una mera función significante.¹⁶ De modo que un primer lenguaje es usado para los fines de un segundo lenguaje. La única defensa a esta operación del mito está, según Barthes, en la creación de un segundo mito o un *mito artificial*.¹⁷ Buchloh encuentra esta operación en obras como la *Boîte en valise* de Marcel Duchamp, así como en una variedad de montajes del arte contemporáneo donde funciona como una suerte de aparato de mitologización secundaria que se adelanta al proceso de mitologización ideológica que hará, por ejemplo, la institución

¹⁴ Buchloh, "Procedimientos".

¹⁵ Buchloh, "Procedimientos", 91.

¹⁶ Roland Barthes, "El mito como sistema semiológico", *Mitologías*. (México D.F.: Siglo XXI, 2010). Ver también Roland Barthes, "Sémiologie et urbanisme", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 153, 1971: 11-13.

¹⁷ Roland Barthes, "El mito como lenguaje robado", *Mitologías*.

museal. Es una lectura anticipatoria que pone las reglas de la interacción con el espectador antes de que haya otra mediación, y que es muy cercana al monumento constantemente intervenido que Escobedo imaginó en sus montajes.

Para abordar los *Divertimenti en torno al Espacio Escultórico* también vale la pena tener presentes algunos comentarios que se han escrito sobre la serialidad en el arte mexicano de los setenta y que también tuvieron que recurrir a algunas ideas del estructuralismo y el posestructuralismo.¹⁸ La repetición de un motivo mediante diferentes intervenciones y técnicas tiene entre sus consecuencias la sensación de proceso constante y la negación de la unicidad —y en última instancia, de la obra de arte. Ambos aspectos, aunque han sido señalados para pinturas como las *Negaciones* de Vicente Rojo —artista muy admirado por Escobedo—, pueden trasladarse a la idea de monumento vivo que la artista buscó realizar, la cual se sostiene en la mutabilidad y la negación de un sentido fijo para la obra.

El trabajo se divide en dos grandes bloques: el primero aborda los collages que hizo Escobedo en las fechas del proceso creativo del *Espacio Escultórico* que criticaron el paisaje urbano y la monumentalidad oficial; el segundo aborda extensamente las concepciones de monumentalidad que Escobedo y sus compañeros del equipo creativo defendieron durante la creación del *Espacio Escultórico* y analiza los *Divertimenti en torno al Espacio Escultórico* con relación a dicho proceso.

El objetivo del primer bloque es, por un lado, comprender la significación de la materialidad y las técnicas de las obras bidimensionales de Escobedo, y por otro lado, la relación de estas con sus ideas sobre el deber ser de la escultura urbana. Primero hago un

¹⁸ Renato González Mello, “El simulacro y el gerundio” en Rita Eder (coord.), *El arte en México: autores, temas y problemas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001) 303-320. Medina, “Sistemas”.

repasso del contexto en su vida como artista, en especial respecto a la frustración que experimentó como escultora monumental. Con esto como base, desarrollo alrededor de la *Serie urbe* que la elección por parte de la artista del collage y el fotomontaje, por encima del dibujo o la fotografía para bocetar esculturas se debió a la sensación de presencia y al valor de realidad que otorgan el medio fotográfico y el gesto de adherir fragmentos de material al papel. Es decir, por la capacidad de estas técnicas para sacar del ámbito del boceto a sus intervenciones. Después analizo sus fotomontajes más explícitamente críticos con el objeto de exponer su molestia con varios aspectos fundamentales de la monumentalidad oficial: su carácter rememorativo, su escala invasiva, su intocabilidad, y su contenido mítico y solemne.

El segundo bloque es un intento por definir las posturas sobre la escultura que surgieron a partir de la creación del *Espacio Escultórico* y el significado de esta obra para las ideas de la artista sobre el monumento. Hago una breve narración del proceso institucional que lo originó y posteriormente muestro las huellas de un conflicto entre lo que parece fueron dos bandos del equipo, uno en defensa del monumento como foro y otro a favor del monumento “sepultura”. Posteriormente abordo la relación entre estos proyectos frustrados y sus intereses museológicos, que tienen como síntoma plástico a la serie *Asalto al museo*, en torno al Museo Carrillo Gil. Por último, analizo su abordaje bidimensional del *Espacio Escultórico* y muestro la relación existente entre estas reproducciones y los collages donde explicitó ideas de vida, muerte, desaparición, entierro y hundimiento de formas en el paisaje.

A. Montaje, apropiación y monumentalidad (1977-1979)

Mis dibujos o collages no son obras maestras ni decoran ni conmueven: son simplemente ideas que plasmo, como lo haría con palabras si supiera escribir: no novelas, sino frases bien pensadas, aforismos, máximas, consejos.¹⁹

Helen Escobedo

1. Proyectos monumentales frustrados

A finales de los sesenta, a raíz de diversos factores sociales y culturales (el movimiento estudiantil nacional e internacional, el intercambio con artistas de otros países impulsado por las XIX Olimpiadas en la Ciudad de México, entre otros), así como el descontento con el gobierno por la matanza estudiantil de Tlatelolco, muchos artistas en México empezaron a ver de otro modo su producción y comenzó una crisis que transformaría el curso del arte.²⁰ Helen Escobedo no fue una excepción, como ya han señalado otros autores.²¹ En palabras de la artista: “A partir de 1968 nació mi preocupación por la integración del objeto a su ambiente, a escala humana, el paisaje urbano y el paisaje natural, es decir, concebía el volumen como medida entre el hombre y el área que le rodea.”²² Dejó atrás la escultura en bronce antropomorfa de sus primeros años y comenzó a trabajar con los ambientes y estructuras verticales de madera pintada de colores brillantes nombradas por Raquel Tibol “muros dinámicos”.²³ Además, para las Olimpiadas Culturales que incluyeron al grupo

¹⁹ Citado en *Pasajes*, 246.

²⁰ Debrouse y Medina, (eds.), *La era de la discrepancia*. Ida Rodríguez Prampolini, “La crisis creativa. Búsqueda en torno a la integración de las artes”. *Deslinde*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, núm. 1 (mayo-agosto de 1968).

²¹ Eder, *Helen*, 19-24. Graciela Schmilchuck, *Helen Escobedo: Pasos en la arena* (Ciudad de México: Conaculta, UNAM, 2001) 29-35. Julio García Murillo, “Helen como pretexto para hablar de Helen. Fragmentos de una trayectoria en clave a gogo” MUAC-UNAM, *Helen Escobedo. Expandir los espacios del arte: UNAM 1961-1979*. (Ciudad de México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM; Barcelona: RM Editorial, 2017) 61-62.

²² Citada en Schmilchuck, *Helen*, 35.

²³ Eder, *Helen*, 35.

escultórico monumental de la *Ruta de la Amistad*, la artista fue invitada por su amigo Mathias Goeritz a participar con su primera comisión monumental, *Puertas al viento*. También como parte de este evento se realizó en el MUCA la famosa exposición *Cinetismo. Esculturas electrónicas en situaciones ambientales*, curada por Willoughby Sharp, que incluyó diez intervenciones transitables *in situ*.²⁴ Como han notado Clara Bolívar y Elva Peniche, esta exposición puso en contacto al público mexicano y a los artistas con lenguajes artísticos del resto de Latinoamérica y de Europa.

Posteriormente, en 1971 hizo *Señales*, otra escultura monumental, esta vez ubicada en la bahía de Auckland, Nueva Zelanda. Con el tiempo su reconocimiento como escultora comenzó a crecer, y entre 1976 y 1977 esto se hizo muy evidente.²⁵ En el primer año diseñó *La arcada de papel* para ser instalada en un parque público en la IX International Sculpture Conference en Nueva Orleans. Era una especie de pasadizo construido con tubos de cartón duro, cercano formalmente al *Pasaje blanco* (1969) que había hecho para el Segundo Salón Independiente. Años después mencionó esta obra como un momento en que fue “capaz de aplicar a la escultura sus preocupaciones artísticas”.²⁶ También en 1976 ganó el concurso de la Universidad Nacional Autónoma de México realizado por iniciativa del académico Jorge Alberto Manrique para instalar en una de sus sedes *La cerca caída*, una escultura constituida por un conjunto de columnas cuyas inclinaciones progresivas simulan una caída en serie y cuya imagen posteriormente utilizaría en numerosos montajes —aunque su construcción se demoró hasta 1982.²⁷ El siguiente año hizo *Ambiente total* durante su residencia artística en la Universidad de Salinas en California.

²⁴ Elva Peniche y Clara Bolívar, “Expandir los espacios del arte”, en MUAC-UNAM, *Helen*, 24.

²⁵ Para una descripción con espíritu de época sobre estos años en la vida de la artista ver: García Murillo, “Helen”, 70-71.

²⁶ Helen Escobedo, “Reflections on My Non-Permanent Environmental and Permanent Outdoor Sculptures”, *Leonardo* 13, no. 3 (Summer, 1980): 178. Traducción de la autora.

²⁷ Schmilchuk, *Helen*, 58.

Como se puede intuir en esta breve cronología de esculturas monumentales y ambientales, Helen Escobedo en los años setenta estuvo en una posición compleja en términos de sus posibilidades para realizar este tipo de obras en México. Como ha comentado Julio García Murillo: “La figura de Helen Escobedo se condensa con una labor institucional expandida y en expansión a tal grado de fusión que hablar de una se hace pretexto para hablar de la otra”.²⁸ A pesar de que ya era, como Directora del Departamento de Museos y Galerías de la UNAM, una artista con bastante poder y capital social en comparación con otras de su generación, a ella le interesaba que esta labor estuviera visiblemente separada de la recepción de su trabajo, como muestran las publicaciones en las que habló sobre su obra sin incluir los proyectos cercanos a la universidad.²⁹

Por otro lado, debido a sus funciones sociales, la escultura monumental en específico siempre requiere de una legitimidad pública muy amplia por parte del creador, por lo que la negociación necesaria para realizarlo requería cierto temperamento. Como dice Schmilchuk: “Escobedo ha tenido una energía inagotable para crear, pero no para pelear presupuestos o condiciones adecuadas de ejecución para sus propias obras. Esta labor requiere un uso hábil y especializado de los medios masivos, la incitación permanente al debate, y una mente y capacidad empresariales.” Esto en parte explica el hecho de que el campo de la escultura monumental en México, un campo fundamentalmente público, siguiera siendo fundamentalmente masculino en comparación con otros, como la pintura.

²⁸ García Murillo, “Helen”, 57.

²⁹ Helen Escobedo, “Reflections on My Non-Permanent Environmental and Permanent Outdoor Sculptures”, *Leonardo* 13, no. 3 (Summer, 1980). Escobedo no menciona aquí *La cerca caída*, escultura instalada en la Escuela Nacional de Estudios Profesionales de la UNAM, Unidad Iztacala, a pesar de hacer un recuento exhaustivo de sus esculturas monumentales. Además, al hablar de *Pasaje Blanco* no menciona su exhibición en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), sino que lo muestra con una fotografía de 1971 montado en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

No obstante, delinear el impacto que tuvo el factor de género en el poder de la artista, y en esa medida, en la realización de las obras que nos ocupan, es una tarea difícil que rebasa los objetivos de este estudio. Los apuntes que se pueden hacer al respecto deben leerse en función de comprender el contexto en el que Escobedo trabajó. Hay que reconocer que frente a esa condición Escobedo tuvo de su lado varias ventajas que incluso la llevaron a ser una aliada clave para muchas artistas mujeres, entre ellas: el cosmopolitismo debido a su formación y a su origen social; su fuerte *know-how* institucional; y su gran inteligencia para comunicar ideas complejas sin perder sencillez.³⁰ Sin embargo, los numerosos rechazos para comisiones escultóricas que narra en sus notas personales más incómodas, así como los problemas que se verá tuvo con el equipo creativo del *Espacio Escultórico*, sugieren que dicho factor logró tener peso en las ocasiones en que buscó libertad creativa fuera de los museos y las galerías.

Las comisiones monumentales más importantes de Escobedo, al menos las que fueron en México, se dieron frecuentemente dentro de proyectos colectivos o colaborativos, como fue desde luego el *Espacio Escultórico*. Escobedo decía pertenecer, junto Ángela Gurría y Geles Cabrera, a un trío de mujeres escultoras apodado “las tres ges”, apenas unido por algunos encuentros y colaboraciones.³¹ Para Gurría tanto como para Escobedo la invitación de Mathias Goeritz a participar en la *Ruta de la Amistad*, dentro de la Ciudad Olímpica en el marco de las XIX Olimpiadas en la Ciudad de México en 1968 fue una experiencia determinante en sus concepciones artísticas. Posteriormente, en 1975, Gurría invitó a Geles Cabrera, Goeritz, Sebastián y Juan Luis Díaz a colaborar en el proyecto escultórico colectivo

³⁰ Amalia Benavides, Irela Gonzaga y Magali Lara (eds.) *Pasajes: Helen Escobedo*. (Ciudad de México: UNAM, Arquine, 2011) 9-10. Entrevista a Marta Palau por Cuauhtémoc Medina, s/f. Entrevista a Magali Lara por la autora, 21 de junio de 2021. Véase: García Murillo, “Helen”.

³¹ Entrevista a Helen Escobedo por Cuauhtémoc Medina, 11 de marzo de 2003.

Gocadiguse o *Cadigoguse*, un conjunto de cinco plazas escultóricas realizado en Villahermosa, Tabasco y actualmente desaparecido. Cabrera narra esta experiencia como una de las más valiosas en su carrera y menciona: “de mis compañeros diré que Ángela Gurría fue la que consiguió la oportunidad de hacer el trabajo, después de tener la idea de realizarlo. Entusiasta, gran compañera.”³² En la declaración de principios de este proyecto se anunciaba, con un tono muy cercano al de los textos de Goeritz, la formación de una consciencia colectiva con la que los “artistas” estarían ansiosos por aceptar el anonimato.³³ Es interesante notar que fue en el tiempo en que muchos artistas tuvieron un interés creciente por borrar o llevar a segundo plano la autoría, que la participación femenina en proyectos de gran magnitud pareció más factible.

Más adelante se verá que esta pretensión de anonimato no puede leerse sin tomar en cuenta los problemas de género, gracias a la sintomática conceptualización sobre el trabajo colectivo basada en “paternidades” que hizo Juan Acha para atribuir la autoría principal del *Espacio Escultórico* a Hersúa.³⁴

Por lo demás, una de las notas de la artista que han precisado esta reflexión habla sobre su frustración y su tristeza frente al rechazo de sus propuestas para esculturas monumentales. Es un texto de párrafos dispares, por lo cual da la impresión de haber sido escrito en varios momentos del mismo día en su estudio. Era 28 de abril de 1979, tan sólo unos días después de la inauguración del *Espacio Escultórico*. Además de hablar de que “anda deprimida” por dicho proyecto pues “hoy está muy muy enfermo, se anda muriendo” y de reiterar sus propuestas para revitalizarlo, menciona algunos otros proyectos que no pudo

³² Después tachado con una línea se lee “Entendió que yo no sabía hacer esa clase de tareas, y me ayudó totalmente.” *Carta de Geles Cabrera a Geles Cabrera*, s/f. Colección Pedro Reyes.

³³ Federico Morais, *Mathias Goeritz* (México : UNAM, Coordinación de Humanidades, Laboratorio de Experimentación en Arte Urbano, 1982) 79-82.

³⁴ Juan Acha, *Hersúa: obras/esculturas: persona/sociedad* (México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 1983) 14-20.

concretar, así como aquellos en puerta que la mantienen motivada. Después de eso pasa a hacer una serie de definiciones de los conceptos memoria, crítica, discurso y carta. Empieza así:

Hoy estamos a 28 de abril: Vino Elías Scheinberg a devolverme la maqueta que con tanto cariño y convencimiento hice para el BHC de Reforma. Estaba apenado, foto y obra devueltas – “gracias y perdón, a ver si los llevo a convencer...” Si supiera cuántas veces he oído esas palabras no se sentiría tan mal – al fin, y pensándolo bien, esa profesión de escultor se parece a la del técnico en plomería y electricidad – nos deberíamos anunciar igual: Presupuestos a domicilio GRATIS, garantía absoluta por toda la vida, los gastos de mantenimiento corren por cuenta nuestra. La sola diferencia es que el excusado ya fue comprado, o la estufa o la lavadora, pero no así la escultura – esta se tiene que fabricar, pulir, embellecer y fotografiar (por si se les pierde la maqueta original) o sea, llevar el trabajo terminado para ver si se la aceptan a uno, o si quieren otra, o de otro color, otro material, otro concepto para ver si les gusta... etc. etc. etc. Es un círculo vicioso. Me pregunto cuántos de mis colegas reaccionan como yo...

Ya no me deprimó, reboto como bola de hule, encojo los hombros, arrimo la pieza rechazada a todas las demás compañeras de banco, en lo alto de un estante en mi taller, limpio las mesas de todo vestigio de un problema pasado, saco papel virgen, cartulinas, las dispongo sobre todas mis mesas, prendo la radio (UNAM) le saco punta a todos los lápices, voy por un café y... a la otra, sea encargo, sea ficción, y me vuelvo a perder en el gusto del trabajo.³⁵

En su archivo se encuentran las versiones manuscrita y mecanuscrita de este documento, y son interesantes las precisiones que hace con lápiz para esta última. Apunta el título de la

³⁵ Notas sobre el *Espacio Escultórico*. Mecanuscrito, 28 de abril de 1979. Fondo Documental Helen Escobedo. Centro de Documentación Arkheia.

escultura que planeó para Reforma, “elegía negra”, al lado del primer párrafo, y más adelante, cuando escribe sobre su llanto “la nariz color de rosa, los ojos inflados... y ahora no tardan en llegar Pol y Felicity, voy a decirles que me agarré estornudando”, apunta con lápiz “(a raíz de que me tumbaron el proyecto de acabados para la Sala Netza)”. Esta referencia sirve para mostrar que Escobedo dio mucha relevancia al tema y le interesó dejar rastros claros sobre tales procesos, en especial alrededor de las fechas en que colaboró para la realización del *Espacio Escultórico*. Por tal motivo, es preciso tomar en cuenta este factor a la hora de analizar las obras de estudio de Helen Escobedo de este período, pues se mueven en todo momento entre lo posible y lo imposible de sus proyectos en función de la aprobación que necesitaban para ser concretados.

2. Los “collages-escultóricos”: gestos y exterioridad

Como es natural, muchas de las aspiraciones de la artista con la escultura fueron desarrolladas con mayor complejidad en las obras bidimensionales que en las esculturas aprobadas. Así como fotografías como Kati Horna y Marianne Gast dieron identidad a muchas esculturas de Goeritz,³⁶ los montajes de Helen muestran una concepción de escultura que la artista quería defender y para la cual le servían las posibilidades de los medios fotográficos y de collage. En los cincuenta y en los sesenta la escultura monumental de la Ciudad de México fue frecuentemente recontextualizada visualmente por medios fotográficos en función de la propaganda de modernización del país. A pesar de tratarse de obras como las *Torres de*

³⁶ Véase: Jennifer Josten, *Mathias Goeritz. Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico* (New Haven: Yale University Press, 2018) y Rebeca Barquera, “La cámara arrancada: la visión fotográfica de Marianne Gast,” en Rebeca Barquera (et al.) *Parpadeos. Otras miradas, otras configuraciones de El Eco. Re_vista 04*. Museo Experimental el Eco, Ciudad de México (septiembre 2021).

Satélite, que por sí mismas no contienen un sentido narrativo o de rememoración, el aparato publicitario les otorgó uno. Las obras de Escobedo, si bien vinieron de problemas para conseguir comisiones, muchas veces derivaron en lo que parecen estrategias para anticipar esa lectura, al producir los contextos visuales de sus esculturas. La yuxtaposición de modelos escultóricos con otras imágenes fragmentadas cambia el sentido y la lectura de estos. Escobedo asume hasta cierto punto que el significado de sus obras está en el exterior, con el espectador, pero en ese sentido también en el exterior representacional (fotográfico y discursivo) de las esculturas. Por medio del montaje, anticipa la mercantilización y mitificación de estas obras, produce, diría Benjamin Buchloh, su propio aparato de aculturación.³⁷

Baso mi análisis principalmente en dos conjuntos: el primero corresponde con algunas obras de lo que ella llamó “collages-escultóricos” y el segundo contiene obras en las que hizo comentarios críticos sobre edificios y monumentos específicos. Con el primer conjunto quiero mostrar que en el aspecto técnico la estrategia del recorte y el pegado que implican los collages tuvo una intención gestual relacionada con la intervención del espacio tridimensional, probablemente producto de la frustración por la falta de aceptación de sus proyectos escultóricos monumentales. Con el segundo conjunto quisiera enfatizar algunas de las críticas más radicales de Escobedo hacia la monumentalidad oficial, mismas que dan cuenta de una creciente incomodidad con al menos tres elementos: la escala que rebasa la habitabilidad y que interviene en exceso con el paisaje urbano; su contenido narrativo, y cabe decir, ideológico (que ella sintetizó en alguna ocasión como el de los “monumentos de

³⁷ Buchloh, “Procedimientos”, 116.

maternidades e indígenas”);³⁸ y, por último, su carácter permanente. El objetivo de esta revisión es otorgar elementos para comprender tanto en su materialidad como en su concepción, sus obras y proyectos en torno al *Espacio Escultórico*.

Un conjunto importante que no tiene lugar en este estudio es el de las llamadas “maquetas propositivas”: maquetas de esculturas monumentales que eran fotografiadas en locaciones ideales con el uso del gran angular para que dieran la impresión de estar ya instaladas. Primero se tomaba una fotografía del lugar desde diferentes perspectivas y después con ellas se escogía una locación adecuada para las pequeñas esculturas.³⁹ El aliado de Escobedo en estas obras fue el fotógrafo Paolo Gori, quien también apoyó en proyectos similares a escultores como Hersúa. Estos trucajes fotográficos tenían un uso más o menos extendido entre los escultores que Escobedo seguía de una generación anterior, tales como Henry Moore y Mathias Goeritz,⁴⁰ y tenían la finalidad de probar locaciones o propiciar lecturas específicas de sus esculturas. Las obras que analizaremos a continuación se distinguen de estas por ser algo más indiferentes a la viabilidad de sus planteamientos.

Los llamados por la artista “collages escultóricos” son pequeños modelos de aluminio pegados sobre paisajes recortados o dibujados, y sus objetivos no parecen haber sido únicamente los de proyectar esculturas. Plantean una relación con el espacio tridimensional muy diferente al de las fotografías trucadas de maquetas. En su artículo “Reflections on My Non-Permanent Environmental and Permanent Outdoor Sculptures”, de 1981, hace una minuciosa descripción de las diferentes técnicas de montaje que estaba explorando al

³⁸ Helen Escobedo, entrevista por Cuauhtémoc Medina, 11 de marzo de 2003. En 1970 la artista escribió en una publicación noruega: “dios prohíba que tengamos más pinturas portadoras de ‘mensajes’ y arte figurativo”. Schmilchuk, *Helen*, 38.

³⁹ Muchas de las maquetas se reprodujeron con locaciones fotografiadas en el Bosque de Chapultepec y sus alrededores, espacio donde se había formado una importante zona de museos oficialistas y monumentos en México. Una de las locaciones predilectas fue la fachada del Museo de Arte Moderno, al parecer con el interés de utilizar la forma del edificio como marco ideal de la escultura.

⁴⁰ Josten, *Mathias*.

momento. Su interés principal en el escrito es establecer que sus esculturas siempre están en relación con su entorno o con otros objetos, es decir, que nunca son pensadas con independencia de estos y por tanto no son autónomas. Así narra su proceso con los “collages escultóricos”:

Cuando quiero diseñar en mi estudio una escultura al aire libre para la cual el sitio no ha sido determinado por una comisión, empiezo por inventar un paisaje consistente en bocetos y recortes de revistas pegados en papel grueso. Esto me da un ambiente a partir del cual trabajar. Después diseño y elaboro una escultura de hoja de aluminio que pego en el paisaje inventado. Esto es lo que llamo “collage escultórico”. A veces, en lugar de un paisaje inventado, elijo un edificio o una plaza pública, lo fotografío y luego pego una escultura de hoja de aluminio directamente en ella. A la fecha no he utilizado un “collage escultórico” para conseguir una comisión.⁴¹

En *Concreto Invasor* (1978) [fig. 1] utilizó como base un díptico vertical: en la parte superior se observa un collage de recortes de fotografías aéreas urbanas, intervenidas con una línea negra que las atraviesa. En el cuadro inferior, puede verse un collage que forma un paisaje de un pastizal que tiene de fondo una ciudad moderna con edificios y prismas rectangulares huecos. En primer plano, sobre el pastizal, se encuentra la pequeña estructura tridimensional [fig. 2]. Esta consiste en una figura formada con delicadas franjas de aluminio negro que articulan un complicado prisma hueco. Cuando el espectador se mueve frente a la obra, puede observarse su transformación con respecto a su paisaje de base. El modelo tridimensional que sobresale por más de tres centímetros de la superficie del papel, ocupa un poco de espacio

⁴¹ Escobedo, “Reflections”, 179-180. Traducción de la autora. Una versión corta en español de esta descripción aparece en el borrador de un texto a ser publicado llamado “El hombre se valora en relación a su entorno”, de 1981. En ella usa “escultura monumental” en lugar de “escultura al aire libre” (“outdoor sculpture”). Fondo Documental Helen Escobedo, Arkheia, MUAC. Publicación final no localizada.

horizontal por fuera de la verticalidad del plano pictórico. Con esto Escobedo encuentra una manera de introducir en una obra bidimensional una exigencia escultórica: la de la observación por medio del movimiento del cuerpo.

En estos “collage escultóricos” la artista trata de mantener el sentido de intervención en el paisaje presente en las “maquetas propositivas”, pero deja de lado el carácter proyectual, pues no requiere de locaciones reales ni de maquetas. Es una decisión notable la de “inventar” un paisaje sin recurrir sólo al dibujo o al grabado, en especial porque los recortes que elige para armarlo retoman principalmente colores y texturas, y no contienen muchos elementos simbólicos ni que aludan a temporalidades o a lugares específicos —como en los fotomontajes dadaístas, por ejemplo. La composición de recortes que hace sostiene una continuidad espacial coherente y mantiene las reglas de perspectiva tradicionales. La parte superior del díptico muestra imágenes del mismo paisaje visto desde otras perspectivas, a manera de refuerzo visual del paisaje inventado. El hecho de que utilice fotografías para mostrar algo que fácilmente podría plasmar de otro modo, da cuenta de su interés por tomar del medio fotográfico un sentido de realidad para su intervención escultórica. En efecto, Escobedo repite en sus notas la palabra “ficción”, pues no quiere hacer un paisaje falso, sino uno que tenga condiciones suficientemente verosímiles como para hacer de su escultura una obra acabada. La idea de tomarlo de una producción ajena a ella como son los medios impresos, viene de esta misma intención. En los *Divertimenti en torno al Espacio Escultórico* se verá que también adhirió recortes cuando sólo necesitaba un elemento de color. En ese sentido es evidente que la importancia de la inclusión de los recortes era en buena medida gestual.

Por otra parte, el acto de la colocación de un modelo tridimensional alude al gesto de la intervención, posterior a la realización del paisaje. Y esta intervención de facto en ese

paisaje señala la indicidad de la fotografía, esto es, su correspondencia con lo real en tanto índice, pues pone directamente en relación el espacio fotográfico con el espacio del espectador, es decir, el espacio transitable de la galería.⁴² De modo que, con la doble acción de yuxtaponer fotografías y luego intervenir el paisaje resultante con una escultura se busca rebasar lo proyectual de las “maquetas propositivas” para en su lugar señalar el carácter real y terminado de esa intervención. Es decir, *Concreto invasor* no es una fotografía trucada a manera de boceto para un proyecto, es una escultura terminada que interviene un paisaje.

En *Caos en la ciudad* (1978) [fig. 3] y en [*Serie Urbe*] en *el desierto* (1978) [fig. 4] se observa esta intención con más claridad, en uno el paisaje es la textura y el color del pasto rodeado de bocetos de edificios indistinguibles y en el otro son recortes de dunas y de arena sin mayor enmarcación. Aquí de nuevo los paisajes inventados no guardan ninguna relación con el sitio del que fueron extraídos, es decir, no guardan rastros del lugar representado ni de la publicación de la que salieron. De modo que no son posibles locaciones para esculturas fuera del espacio del fotomontaje y su relación con las intervenciones escultóricas es la de una composición plástica sin referencia al lugar.

Llama la atención que haya usado el mismo modelo escultórico de los “paisajes inventados” para el edificio de Infonavit, una construcción estatal adherida al discurso de modernización de la Ciudad de México. En *Infonavit* (1978) [fig.5] la pequeña escultura tiene como contexto una fotografía que muestra la fachada de las oficinas centrales del importante edificio del Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores (Infonavit), realizado por Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky en 1974. La imagen de este edificio es muy cercana a un abordaje fotográfico modernista de la arquitectura, en el

⁴² Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America”, *October* 3 (Spring, 1977): 68-81. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/778437>. “Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2”, *October* 4 (Autumn, 1977): 58-67. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/778480>

que los volúmenes, las líneas y la luz son los únicos valores relevantes, exentos del contexto y de la función de la edificación. Es casi idéntica a la que apareció a finales de 1976 en un número de la revista *Arquitectura México*, en el que además hay una nota de Goeritz sobre la obra de Helen Escobedo.⁴³ Aunque a esta obra la deja entrar a los espacios de la escultura monumental oficial, es interesante que su contenido no muestre señales de adaptación a su entorno. Es decir, es una obra que modifica la experiencia del espacio y de la arquitectura, pero que no es monumental ni en dimensiones ni en contenidos.

En estas obras de la “serie urbe” se monta el mismo modelo escultórico para situaciones muy diferentes. La repetición se usa para demostrar que la escultura cambia de acuerdo con su entorno. Si esta es capaz de repetirse en tan diferentes “paisajes inventados” es porque su significado intrínseco es muy débil o es casi inexistente. Así, el peso de su sentido recae en el exterior de la obra y lo que la rodea. El paso a lo tridimensional que hacen sus pequeños modelos parece un señalamiento de esta misma idea: el espacio de la escultura representada, aunque sea en papel, siempre será el del espectador.

Aunque Escobedo fue una artista más bien ecléctica, en estos montajes su interés por lo que en sus palabras es “el entorno” no es muy lejano al interés del minimalismo por negar la interioridad y el contenido de la escultura, a favor de un significado de lo escultórico que viene del espacio de experiencia del espectador, y en última instancia, de la arquitectura.⁴⁴ Este principio es por lógica anti-monumental, como lo es el procedimiento mismo de montaje, lo cual hace del interés de Escobedo por obtener comisiones monumentales algo

⁴³ Félix Sánchez, “Edificios en contrapunto”, *Arquitectura México*, no. 112, (noviembre-diciembre 1976), 101-106. En ese mismo número de la revista, Juan O’Gorman publicó un ensayo sobre los cambios y destrucciones que hizo Helen Escobedo en la que fuera su casa en San Jerónimo, y agradece a Goeritz haber manifestado con Ángela Gurría su desagrado por dichos cambios. El artículo contiene fotografías generosas tanto del “antes” como del “después” del edificio. Pensando en la maestría de Goeritz para la publicidad y la polémica, no parece casual que decidiera incluir a Escobedo en la sección de arte de este número en específico.

⁴⁴ Rosalind Krauss, *Pasajes de la escultura moderna* (Madrid: Akal, 2002) 247-261.

muy revelador en términos del momento de crisis de valores artísticos que estaban viviendo ella y otros artistas.

3. Monumentos caídos

La tensión existente entre la ambición de hacer una escultura cuyo sentido está en un exterior cambiante y hacer una escultura monumental es un problema que también se presentó en el proceso de creación del *Espacio Escultórico*, y sigue siendo una de sus características más interesantes. Como señala Jorge Alberto Manrique sobre dicha obra:

La idea de una “obra abierta” —no sólo respecto a su percepción por parte de un espectador, sino aleatoria en su proceso de creación— no era seguramente novedosa en 1977 [fecha en que se comisionó], pero lo verdaderamente novedoso es el que se trata de una obra abierta y al mismo tiempo monumental. La sola idea de acoplar lo monumental con lo aleatorio es un concepto que tiene seguramente algo de genialidad y, puede decirse, también algo de absurdo o irreal. [...] Mathias Goeritz hubo de aceptar que esta idea extraña y difícil de digerir tenía algo de “loco”, que, según él, correspondía a una cierta desmesura siempre presente en el ámbito mexicano.⁴⁵

De hecho, esta especie de contradicción estuvo en la base del argumento del crítico de arte Gregory Battcock que excluye a Mathias Goeritz del movimiento minimalista.⁴⁶ En la introducción de su importante compilación de textos críticos sobre el arte minimalista, el autor sostiene que a pesar de que Goeritz rayó en los principales intereses de dicho arte desde 1954, el artista minimal, a diferencia de este, “no piensa en términos de valores absolutos”

⁴⁵ Manrique, “Espacio”, 164.

⁴⁶ Gregory Battcock, “Introduction”, Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art: a Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton & Co., 1968.

ni de universalidad. Son artistas que ya no suscriben la permanencia monumental: “preferimos asegurarnos de que nuestros monumentos modernos no duren”.⁴⁷

A pesar de la conocida cercanía entre Escobedo y Goeritz,⁴⁸ ya en la década de los setenta la artista hizo algunas rupturas con las concepciones sobre la monumentalidad de su maestro. Antes de decidirse por hacer sólo obras efímeras, la escisión más importante fue, como ya notó Graciela Schmilchuk, su preferencia por la escala humana y la horizontalidad, en contraste con la verticalidad propia de Mathias.

Me aterra cuando los humanos se convierten en hormiguitas ante la arquitectura, los espacios para las aglomeraciones, es la idea fascista de manifestar poder. [...] Me gusta la amabilidad de la escala humana, la puerta tiene que ver con uno o con dos pisos. A mí no me fascina tanto Manhattan como a Mathias porque yo nunca lo puedo ver desde afuera. Desde adentro me espanta, se me vienen encima los edificios.⁴⁹

Si bien esta postura sobre la escala podría coincidir con ciertas ideas minimalistas, en la misma cita y en la producción de la artista puede verse que su intención con generar obras a escala humana no tiene el objetivo de generar una distancia entre la obra y el espectador mediante lo que Michael Fried llama “presencia escénica”.⁵⁰ Al contrario, como muchos escultores en este período, Escobedo buscaba la interactividad cercana con el espectador mediante una intervención ya mínima o funcional en el espacio.

Una sugerencia de esta crítica a la escala hecha para “manifestar poder” está en *Pasteles arquitectónicos* (1977) [fig. 6], un fotomontaje que muestra dos edificios que por la adición de decoraciones y cerezas parecen dos postres rimbombantes hechos con diferentes

⁴⁷ Battcock, “Introduction”, 20. La traducción es mía.

⁴⁸ En palabras de la artista, el reconocimiento de Goeritz fue “uno de los hitos de mi vida”. Helen Escobedo en entrevista con Cuauhtémoc Medina, 11 de marzo de 2003.

⁴⁹ Helen Escobedo citada en Schmilchuk, Helen, 41.

⁵⁰ Michael Fried, “Art and objecthood”, Battcock, *Minimal*, 126-130.

recortes de fotografías como las que circulaban en revistas arquitectónicas de la época.⁵¹ Sobre el papel blanco alrededor de los pasteles están escritos con lápiz sus respectivos nombres: “Archi-gateau sucré déco”, “Manhattan jubileum a la cerise” y para el conjunto de círculos que los rodean, “crepas dardo”. Aquí, a diferencia de lo que se vio en “collages-escultóricos” la superposición de imágenes cumple una función textual. El objetivo no es explorar posibilidades escultóricas en el espacio fotográfico y en el espacio real, aquí el objetivo es algo más tradicional en términos de la historia del fotomontaje: hacer una crítica de lo representado mediante el comentario irónico. El pastel, un elemento tan cotidiano, vuelve absurda la escala monumental.⁵²

El papel blanco que les sirve de base y fondo, permite verlos como pasteles edificados con independencia del paisaje urbano, opera como lo que Rosalind Krauss llama “espacio divisorio”, en relación con los fotomontajes dadaístas.⁵³ Krauss señala que la intensa percepción que se tiene de ese espacio en blanco permite combinar a la vez que separar las formas fotografiadas y dibujadas, lo cual tiene como resultado un efectivo aislamiento de cada representación de la realidad. Es decir, el papel en blanco que separa las imágenes fotográficas nos hace conscientes de que no miramos la realidad, sino al mundo infestado por significación, y en este caso, una interpretación irónica de la arquitectura urbana moderna. En contraste con las obras del apartado anterior, la fotografía es despojada aquí de la ilusión

⁵¹ Mathias Goeritz fue director de arte de 1959 a 1974 de una de las más importantes, *Arquitectura México*. En el Fondo Documental Helen Escobedo hay algunos recortes sueltos que sobraron tras la realización de esta obra.

⁵² Artistas como Claes Oldenburg y Hans Haacke hicieron desde los sesenta críticas a la monumentalidad con estrategias similares. Escobedo tuvo un tono más abiertamente irónico e imaginó monumentos como objetos cotidianos a gran escala a la manera de Oldenburg hasta unos años después, cuando no estuvo tan interesada en realizar comisiones monumentales. Algunas de ellas son los collages: *Monumento al cigarro apagado* (1983), *Monumento a la leche materna* (1983), *Monumento al gran taco*, (1993). En las obras que veremos aquí aún utiliza imágenes de maquetas para esculturas realizables.

⁵³ Krauss, “Los fundamentos”, 121-123.

de presencia y sus fragmentos tienen en cambio la función de palabras dentro de una cadena sintagmática a manera de frase.

Este tipo de fotomontaje, que juega más con elementos simbólicos, volvió a ser explotado por la artista en 1979 (año en que el proyecto del *Espacio Escultórico* ya estaba concluido en su primera fase) para un conjunto de obras que critican la monumentalidad cívica de la Ciudad de México.⁵⁴ Muchas apuntan a sus valores estáticos, a su estatura y a su permanencia. En ellos plantea algo imposible: una monumentalidad de sentido inestable, una monumentalidad, como veremos después, viva.

Dos de las obras que me interesa analizar critican el *Altar a la Patria* (1952), un monumento conocido como el monumento a los Niños Héroes, situado en el Bosque de Chapultepec, muy cerca del Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México. Conmemora a los jóvenes que lucharon en la intervención estadounidense de México a mediados del siglo XIX y consiste en un hemicycle marcado por seis altas columnas de mármol coronadas por águilas y antorchas de bronce. En el centro se encuentra una estatua blanca de una mujer representando a la patria, quien carga a uno de los cadetes caídos acompañada por otro cadete erguido. En *Doble barda caída* (1979) [fig. 7], se observa una “maqueta propositiva” de su obra escultórica del mismo nombre, fotografiada a la manera trucada de Paolo Gori pero con la particularidad de tener tras de sí el *Altar a la Patria*. Esta maqueta escultórica muestra una

⁵⁴ En esas fechas en que Escobedo era investigadora asociada en la UNAM, al artista trabajó en una investigación titulada “Los monumentos de México en el siglo XX”. UNAM, *La investigación en los institutos y centro de humanidades, 1929-1979. Festejos conmemorativos del cincuentenario de la autonomía de la Universidad* (México D.F.: UNAM, 1979) 32. Uno de sus resultados fue la famosa compilación fotográfica *Monumentos mexicanos* realizada en colaboración con Paolo Gori. Aunque en este estudio no tienen lugar, hay que mencionarlos entre los trabajos de Escobedo que criticaron con ayuda de medios fotográficos la escultura cívica. Los artistas recopilaron fotografías de monumentos que encontraron en muchos rincones del país y seleccionaron los más peculiares para la publicación. En las versiones en inglés y en español se encuentran pies de foto diferentes (los primeros escritos por Escobedo y los segundos por Gori y Maru Rangel) que hacen uso de frases y dichos populares para darle sentido y ritmo a la colección. También se incluyen textos reflexivos y literarios de Rita Eder, Néstor García Canclini, Jorge Alberto Manrique, Pedro Friedeberg y Jorge Ibarguengoitia. En la compilación impera una actitud frente a los monumentos más curiosa e irónica que la de los collages.

variación de la original *La barda caída* que fue instalada en la Escuela Nacional de Estudios Superiores en Iztacala de la UNAM en 1976, cuando Escobedo ganó el concurso convocado por Rectoría. La artista haría varias versiones y reproducciones de esta obra, a veces cambiando el color o el material exterior. En este caso es importante observar su elección de colocar un conjunto de columnas lisas y coloridas que simulan caer en elipsis, justo en frente de un monumento oficialista que es un conjunto de columnas verticales en mármol blanco sobre un hemisiciclo. Se trata de la creación de un marco de lectura para una escultura por medio de la superposición de otra escultura.

Con la copia de una fotografía casi idéntica, la artista realizó un fotomontaje titulado *Yo monumento. Monumento a los espárragos* (1979) [fig. 8]. Removió las cabezas de los espárragos monumentales, coloreó las columnas con franjas azules y sustituyó la estatua central de la patria con un retrato suyo de cuerpo completo. También agregó un letrero en frente de su *Doble barda caída* en el que se lee “Environment ambiente”.

Yo monumento constituye lo que Benjamin Buchloh llama un auténtico montaje contemporáneo en el sentido de que es plenamente reconocible la imagen original, de modo que aquello que es criticado puede leerse en su contexto con una capa semántica posterior añadida por las intervenciones de Escobedo. Así tiene lugar una relación dialéctica donde la autora, en su apropiación de una manifestación pública, se niega y simultáneamente se constituye en el acto de la cita.⁵⁵ La autora aprovecha el acto de automonumentalización para explicitar su interés en darse a conocer como una creadora de “environments” o “ambientes”, interés que es también muy visible en su artículo en *Leonardo*. Si, como dice Buchloh, el espectador de un montaje completa con su lectura de las capas semánticas añadidas el sentido original de un “texto” plenamente reconocible que ha sido descentralizado de su autor, en *Yo*

⁵⁵ Véase Buchloh, “Procedimientos”, 103.

monumento el espectador lee un monumento a los Niños Héroes en el que sucedieron dos cosas: por un lado se ha convertido sin justificación aparente en un monumento dedicado a una sola persona, lo cual cuestiona el sentido de los monumentos dedicados a personajes notables; y por otro lado, tiene superpuesta la *Doble barda caída* y el letrero de “ambientes” a manera de lo que Rita Eder llamó una “corrección del entorno urbano”,⁵⁶ que cuestiona el aspecto formal de estas columnas y propone para ellas un uso distinto del color y del dinamismo de los cuerpos que la componen.

Otra “corrección” importante es la omisión de las cabezas de los espárragos, congruente con la intención de la escultora de eliminar la contaminación visual de los monumentos excesivamente altos. Incluso podría sospecharse que la inclusión de su figura hace referencia a su preferencia por la escala humana en la escultura. Schmilchuk recuerda que “Juan Acha decía que Escobedo buscaba la desocupación de espacios”.⁵⁷ Sobre esto también debe recordarse la serie de reproducciones que hizo Escobedo de la *Columna de la Independencia* —famoso monumento de la Ciudad de México—, con la torre encogida [fig. 9].

Por otro lado, en esta obra es visible una disputa crucial para entender el arte en México desde mediados del siglo XX, que con muchas simplificaciones puede reducirse en dos posturas acordes con al ambiente cultural de la Guerra Fría: una en contra de un arte público figurativo que se abanderaba como mexicano por excelencia y la otra a favor de una expresión libre con gran interés por la forma, en la que pudieran expresarse asuntos universales concernientes a toda la humanidad, sin dejar por ello de ser mexicanos. Es muy claro en cuál podría posicionarse a Helen Escobedo, y en ese sentido pueden comprenderse

⁵⁶ Eder, “Helen”, 49.

⁵⁷ Schmilchuk, *Helen*, 48.

algunas de sus posturas frente a los monumentos del país. Su propuesta correctiva son las esculturas en las que importa lo geométrico y el uso del color “debido a mi herencia mexicana”.⁵⁸ Jennifer Josten ha señalado este uso del color como valor mexicano aplicado a formas “universales” limpias y con ausencia de marcajes iconográficos en el uso publicitario de las *Torres de Satélite*.⁵⁹ *Yo monumento* no es otra maqueta propositiva como las realizadas con Paolo Gori, en la que el objetivo era proponer e imaginar una escultura más o menos viable para las locaciones elegidas. En esta obra la artista quiso determinar la lectura de sus esculturas no en relación con el paisaje urbano en general, sino en contraposición con una noción de lo monumental oficialista, a favor de formas pretendidamente atemporales.

Para ubicar la discusión en la que Escobedo está inserta vale la pena citar un artículo sobre los monumentos de la Ciudad de México escrito por Carla Stellweg y publicado en *Arquitectura México* en 1974, en el que precisamente ataca el *Altar a la Patria*. El texto apunta en una dirección similar a los montajes de Escobedo, pues se interesa por criticarlos en función de sus “valores plásticos” y en independencia de su pertinencia histórica.

¿Hay monumentos nacionales que afean la Ciudad de México? Para discutir el tema habría que mencionar antes que en México padecemos de una enfermedad, desde hace tiempo, que consiste en hablar siempre del contenido de las obras visuales y no de su eventual valor plástico. [...]

Proclamar que el monumento a los Niños Héroes es francamente horrible, suena prácticamente como sacrilegio, puesto que no se está atacando a la obra en sí, sino también su significado. A pesar de que esto es una equivocación, habría que separar

⁵⁸Escobedo, “Reflections”, 179.

⁵⁹Josten, *Mathias*, 141.

lo que son los Niños Héroes para la historia del país, de lo que el realizador plástico nos dice podrían ser.⁶⁰

Posteriormente la autora recuerda que son gobiernos opresivos y a veces fascistas los que frecuentemente levantan este tipo de monumentos y con ello defiende que su sentido debe buscarse en las necesidades visuales de la población y no tanto en objetivos conmemorativos. Stellweg escribe esto en un momento en que la política cultural oficial en México ya había abrazado tendencias abstractas para su arte público. Como Jennifer Josten apunta en su investigación monográfica sobre Mathias Goeritz, a partir de las Olimpiadas de 1968, cuando este artista organizó la construcción de la Ruta de la Amistad en la que Escobedo participó, se hizo evidente que el estado mexicano dio un giro en sus preferencias estéticas y vio en las propuestas menos figurativas una manera de mostrarse como un país moderno frente al mundo.⁶¹ La política viró de una monumentalidad basada en valores rememorativos (por usar los conceptos de Alois Riegl sobre el monumento), a una monumentalidad basada en valores artísticos de novedad.

La crítica formal en los montajes de Escobedo tenía así de su parte a un conjunto de artistas tanto como a una política estatal. No obstante, en un par de ocasiones esta crítica la llevó a espacios que para la política cultural oficial eran intocables. En *Monumentos sobre Monumentos* (1979) [fig. 10 y 11] realizó la misma operación de sobreponer la fotografía de una escultura propia encima de un monumento público, pero en este caso lo hizo sobre un basamento piramidal tolteca. En un gesto muy audaz, los atlantes, único elemento figurativo del conjunto, son sustituidos por las columnas lisas de su escultura *Serie en cuatro*

⁶⁰ Carla Stellweg, “¿Por qué son así nuestros monumentos nacionales?”, *Arquitectura México*, II época, Tomo 1, No. 109, noviembre 1974, 29-32.

⁶¹ Josten, *Mathias*, 250, 267.

movimientos. Es una sugerencia de actualización de los valores plásticos de un sitio arqueológico, pero tal vez también un intento de desmitificación de este.

Los sitios arqueológicos pueden leerse como conjuntos monumentales y su patrimonialización por parte del Estado facilita esa operación. Son espacios que por su lugar en el mito de la conformación nacional mexicana están cerrados a la resignificación y a la intervención de manera aún más contundente que la escultura pública urbana, a pesar de que son mitificados con discursos muy ajenos a los propósitos de su edificación.

Esta obra hace muy pertinente la definición de Buchloh de la operación del montaje contemporáneo en la que se ponen en juego los conceptos de mitificación y de aculturación. Buchloh toma de Roland Barthes la noción de “mitificación secundaria” como la operación estética que construye un mito secundario capaz de anticiparse a la mitificación o bien, ideologización, del lenguaje primario.⁶² El lenguaje del arte es especialmente susceptible a esta mitificación, a la apropiación interesada y a la imposición de significados que la introducen al proceso de mercantilización y de lo que Buchloh llama “aculturación”. Pero el artista puede producir su propio aparato de aculturación anteponiéndose al museo, a la galería, a la crítica o al mercado del arte, mediante una mitificación secundaria consistente en enmarcar, reproducir y evaluar su propia obra. En *Monumentos sobre monumentos* Escobedo crea un segundo mito para el sitio arqueológico que ya fue aculturizado por las políticas patrimoniales sobre el monumento.

Resulta muy significativo para este estudio el hecho de que Benjamin Buchloh utilice en dos ocasiones esa misma cadena de conceptos para explicar dos procedimientos diferentes: en una, el montaje y la apropiación, y en otra, la mimesis del proceso de museificación como defensa frente al mismo.

⁶² Buchloh, “Procedimientos” 115-116. Buchloh “The museum”, 47.

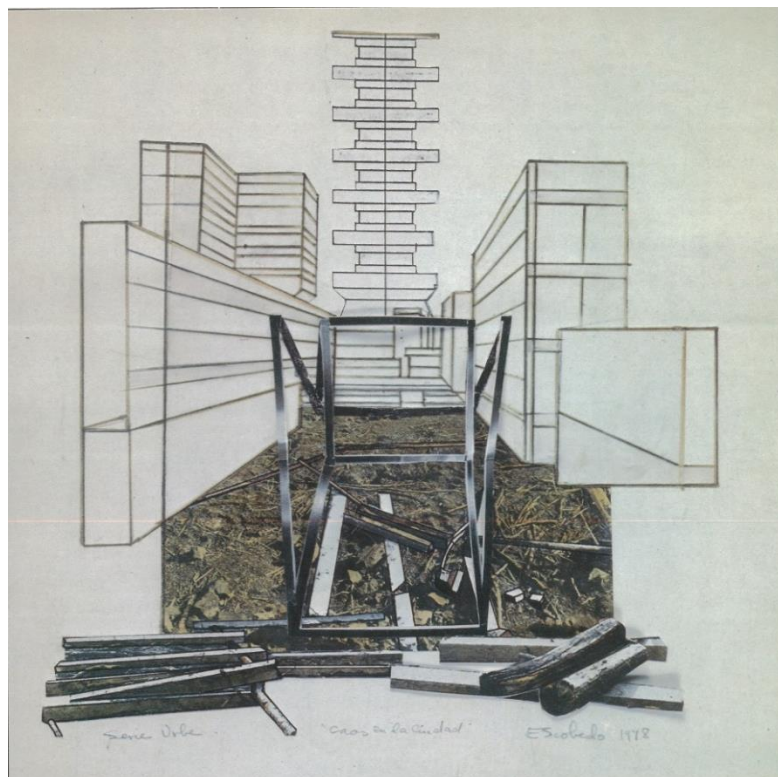
Al igual que en *Monumentos sobre Monumentos*, la mitificación secundaria funcionó en los *Divertimenti en torno al Espacio Escultórico* de Escobedo como una lectura alternativa de la obra frente a las atribuciones que se le dieron desde la institución. Pero antes de solucionar este problema mediante el montaje, la artista buscó otras formas de aculturación de la obra por vías explícitamente museológicas. Buscó sistematizar la exhibición y la intervención del *Espacio Escultórico* con el fin de convertirla en algo más que una escultura monumental de importancia local.



1. *Concreto Invasor. Serie: Urbe.* Collage / Aluminio. 57 x 50 cm, 1978. Imagen cortesía del Fondo Helen Escobedo y Galería Proyectos Monclova. Créditos fotográficos: Ramiro Chaves, Rodrigo Viñas y Patrick López Jaimes.



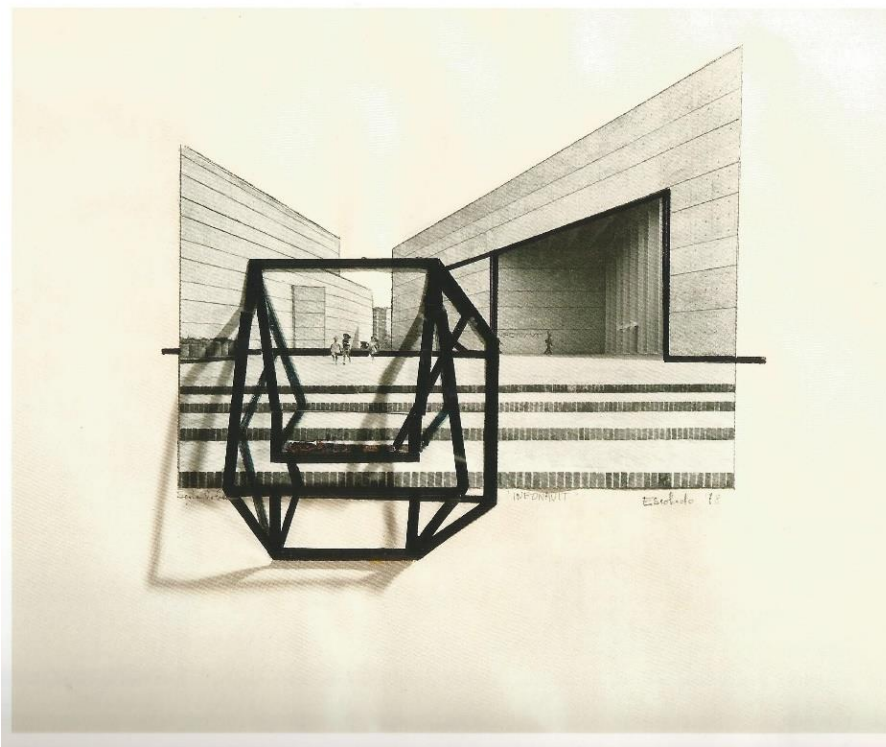
2. *Concreto Invasor* (detalle). Fotografía: Cristine Galindo Adler.



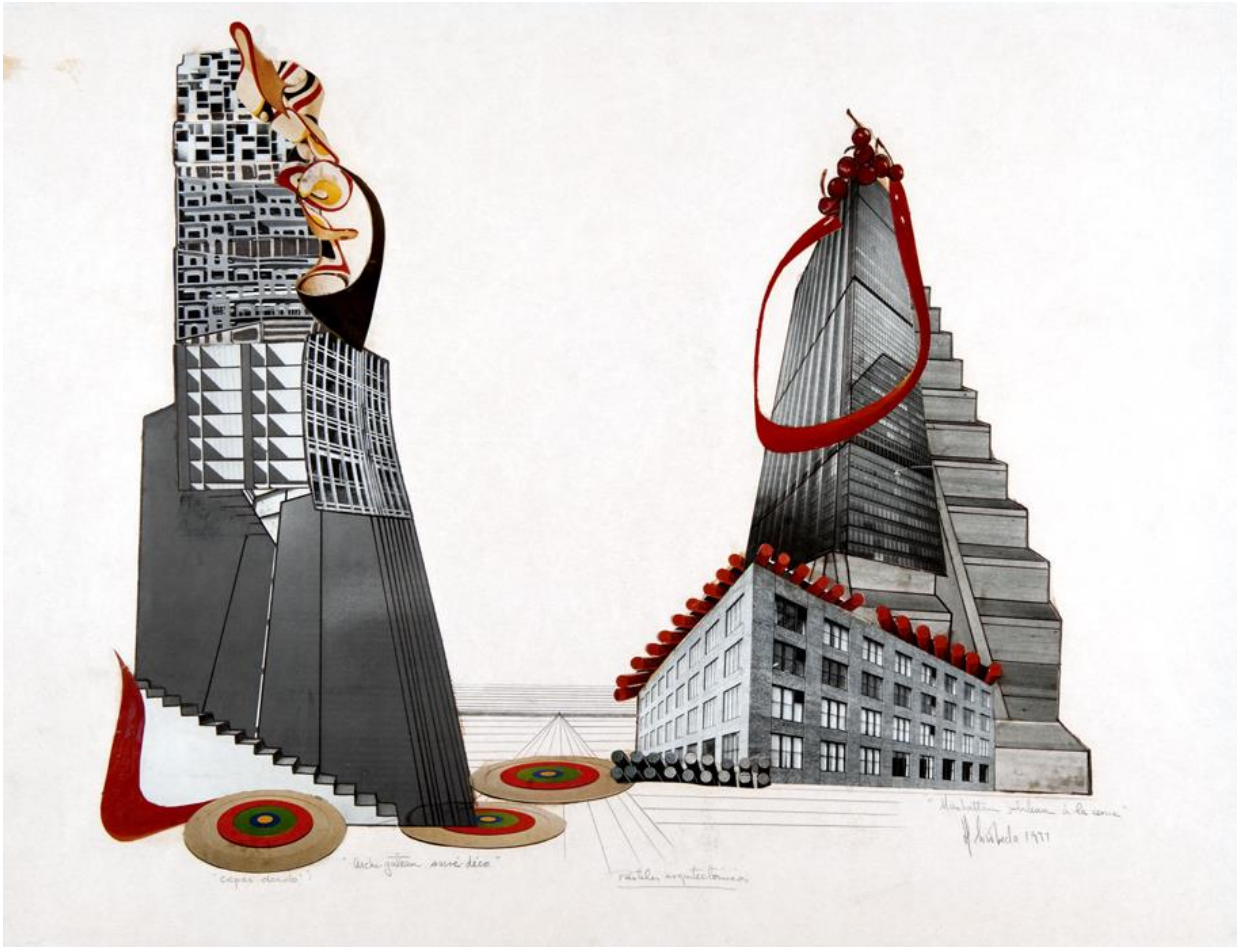
3. *Caos en la ciudad. Serie Urbe*. Dibujo/ collage, 40 x 33, 1978. Tomado de Rita Eder, *Helen Escobedo* (México: UNAM, 1982).



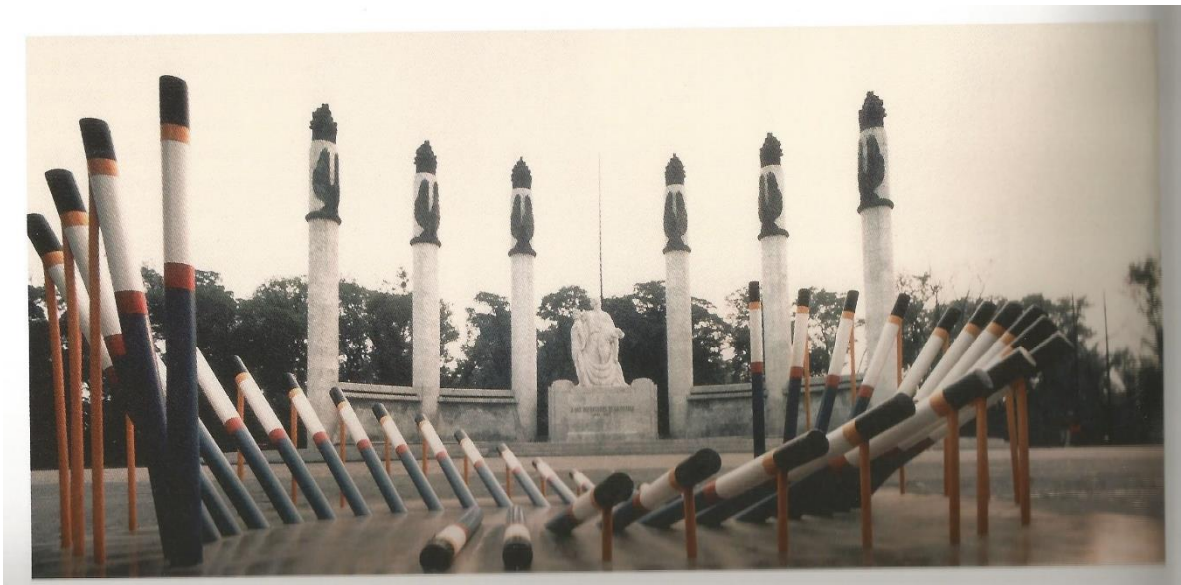
4. *Serie: Urbe en el desierto*. Collage / Aluminio. 50 x 57 cm, 1978. Imagen cortesía del Fondo Helen Escobedo y Galería Proyectos Monclova. Créditos fotográficos: Ramiro Chaves, Rodrigo Viñas y Patrick López Jaimes.



5. *Infonavit. Serie: Urbe*. Collage / Aluminio. 50 x 57 cm, 1978. Fotografía: Bob Schalkwijk.



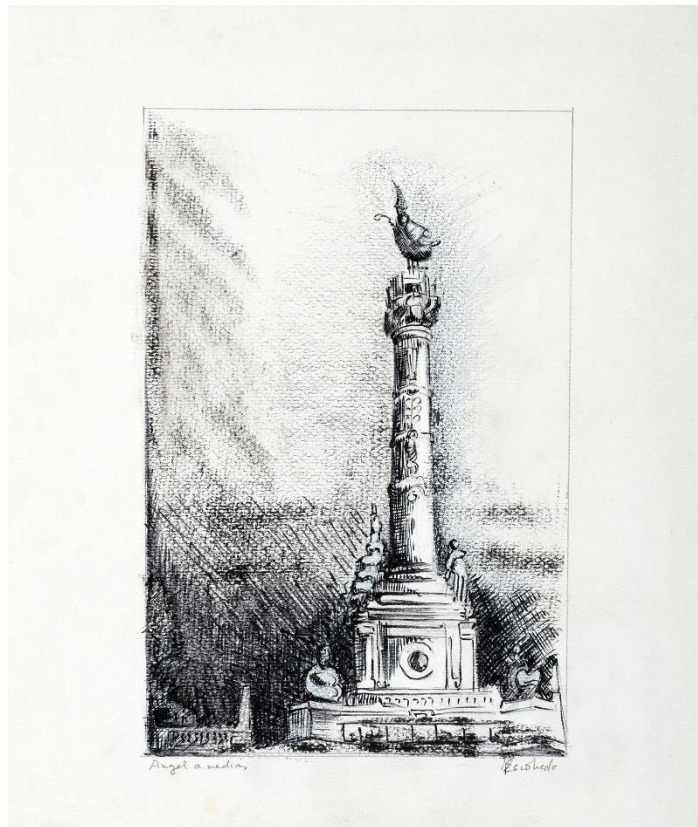
6. *Pasteles arquitectónicos*. Collage / Lápiz. 50 x 65 cm, 1977. Imagen cortesía del Fondo Helen Escobedo y Galería Proyectos Monclova. Créditos fotográficos: Ramiro Chaves, Rodrigo Viñas y Patrick López Jaimes.



7. *Doble barda caída*. Maqueta propositiva. Madera laqueada, 1979. Fotografía: Paolo Gori.



8. *Yo, monumento. Monumento a los espárragos*. Collage. 25 x 56 cm, 1979. Imagen cortesía del Fondo Helen Escobedo y Galería Proyectos Monclova. Créditos fotográficos: Ramiro Chaves, Rodrigo Viñas y Patrick López Jaimes.



9. *Ángel a medias*, s/f. Fotografía: Bob Schalkwijk. Archivo fotográfico Bob Schalkwijk,



10. *Monumentos sobre monumentos*. Collage. 24.5 x 56 cm, 1979. Imagen cortesía del Fondo Helen Escobedo y Galería Proyectos Monclova. Créditos fotográficos: Ramiro Chaves, Rodrigo Viñas y Patrick López Jaimes.



11. *Monumentos sobre monumentos* (detalle). Fotografía: Cristine Galindo Adler.

B. La vida del *Espacio Escultórico* de Helen Escobedo

Sólo vemos lo que miramos, y miramos sólo aquello que escogemos ver. Luego no vemos una sola cosa, sino aquello que nos relaciona entre las cosas y nosotros mismos. Somos circulares, activos, no estáticos, y nos definimos tal cual somos. Las palabras difícilmente ilustran lo que una obra vista con los ojos ilustra, ni tienen que ver lo que el autor deseaba inferir con su obra. Las reproducciones, como toda la demás información, deben aguantar lo que se dice de ellas.⁶³

Helen Escobedo

La creación del *Espacio Escultórico*, obra colectiva realizada por Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Hersúa, Sebastián y Federico Silva, forma parte de una larga historia de proyectos artísticos y arquitectónicos formulados alrededor del proceso de conformación institucional de la Universidad Nacional Autónoma de México.⁶⁴ A pesar de su intrincación con ella, su importancia para el arte latinoamericano, como la de otras obras

⁶³ En “Escrito sobre el mirar y lo importante de lo que comunica una obra de arte”, citado en Benavides (et. al), *Pasajes*.

⁶⁴ La historia de esta obra ha sido contada de manera fragmentaria en diversos textos, la mayoría dentro de publicaciones institucionales de la UNAM. No obstante, no se ha revisado a profundidad desde la historia del arte. Las dos primeras publicaciones institucionales contienen documentos con textos de los artistas y las partes institucionales involucradas: UNAM, Coordinación de humanidades, *Centro del Espacio Escultórico* (México D.F.: UNAM, 1978) y UNAM, Coordinación de humanidades, *El Espacio Escultórico* (México D.F.: UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Artes, Coordinación de humanidades, centro de Investigación y Servicios Museológicos, 1980). Una publicación más reciente contiene textos históricos, críticos y literarios de Diego Valadés y Jorge Carpizo (funcionarios involucrados en su creación); de la historiadora Lily Kassner, del arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma; de escritores y artistas como Fernando del Paso, Elena Poniatowska y Julio Estrada, entre otros. Lily Kassner (coord.), *El Espacio Escultórico*, (México: UNAM, 2009).

Los análisis más completos de la obra se encuentran en Acha, *Hersúa*, en Eder, *Helen*, 52-56, y en Manrique, “Espacio”, 162-167. Este último autor hace un relato conciliador del proceso creativo que describe las condiciones materiales en las que se dio. Para entender el papel del escritor y crítico de arte Luis Cardoza y Aragón en la creación de la obra ver: Renato González Mello, “Estudio Introductorio” en *Luis Cardoza y Aragón, La nube y el reloj: pintura mexicana contemporánea* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Landucci, 2003). La tesis de maestría de Consuelo Almada aborda el papel específico de Mathias Goeritz en el proyecto y da importancia a la relación de la obra con el arte minimalista y el *land art*. Consuelo Almada López, *Mathias Goeritz y el Espacio Escultórico*. Tesis de maestría en Historia del Arte (México: UNAM- Facultad de Filosofía y Letras 1995). Para un reportaje sobre la historia de la escultura con entrevistas a los artistas ver: Chávez Santiago, Amelia, *Espacio Escultórico a 25 años de su creación: Reportaje. 1979 - 2004*. Tesis de licenciatura en Ciencias de la comunicación (México: UNAM- Facultad de Filosofía y Letras, 2005).

de la universidad, rebasa los fines particulares de ésta. Además, el *Espacio Escultórico* en tanto obra colectiva plantea retos importantes para la historia del arte, pues los modos de análisis de la disciplina están fundados en una idea moderna del arte donde la autoría tiene un lugar importante. Exige muchos tránsitos biográficos, teóricos, históricos y desde luego corporales en la perspectiva de quien se aproxime a él. Helen Escobedo fue una de las involucradas que dejó muchos rastros de sus tránsitos alrededor de ella. En muchos estuvo acompañada de los artistas y los teóricos participantes, mientras que en otros se observa una necesidad personal de salir del uróboro de las interpretaciones que coleccionó. Además de las notas de diario, ideas sueltas, cartas y bocetos, están un conjunto de montajes y dibujos que tituló *Divertimenti en torno al Espacio Escultórico*. Estas apropiaciones de la obra colectiva deben ser leídas en función de su proceso creativo, un proceso en el cual los procedimientos de montaje le ayudaron a pensar, interpretar, y determinar su sentido.

La idea inicial de hacer una escultura “geométrica” y colectiva fue comentada entre Silva, investigador asociado en la Coordinación de humanidades y Manuel Felguérez, entonces investigador de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Estéticas.⁶⁵ Ellos obtuvieron el apoyo de Jorge Alberto Manrique, director del Instituto de Investigaciones Estéticas; Joaquín Sánchez Macgrégor, académico en la Coordinación de humanidades, y del

⁶⁵ Cuauhtémoc Medina, “El espíritu de fiesta. Una conversación con Manuel Felguérez” en Álvarez, Ekaterina, Pilar García y Cuauhtémoc Medina (eds.), *Manuel Felguérez: el futuro era nuestro* (Ciudad de México: UNAM, Fundación Amparo, 2020) 88. Entrevista con Sebastián, diciembre 2020. Entrevista con Hersúa, enero 2021. Hay muchas versiones sobre la autoría de la propuesta inicial. La versión institucional y la del mismo Silva es que este propuso la idea a Carpizo y después pidió la asesoría de Felguérez. Guillermo Soberón “Descentralización y nuevos edificios universitarios” UNAM. *La Ciudad Universitaria de México. Festejos conmemorativos del cincuentenario de la autonomía de la Universidad. Volumen X. Reseña histórica 1956-1979* (México D.F.: UNAM, 1979) 127. Federico Silva “Estéticas”, *Cuadernos de Amaxac* (México D.F.: Impretei, 2006) 94. Sánchez Macgrégor publicó un relato pocos años después de la inauguración en el que omitió el nombre de Manrique y narró que fueron él y Silva quienes comentaron con Carpizo la idea del jardín. Carpizo, por su parte cuenta que fueron él y Silva quienes pensaron el proyecto y también omite por completo el papel de Manrique y de Felguérez. Joaquín Sánchez Macgrégor, “La escultura más grande del continente”, en Acha, Hersúa, 177. Jorge Carpizo, “Proyecto y creación del Centro del Espacio Escultórico”, en Kassner (coord.), *El Espacio*, 22.

coordinador de humanidades Jorge Carpizo, para enviar la propuesta al rector. La propuesta escrita por Carpizo colocaba la obra como parte del “movimiento escultórico geométrico monumental” que podía ser visto como continuación del interés por el arte público del muralismo vasconcelista y que a su vez guardaba relación con la escultura prehispánica “sobre la base de unos rasgos comunes de estilo y concepto: el juego de volúmenes, la simplificación de las formas, las figuras recortadas, el uso de colores planos sobrepuestos. Convergen entonces una tendencia de vanguardia y una fértil tradición”.⁶⁶ Según la propuesta, dicho movimiento tenía origen en la UNAM, pues todos los artistas participantes habían hecho sus aportaciones en el seno de esta. El proyecto fue anunciado por el rector Guillermo Soberón en 1977 con fines a corto y a muy largo plazo: primero, para ser parte de los festejos por el cincuentenario de la autonomía de la universidad, y segundo, para realizar una obra que diera cabida a los intereses de los artistas plásticos de la institución dentro de un Centro Cultural Universitario que estaba en proceso de construcción.⁶⁷

Al momento de su planteamiento, el nombre del proyecto era *Centro del Espacio Escultórico*, un nombre en el que se hacía evidente la idea inicial de que se conjugaran en él la investigación y el arte como formas de producción de conocimiento, una concepción utópica del arte que ya había estado presente en otras fases constructivas de la Ciudad Universitaria. El objetivo era formar un centro de investigación, encuentro y experimentación sobre el arte urbano que hiciera uso del paisaje singular del sitio mediante su enriquecimiento

⁶⁶ Jorge Carpizo, “Planteamiento del licenciado Jorge Carpizo, coordinador de humanidades, al señor rector Doctor Guillermo Soberón, sobre la posibilidad de la creación del Centro del Espacio Escultórico”, UNAM, Coordinación de humanidades, *Centro*.

⁶⁷ Sobre los motivos prácticos que tuvo esta obra para la universidad, Renato González Mello señala que Carpizo pidió la asesoría de Manrique para hacer el proyecto con el objetivo de darle una función a los terrenos de la universidad que por descuido comenzaban a ser ocupados por “paracaidistas”. González Mello, “Estudio”, 14. Por su parte Graciela Schmilchuk menciona que Manrique orientó al rector Soberón para invitar a los escultores universitarios “en lugar de hacer un jardín con copias de esculturas clásicas o renacentistas”. Schmilchuk, *Helen*, 59.

con esculturas y obras de jardinería.⁶⁸ Esta intención se prolongó un par de años más después de la inauguración de la escultura, hasta que se detuvo el auge económico y político que la había hecho posible.⁶⁹

El grupo de artistas al parecer imaginó esta institución como una entidad desvinculada de la burocracia tradicional de la UNAM, pues rechazaron la oferta realizada por Leonel Pereznieto después de la inauguración de conformar un Consejo para llevar a cabo sus funciones como centro de investigación, con el argumento de que la obra “no tenía una función ni burocrática ni administrativa sino de investigación y creación”.⁷⁰ Quizás por este motivo, eventualmente el proyecto de la institución no continuó su desarrollo. La desvinculación de la escultura con el proyecto más general que constaría entre otras cosas, de un jardín circundante, se hizo de algún modo patente en el hecho de que los artistas le llamaron *Espacio Escultórico* sin la palabra “centro” en el manifiesto pronunciado por Felguérez durante su inauguración en abril de 1979.⁷¹ No obstante en ese momento los funcionarios y la prensa no hicieron esta distinción y nombraron a la escultura *Centro del Espacio Escultórico*. Fue hasta el año siguiente en la publicación sobre el Centro Cultural Universitario publicado por la UNAM que se respetó el nuevo nombre, en distinción del *Paseo Escultórico* donde posteriormente cada artista realizó una obra de manera individual.

El *Espacio Escultórico* es un anillo rodeado de vegetación formado por 64 prismas blancos erguidos sobre un pedraplén que encierra una superficie de lava petrificada de

⁶⁸ “Planteamiento del licenciado Jorge Carpizo, coordinador de humanidades, al señor rector Doctor Guillermo Soberón, sobre la posibilidad de la creación del Centro del Espacio Escultórico”, UNAM, Coordinación de humanidades, *Centro del Espacio Escultórico* (UNAM: México D.F., 1978).

⁶⁹ Schmilchuk, *Helen*, 60-61.

⁷⁰ Correspondencia entre el equipo creativo y Leonel Pereznieto, junio, agosto y septiembre de 1979. Fondo documental Helen Escobedo.

⁷¹ Mariana Bolaños, *Listado de denominaciones del Espacio Escultórico*, [inédito] 2017.

alrededor de 90 metros de diámetro. Los bordes del anillo son murallas de piedra braza que penetran a profundidad variable las irregularidades de la lava y sostienen la plataforma con los prismas. Éstos son pentaedros de cuatro metros de altura, con estructura hueca y acabado rugoso, originalmente pintados de color blanco. Están a distancias iguales entre sí, excepto en los cuatro puntos cardinales, donde hay una separación mayor. La plataforma, cubierta de granito, es de un área suficiente para transitar entre los módulos y los bordes externo e interno del círculo. La formación de la lava al interior del círculo tiene un par de accesos que permiten transitar también ese espacio.

Desde el anuncio de la obra en noviembre de 1977 hasta la inauguración en abril de 1979, muchas ideas para su creación fueron discutidas y descartadas por los artistas y críticos involucrados. El *Espacio Escultórico* llegó a ser en este período un marco circular para obras escultóricas de los seis artistas, una escenografía, una *earth-work* relacionada con el paisaje, un monumento histórico e incluso una escultura modernista. Helen Escobedo al principio quiso, en concordancia con la primera propuesta del equipo, que el *Espacio Escultórico* fuera una plataforma para esculturas o un espacio circular para esculpir la roca volcánica; después, apoyada sólo por Mathias Goeritz, quiso que los 64 módulos fueran habitables para hacer exposiciones con artistas internacionales y que la obra en general funcionara como un foro disponible a la intervención de manera sistemática. Estas ideas no tuvieron eco, de modo que después de la inauguración de la obra en tanto escultura monumental sin intervención adicional, Escobedo buscó en el papel una manera de intervenirla y mostrar sus propias interpretaciones de ella. Estas interpretaciones se alejaron de una lectura de la obra en tanto escultura de sitio, pues no la consideró en su aspecto fenomenológico en relación con el tránsito del cuerpo, ni en relación con su lugar de inscripción, sino que la representó descontextualizada de su entorno y la trató como una imagen.

1. Un marco o una escultura de sitio

El Espacio Escultórico fue inicialmente pensado por los seis autores como una manera de exaltar el paisaje del pedregal con el objetivo de que se realizaran esculturas en él de manera sistemática. Antes de la propuesta de una plataforma circular hueca, se planteó como una “planta circular” cortada en seis partes que reflejarían los estilos de los seis escultores. Así aparece en el planteamiento del proyecto publicado en 1978, en un texto escrito por el filósofo Joaquín Sánchez Macgrégor fechado en diciembre de 1977. En él describe a grandes rasgos la propuesta inicial de los escultores:

Para el desarrollo del proyecto de planta circular, los seis escultores se proponen realizar un modelo muy ambicioso de integración:

1. **Convergiendo hacia el centro geométrico y artístico del centro, cada segmento triangular del círculo, tendrá el estilo propio del escultor** que, empero, no habrá de dispararse del resto, éste es el postulado de la unidad de lo diverso o pluralismo integrado, una versión actualizada del gran arte colectivo de otras épocas, unidad estilística que piensa obtenerse gracias al voto por unanimidad, con derecho al veto, en cada fase de la obra. De tal suerte, el respeto a la armonía del conjunto no va a exigir, en ningún momento, el sacrificio de la individualidad.

Por otra parte el círculo, con sus correspondientes gajos triangulares de acceso al cráter central, podría quedar inscrito dentro de un recinto cuadrangular: los espacios intermedios se brindarían para sendas esculturas individuales de los seis artistas, esculturas en hueco y/o en piso.

Fuera de la muralla de tierra (como es de tierra el maravilloso Estadio Universitario), con taludes en su cara externa (otro nexo con el pasado precolombino), **habría suficiente espacio para que tallasen la lava o instalasen su obra otros artistas.**⁷²

Dentro del círculo se designarían espacios dispuestos de manera radial para la intervención de cada escultor individual, bajo una interpretación de la autoría colectiva como suma de autorías individuales. Posteriormente realizarían esculturas alrededor de él dentro de un recinto cuadrangular. No está claro si la muralla de tierra con taludes pertenece al recinto cuadrangular o al círculo. De acuerdo con las notas de Escobedo, la solución constructiva para demarcar ese círculo fue discutida por los artistas con el objetivo de que no reflejara el estilo particular de ninguno de ellos: “Yo considero que logramos enmarcar el espacio dado, nos pusimos de acuerdo en el tipo de marco más adecuado sin que éste llevara la huella personal de alguno de los integrantes del equipo. Curioso y difícil, pero se logró a base de ceder paso a paso.”⁷³ El 12 de abril de 1978, Helen Escobedo apuntó en una reunión que la discusión principal giraba alrededor de qué tipo de “marco” harían para delimitar el espacio:

Empezamos con el planteamiento más complicado – el de hacer la obra más impactante en equipo. Decidimos en un principio delimitar el espacio dado para tener puntos de referencia – marco, horizonte fijo. Se pensó en una muralla, un muro, un murete, un camino, un círculo de gis – seguíamos unidos con el principio del círculo – logramos en tres meses de reuniones limpiar de pasto y arbustos el círculo que nos impusimos como límite – no se nos impuso- nos lo impusimos – aceptamos el cinturón. Cinco personajes en busca de un cinturón – alto, corto, cuadrado, triangular, de 25mts a 15 – a 7 a 3. Y el tiempo se va, y nos preocupa gastarnos el

⁷² Joaquín Sánchez Macgrégor, “Centro del Espacio Escultórico”, UNAM, Coordinación de humanidades, *Centro*. Las negritas son mías.

⁷³ Helen Escobedo, “Quiero enumerar ciertos puntos”, manuscrito sin fecha (escrito probablemente alrededor de enero de 1979). FDHE.

dinero, y la Universidad se preocupa porque no tomamos decisiones, y nosotros nos preocupamos porque no podemos llegar a un acuerdo. [...] Vayamos al Pedregal, escojamos nuestro lugar, no como teóricos y matemáticos rebanando un pastel con exactitud milimétrica para que a uno le toque más que al otro sino como artistas [...] Tenemos entre manos un proyecto de tanta magnitud hacia el futuro de un arte integrado a la naturaleza y la urbe que sería la estupidez y el crimen más grande el que se nos escapara de las manos por el solo hecho de que no podemos llegar a un acuerdo de cómo diseñar nuestro primer marco.⁷⁴

Ese mismo día los seis artistas firmaron un documento en el que acordaron cada una de las características de la obra: las medidas del círculo, las medidas de los módulos, su forma, su número y la manera en que serían dispuestos (con las separaciones en cada punto cardinal).⁷⁵ También remiten a un boceto que muestra la forma que finalmente tuvieron los módulos y la obra en total y enumeran acuerdos sobre el uso que se le daría a la escultura. La mitad del presupuesto sería destinado a su construcción, y la otra mitad a “las soluciones al interior del círculo”. Se apunta que seis de los módulos se acondicionarían para funcionar como talleres y bodegas para los artistas, por lo cual debían ser impermeabilizados y tener ventanas y puertas.

Al mes siguiente, en mayo de 1978, Hersúa entregó la maqueta con los módulos que se erigirían alrededor del círculo. Según Sánchez Macgrégor el artista “había interpretado el diseño teórico al que por unanimidad habían llegado los seis escultores llevando la maqueta de los módulos, hechos en cartón, a la oficina del doctor Carpizo.”⁷⁶ Sin embargo, como se muestra en el acuerdo firmado un mes antes, las medidas y la forma de los módulos ya había

⁷⁴ Helen Escobedo, “Empezamos con el planteamiento”, 12 de abril de 1978. FDHE.

⁷⁵ Helen Escobedo, Federico Silva, Hersúa, Mathias Goeritz, Manuel Felguérez y Sebastián. *Acuerdo*, 1978. Colección Pedro Reyes.

⁷⁶ Sánchez Macgrégor, “La escultura”, 177.

sido bocetada por los seis, de modo que la tarea de Hersúa se limitó a materializarlo en un modelo. Sánchez Macgrégor señala las dificultades matemáticas para encontrar las medidas adecuadas para los prismas en función con su posición en el círculo, así como el decisivo papel que en estos cálculos tuvieron el arquitecto Raúl Kobeh y su equipo técnico. En ese punto aún se pensaba que el interior del círculo sería intervenido con las esculturas de los seis artistas.

En agosto, después del receso de verano, los involucrados se reunieron para presentar las propuestas de los artistas para dividir el terreno de lava. Escobedo llevó dos propuestas; una de ellas no dejó muchos rastros pero Sánchez menciona que era “un proyecto ‘romántico’ según Mathias; ‘un pueblecito español, escenográfico, decorativo’, en opinión de Federico Silva.”⁷⁷ La segunda es descrita por la misma artista de la siguiente manera: “subdividir el terreno en hexágonos con caminos intermedios comunicando el uno con el otro. Dentro de cada hexágono cada ego se podrá desenvolver sin agresiones extranjeras, seis ciudadelas para seis artistas, muros altos, puerta ancha. El jardín secreto y privado de cada uno de nosotros. Desde lo alto del camino parecerá colmenar.”⁷⁸ Silva resumió las propuestas de los seis participantes en tres: parcelación del espacio (representada por Escobedo y Goeritz), talla directa en el interior para marcar los acentos (Felguérez, Sebastián y Hersúa) y concepto global, colectivo, funcional, arquitectónico y no sólo escultórico (su propia propuesta).⁷⁹ Según Sánchez Magrégor, a partir de esta junta y hasta enero de 1979 “Troya comenzó a arder”.

Las disputas sobre cuál alternativa de parcelamiento era mejor, al parecer beneficiaban la opción de Federico Silva, que consistía en hacer una grieta al centro del

⁷⁷ Sánchez Macgrégor, “La escultura”, 178.

⁷⁸ Helen Escobedo, “Alternativa 2, pax, la fórmula química”, circa agosto 1978. FDHE.

⁷⁹ Sánchez Macgrégor, “La escultura”, 178.

círculo con una especie de escalinata. En algún punto del debate, por idea de Manuel Felguérez, se extirpó la maleza que cubría la piedra al interior del círculo con un lanzallamas.⁸⁰ Según el relato de Sánchez McGregor, posteriormente el nuevo coordinador de humanidades, Leonel Pereznieta Castro, decidió el 1ro de diciembre “poner fin a las disputas pidiéndoles el condicionamiento del interior, sin deteriorarlo, a fin de poderlo utilizar en actividades culturales.” Después dividieron el círculo en “seis gajos, uno por cabeza, y así nos fuimos todos contentos a nuestras casas”. En enero se descubrió que “la adaptación del terreno era contranatura y recurriendo a tres expertos se paró la obra.”⁸¹

También en enero, Luis Cardoza y Aragón propuso la idea de que la lava formara parte de la obra y no se hiciera mayor intervención sobre ella, un día en que tomó parte en una de las reuniones de Manrique con los artistas.⁸² Así lo indica el memorándum que Cardoza mandó a Leonel Pereznieta, publicado en *Proceso* por Raquel Tibol en 1984, en el que el crítico aclara: “Tengo la impresión de que el espacio enmarcado por el círculo (espacio de belleza imponente) no debiera ‘adaptarse’, hacerlo practicable, abrir caminos o brechas, hankgonzalizarlo. Creo que, en este caso, debe irse con mucho cuidado con la obra de la naturaleza. La del Maestro Xitle.”⁸³ Además justifica su sugerencia como una forma de neutralizar las intenciones de los artistas, pues insiste en que tras haberlos escuchado con atención no le pareció que ninguna de sus propuestas unificara los deseos de los seis.

⁸⁰ Sánchez Macgrégor, “La escultura”, 179.

⁸¹ Sánchez Macgrégor, “La escultura”, 179.

⁸² González Mello, “Estudio”, 14-16. Helen Escobedo en entrevista con Cuauhtémoc Medina, 11 de marzo de 2003.

⁸³ Raquel Tibol, “En 1979 Cardoza y Aragón pidió que la lava formara parte del Espacio Escultórico”, *Proceso* No. 395. Domingo, 27 de mayo de 1984. En el artículo se transcribe el memorándum completo. Al presentarlo, la autora enfatiza que Cardoza se refiere siempre a los seis artistas, lo cual hace pensar que está contestando a las afirmaciones de Juan Acha sobre la autoría de Hersúa en la obra, publicadas en 1983. Con “hankgonzalizarlo” Cardoza se refiere al gobernador de la Ciudad de México Carlos Hank González, quien emprendió la construcción de los ejes viales desde mediados de los setenta, para lo cual tuvo que destruir edificios de gran importancia histórica, así como las viviendas de miles de ciudadanos.

Renato González Mello señala la aprobación de esta idea de Luis Cardoza y Aragón como el momento en que el pedestal se convirtió en la obra. Pero es interesante que Escobedo, Sánchez Macgrégor y el mismo Cardoza tuvieran en mente la palabra “marco” en referencia con un límite óptico, antes que “pedestal” en tanto base que monumentaliza simbólicamente lo que se coloca sobre ella. En todo caso, su calidad de dispositivo para otras obras desapareció en beneficio de ser una escultura que dispone el paisaje.

Los documentos citados ponen en cuestión la idea de otorgarle a Hersúa la autoría de la obra, como quiso Juan Acha en la monografía que hizo sobre el artista, mediante una desafortunada conceptualización sobre los tipos de “paternidad” en el arte.⁸⁴ Su argumento se fundamenta en lo siguiente:

- 1) Hersúa hizo la maqueta de los módulos de acuerdo con el concepto al que llegaron los seis artistas en conjunto.
- 2) El antecedente estilístico, es decir, el parecido con obras previas del artista.
- 3) El conflicto sobre la intervención de la lava como una muestra de la distancia entre las ideas de los otros artistas y la maqueta de los módulos de Hersúa.

En primer lugar, como ya se mencionó, el *Acuerdo* previo a la realización de la maqueta refiere a un boceto de los módulos, establece medidas, el número 64 y las separaciones en cada punto cardinal. Además, otras decisiones constitutivas de la obra se hicieron colectivamente y con apoyo técnico como las de colocar taludes sobre una plataforma, la solución de poner un pedraplén como base de los módulos, la solución para hacer la base

⁸⁴ Acha, *Hersúa*. Véase Raquel Tibol, “Juan Acha y Hersúa en la picaresca”, *Proceso* 291 (domingo 29 de abril de 1984). Manuel Felguérez cuenta que a raíz de dicho libro pidió al Instituto de Investigaciones Estéticas desconocer a Juan Acha. *Obra colectiva: el proceso del Espacio Escultórico 2020*. Video digital. Dirección y producción: Pedro Reyes.

transitable, la decisión de deshacerse de la hierba sobre la piedra, la de no intervenir ni rellenar la lava petrificada y finalmente la de no poner esculturas sobre ella.

El antecedente estilístico probablemente podría buscarse en las obras de cualquiera de los artistas presentes, precisamente porque algo que caracterizó las producciones de todos fue la búsqueda de formas simples capaces de aludir a un anonimato, así como la ambición, ya explícita (como fue para Escobedo) o implícita, de eliminar de sus obras un estilo reconocible. Además, cada idea se examinaba en caso de que cargara demasiado las preferencias de alguien del equipo en específico. Como dice Escobedo:

Lo único que pasaba eran las ideas más universales, que eran las de nadie, ninguno de los seres. ¿Quién invento el circuito? ¿uno de los seres? no; ¿quién propuso el triángulo isocélico [sic]? ¡Ah! Te puedo decir que si hubieran sido cilindros, hubieran dicho “no porque Helen habla con los cilindros”; si hubieran sido torres, “no porque son de Mathias”; si hubieran sido cubos, “no porque eso lo maneja Sebastián”, etc.⁸⁵

Por lo demás, si se considera que la importancia del *Espacio Escultórico* está en su relación con el terreno bruto (característica resaltada por el mismo Acha), y que esta existe como consecuencia de la sugerencia de Cardoza, la autoría de la obra se revela al menos más compleja que una cuestión entre los seis artistas. A la luz de la obra resultante, si en una obsesión fútil por la autoría individual, por hacer genealogías y nombrar “paternidades” fuera necesario hacer una jerarquía de decisiones sobre la escultura, cualquiera pondría arriba aquellas relacionadas con la lava que se observa al interior del círculo. No obstante, la posibilidad de dejar ese círculo de lava sin intervención sólo se dio después de que los artistas diseñaron la majestuosa plataforma que lo enmarca.

⁸⁵ Helen Escobedo en entrevista con Cuauhtémoc Medina, marzo de 2003.

El debate sobre la autoría del *Espacio Escultórico* que Juan Acha inauguró es relevante aquí por el énfasis que puso el autor en la molestia que Escobedo expresó ante la idea de no intervenir la escultura, con el objetivo de excluirla de la “paternidad conceptiva” junto con los otros cuatro artistas que también son “padres putativos” o “adoptivos”. En efecto, Escobedo estuvo de manera muy activa y durante un largo tiempo en contra de esta decisión. Primero en contra de no intervenir el terreno y después en contra de no tratarlo como foro de manera sistemática, queja que se prolongaría hasta algunos meses después de la inauguración de la obra. En un borrador de carta para Leonel Pereznieta, con las palabras “querido leonel” tachadas, muestra su molestia por la aceptación de la sugerencia de Cardoza, sin mencionarlo directamente, después de haber repasado la importancia de respetar las funciones de cada una de las partes responsables del proyecto:

Resulta ilógico que cada uno de los pasos a seguir en el proceso sea puesto a juicio por personas que, por falta de relación constante con el quehacer artístico del grupo, o por una definición personal de lo que debería ser el centro del espacio generan por sus críticas acaloradas polémicas que en vez de enriquecer el proyecto lo retrasan o lo llegan a aniquilar. [...] El hecho de que se llegue o no a crear una inmensa escultura ubicada en el centro del Espacio Escultórico o que este centro sea una investigación 'per se' son dos cosas fundamentalmente opuestas.⁸⁶

Es muy evidente que Escobedo no compartía la apreciación de Cardoza sobre la belleza natural del “oleaje medusado” de lava, y mucho menos tenía en mente la idea de hacer de la escultura una especie de *earthwork*, pues sigue:

Ahora el problema persiste- la roca misma, dejará huella el equipo de artistas o nos esconderemos tras la fácil y obvia solución de que 'no hay nada más grandioso que

⁸⁶ Helen Escobedo, “Quiero enumerar ciertos puntos”, manuscrito sin fecha (escrito probablemente alrededor de enero de 1979). FDHE.

la naturaleza' [¿] Habremos sido invitados seis chefs cordon bleu a preparar un banquete y nos retiramos al poner el bello mantel blanco de damasco?

2. Un foro o una sepultura

Después de haber observado en los montajes de Escobedo una inclinación por resolver problemas plásticos del paisaje mediante un uso de las formas abstractas y el color en contraste con el entorno, llama la atención su resistencia frente a un *Espacio Escultórico* sin intervención. Una ruta para entender el tipo de monumentalidad que tanto rechazo le provocó está en una furiosa carta en donde la artista planteó con claridad las oposiciones existentes entre las posturas sobre el devenir de la obra. Si en muchas notas habló con optimismo sobre fantasías y posibilidades alrededor de ella, en esta abordó como en ningún otro documento aquellos aspectos sobre lo monumental a los que se oponía, con un tono provocador e irritado.

El documento está firmado por la artista y fechado a 11 de noviembre de 1978, cinco meses antes de la inauguración de la obra. En ese momento la obra ya estaba en proceso de construcción y la última discusión había sido si se invitarían artistas a intervenir el espacio interior y circundante de la obra, y en qué condiciones. Felguérez había propuesto hacer una publicación con los dibujos y bocetos que enviaran los artistas invitados, de modo que no hubiera necesariamente un compromiso por concretarlos.⁸⁷ La idea de utilizar los módulos como habitáculos, sobre la que Goeritz y Escobedo estaban entusiasmados, ya llevaba algún tiempo descartada, (también por el mismo Goeritz),⁸⁸ y los módulos no se habían acondicionado de ese modo en la construcción.

⁸⁷ Pedro Reyes, “Los archivos secretos del Espacio Escultórico”, *Animal* 26: Archivos (primavera 2018) 58.

⁸⁸ Reyes, “Los archivos”, 58.

El manuscrito titulado “Un Centro de Espacio Escultórico? O una escultura en la UNAM;” indica que es una declaración de postura a ser votada por el equipo del Espacio Escultórico. Agrega que su sentido central ha sido secundado en reuniones pasadas por Manuel Felguérez, Mathias Goeritz y Sebastián (restando así a Federico Silva y a Hersúa), sin embargo, como ya notó Acha, el respaldo de esos artistas no está confirmado. Por la cantidad de erratas sin enmendar y la redacción, parece haber sido escrito con prisa, quizás justo antes de una de las juntas de los lunes que tenían los artistas en casa de Escobedo. El texto argumenta a favor de un centro con un sentido verdadero de investigación y señala las diferencias entre un Centro del Espacio Escultórico y una escultura de escala monumental. Vale la pena citarlo ampliamente:

¿Cuál es el objetivo que se pretende con el Centro del Espacio Escultórico?

¿Es un centro que permite –por su dinámica– conjugar alternativas, o es una escultura de escala monumental?

Si consideramos que por su ubicación es autónoma (a diferencia del Periférico que se usa con o sin esculturas), que será visitada una o varias veces; ¿serán turistas, o partícipes y usuarios los que vaya [sic]?

¿Es un centro en el que el proyecto escultórico sirva [sic] de apoyo a múltiples actividades que enriquezcan su razón de ser? ¿O se convertirá en un **monumento muerto a la memoria de un régimen universitario y a un equipo de escultores?**

Como artistas investigadores de tiempo completo de la UNAM, trabajando en colaboración con geólogos, botánicos, escritores y antropólogos, no seremos capaces de aportar una otras [sic] trascendental, tal y como entiendo yo, se nos encargó desde un principio a nivel escultores/investigadores? O nos dejaremos caer en la solución fácil de una escultura monumental... **una gran sepultura;**

Si hoy día, la arquitectura ha caído en la deshumanización total y se buscan ya nuevos senderos para volver a la participación del hombre, ¿no es justo que nuestras búsquedas nos lleven a esa misma meta?

Hay dos formas de enfrentar el problema de “porqué” y del “para quién”: uno es a nivel conceptual-como enriquecimiento y a mayor beneficio (a largo plazo) del proyecto, y el otro sería a nivel real, dándole una función participatoria a nivel construcción.

Se han construido 64 módulos huecos a escala casi habitable que podrían servir para algo, o para nada, para alguien, o para nadie.

La idea que se viene discutiendo desde que se diseñaron los módulos es una de aprovechabilidad, desde talleres abiertos con puerta y ventana hasta áreas para mini-exposiciones. Llegamos a acordar por unanimidad la idea de invitar por correo, a unos 80 artistas nacionales e internacionales, para que aportaran, con bosquejos, dibujos o maquetas sus ideas sobre lo que harían dentro de cada módulo si les fuera posible.

El resultado será: 60 o más dibujos donados gratuitamente por ídem número de artistas sin más compromiso que el de publicar un buen catálogo, 64 aportaciones individuales a una realidad existente, ideada y construida por 6 escultores mexicanos.

A largo plazo se podría llegar a la realización tangible de las proposiciones más sobresalientes.

En lo que corresponde al interior del círculo, apoyaría yo este mismo concepto, con un apoyo a múltiples actividades que podrían realizarse en su interior, para dinamizar y dar mayor trascendencia a un proyecto universitario de esta envergadura.

En caso de voto, uno el mío a la postura expuesta en esta declaración y secundada en reuniones pasadas por los compañeros: Manuel Felguérez, Mathias Goeritz y Sebastián en el sentido de que: o se le da al centro un sentido verdadero de investigación o rechazo la gran y costosa ranura como impropio y frívola, como una piedra más sobre la tumba del muerto.

Hay muchos puntos importantes. En primer lugar, llaman la atención las nominaciones de “monumento muerto” y “gran sepultura” que se reiteran en relación con una escultura sin sentido. Las referencias a la muerte en el texto dan la clave de la dicotomía que se plantea. Escobedo busca contrastarlas con un proyecto que podía estar vivo si se utilizaba como apoyo a “múltiples actividades”. Puede verse la amplia gama de opciones revitalizantes de la “sepultura” que al menos Escobedo tenía en mente, todas enfocadas en la participación de otras personas, y especialmente de otros artistas. Le interesaba que hubiera eventos artísticos en el interior del círculo e intervenciones artísticas o exposiciones (aunque menciona también talleres) en cada uno de los módulos circundantes. El peligro de muerte de la obra al que se refiere en la declaración citada estaba en que el espacio se mantuviera sin intervención artística alguna y en que se realizara la “gran y costosa ranura”, esto es, la proposición de Silva. En que la obra se constituyera como “monumento” en dos sentidos: de valor conmemorativo, “en memoria de un régimen universitario y un conjunto de escultores”; y en relación con el mausoleo, “escultura monumental...una gran sepultura”, “una piedra más sobre la tumba del muerto”.

Incluso con la justificación de los fines institucionales de investigación, resulta muy llamativo que Escobedo, una artista que entendía los problemas de la escultura en relación con su entorno, encontrara tan necesarias estas intervenciones en una obra cuya virtud central era la producción de la experiencia del paisaje circundante y de la lava petrificada al centro.

El acontecimiento visual producido por el gigantesco círculo modulado, para ella debía “servir para algo más que ser meramente visual, el público tiende a meterse, con dificultad y no poco riesgo [...] la acústica es interesante, se antoja más música, espectáculos que se amolden a tan inusitado lugar”.⁸⁹

Aunado a la utilización del espacio como foro, Escobedo insiste en la propuesta de hacer los módulos habitables para que expusieran dentro de ellos artistas de todo el mundo. En diversos textos de Escobedo se observa esta ansiedad por el contacto con artistas fuera del país, junto con una fuerte consciencia de su mexicanidad y sus implicaciones.⁹⁰ En un listado de problemas a discutir en alguna de las últimas reuniones del equipo Escobedo anotó que no debía descartarse la posibilidad de presentar la obra en la bienal de Sao Paolo, en Dokumenta, en Kassel, Venecia y Pompidou; así como de enviar materiales a Rudi Fuchs, Rosalind Krauss, Margit Rowell, Jan van der Marck, Germano Celant, Barbara Rose, Julio Carlo Argan, así como al Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) en Londres y la Universidad de Lieja.

Pero además de este interés de difusión internacional, y tal vez precisamente porque en el ámbito museográfico mexicano uno era consecuencia del otro, hay un fuerte deseo por facilitar experimentos exhibitivos. Durante un evento en el que Escobedo participó con una ponencia titulada “Myth and Magic in Mexican Art” en la Universidad de Princeton, la artista apuntó las dudas de los estudiantes en torno al *Espacio Escultórico*.⁹¹ Antes de enumerar sus observaciones, señaló con letras pequeñas el tono en que se las hicieron: “agresivos”.

- 1) ¿Para qué servirá el centro? ¿es centro de reunión para artistas internacionales? Y si no, ¿la gente local qué hará allí dentro?

⁸⁹ Helen Escobedo “Fase II del Centro del Espacio” (manuscrito). FDHE.

⁹⁰ Helen Escobedo, “Mexican art and the importance of national inspiration”, borrador mecanuscrito de ponencia, 1978. FDHE.

⁹¹ No está claro si fue durante la ponencia. Helen Escobedo, “Estudiantes Fundación Johnson”, FDHE.

Es una gran escultura inútil o centro para meditar, jugar ¿o qué?

2) ¿Qué pretenden con el círculo de módulos – es una ciudad cerrada? Morris, Judd, Pepper y Smith ya tienen proposiciones similares – ¿en dónde radica la importancia de su construcción? – ¿tanto dinero tiene su universidad?

3) Si el espacio interior es volcánico y natural, ¿no sería interesante un centro de experimentación a nivel internacional, que una solución plástica local por seis artistas?

¡Según entendemos la vista principal es por helicóptero!

La respuesta a estos ataques que anotó debajo permite leer en la artista una curiosidad curatorial antes que artística: “Mi primer impacto al ver los módulos en construcción – aquí se da la solución ideal – la diversificación del módulo para mostrar ingenio y creatividad ante fórmulas prefabricadas idénticas. Existe una monotonía que aunada con lo inútil se ve estéril – y no somos estériles.”

Las “fórmulas idénticas y prefabricadas” del minimalismo, visibles en unos módulos muy parecidos a los de Robert Morris, son para Escobedo demasiado “estériles”. Tan estériles que podían funcionar como pequeños cubos blancos para exposiciones, pero que en su condición múltiple podían prestarse a una variedad de soluciones por parte de los artistas que los intervinieran. Esta propuesta tiene dos representaciones: una es un boceto [fig. 12] a lápiz en la que se observa el módulo con una puerta en una de las caras triangulares, es decir, de cara al siguiente módulo. La ventana se encuentra en la cara rectangular más pequeña, la que da al círculo de lava. La otra llamada *Espacio Escultórico “habitable”* [fig. 13] es una fotografía del Espacio Escultórico con puertas multicolor dibujadas en los módulos. Los habitáculos están coloreados sin un patrón específico, lo que hace suponer que sirvieron para imaginar cómo se vería la heterogeneidad de los módulos tras ser intervenidos por artistas

distintos. Es de notarse que la cara que está abierta en ambos casos, ya como puerta o como ventana, es la que da hacia el círculo interno, donde está expuesta la lava petrificada. Los artistas invitados harían entonces una especie de intervenciones de sitio museificadas, que, según la carta de Escobedo, salvarían a la escultura de convertirse en una sepultura.

Un dato interesante es que este tipo de módulos habitables en conjunto ya habían sido explorados por la artista en un tríptico de dibujos en 1977 [fig. 14]. Aunque estos guardan una gran similitud formal con los del *Espacio Escultórico*, no pueden verse como un antecedente de ellos. Simplemente son muestra de la naturalidad que tenía para Escobedo la idea de hacer habitables este tipo de construcciones, por su comprensión escultórica de la arquitectura.

La relación de oposición entre la idea del monumento vivo y la “sepultura” corresponde pues con la de la disyuntiva entre intervenir o no la obra. Ahora, a juzgar por los fragmentos disponibles de las grabaciones que se hicieron en las reuniones del equipo previas a la carta de Escobedo, es evidente que este debate se convirtió poco a poco en el de hacer un proyecto internacional o nacional, con las consecuencias políticas que eso significaba para los involucrados.

Cuando Goeritz habla de divulgar la obra para darle “no un sentido internacional, sino un sentido universal”, Hersúa se queja de que “volvemos siempre a desembocar en lo de afuera”, en “dejar a los de fuera” darle novedad al proyecto y menciona “que si invitamos a Christo al proyecto. Seguro va a quererlo cubrir, se me hace una pendejada [...] ¿Cuál es la importancia de eso?, si le das la importancia dímelo, o sea, ¿para decir que estuvo Christo?”⁹² La tensión entre Hersúa y Silva en oposición a Goeritz, Felguérez y Escobedo, al parecer

⁹² Reyes, “Los archivos”, 57.

estuvo presente durante buena parte del proceso. La autora refiere en una de sus notas más informales sobre el proceso de creación de la obra:

Hersúa me da pena, cuando habla nos aburre y dice puros disparates, por pura cortesía lo escuchamos, pero un día vamos a estallar, qué disparate haberlo invitado, Manuel nos convenció con un mal argumento, que había darle chance a los desconocidos y más jóvenes. Bastaba con Sebas que es infinitamente superior a H y tiene mucho más talento. Sus desdoblables me fascinan. Materiales pobres y pura magia. H es un mal refrito de todo lo que es obvio, estático y dizque geométrico en la escultura. ¡Uf! Bendito sea el sentido del humor de Mathias, la serenidad de Manuel, mi buena educación. Si no ya habríamos tronado. Ya no quiero tener reuniones en mi casa. No les puedo gritar.⁹³

Es importante notar que una década antes tanto Hersúa como Sebastián habían sido parte del grupo *Arte Otro*, un colectivo que planteó nuevas propuestas en términos de la participación del espectador con el arte.⁹⁴ Hersúa había realizado con el colectivo y de forma individual ambientes e intervenciones que cuestionaban la idea de un espectador inmóvil y separado de la obra. En ese sentido es muy llamativo que en la realización del *Espacio Escultórico* y posterior a ella, sus posturas sobre la escultura se inclinaran hacia una idea de monumento apenas cuestionada por la búsqueda de la transitabilidad.

La postura de Hersúa de rechazo a la intervención de artistas invitados fue también la de Silva, quien hizo un texto como reacción a la furiosa carta de Escobedo. El autor aprovechó que dicha carta llevó a la conversión de la artista en la representante de la idea de difusión internacional, pues despeja los enfrentamientos presentes en el equipo colocando a Escobedo como la única contraparte a su propuesta de intervenir la escultura con una gran

⁹³ Helen Escobedo, [Notas sobre el Espacio Escultórico], FDHE.

⁹⁴ Daniel Garza Usabiaga, "Arte Otro" en Jennifer Josten (et. al) *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70* (México: Museo de Arte Moderno, 2012) 61.

ranura.⁹⁵ A lo largo del texto Silva ataca a Escobedo con argumentos que rayan en lo personal, no sin antes desvincular de la carta a los artistas que Escobedo incluyó en su firma. Dado que Goeritz era el de la mayor experiencia y reconocimiento artístico en el equipo, no sorprende que Silva describiera la situación como si Helen Escobedo se encontrara sola en sus argumentos y estos no hubieran sido considerados por los demás en ningún momento.

Silva atribuye el conflicto central al encuentro de “tesis irreconciliables”, una que defiende un “arte prospectivo que mire hacia el desarrollo independiente de la nación, apoyado en la tradición más antigua (la escultura en su relación con el espacio total)” y otra que “busca la universalidad por medio de la internacionalización y la promoción de su uso, como el sentido vivo de la investigación”.⁹⁶ Después procede a narrar una pequeña historia del desarrollo del arte desde la UNAM, pasando por el muralismo y posteriormente por su conversión en una de sus ramas de investigación más importantes, a partir de la exigencia de los propios artistas. Según el autor, el lugar del Centro del Espacio Escultórico en esta historia no era comprendido por Escobedo.

En el esquema de tesis opuestas que plantea Silva, la posición de Escobedo es claramente aquella que “busca la universalidad por medio de la internacionalización”, algo que se opone a los requisitos citados por Silva del coordinador de humanidades Jorge Carpizo. En estos se vincula el proyecto con el movimiento geométrico monumental, con la gran tradición mexicana de arte público y con la escultura prehispánica. “Es aquí donde la posibilidad de la creación del Espacio Escultórico se entendió como proceso cultural, como un intento de contacto entre nuestro pasado histórico y una visión prospectiva del arte”. En

⁹⁵ También Felguérez recuerda las peleas del equipo creativo con relación a Escobedo y menciona la seriedad de los conflictos a la que se llegó. “Si te contara todas las peleas que tuvimos. Una vez hasta Federico Silva iba con pistola y la puso en la mesa. Unos pleitos con Helen Escobedo, lo que sea. Al final, poco a poquito, nos fuimos poniendo de acuerdo”. Medina, “El espíritu”, 88.

⁹⁶ Federico Silva, “Notas acerca del origen del Espacio Escultórico y de algunas discrepancias del equipo de diseño del proyecto”, en Acha, *Hersúa*, 181.

contraste, las ideas de Escobedo aparecen poco nacionalistas y, como lo pinta Silva, inclusive imperialistas. Después de hacer una comparación entre la propuesta de Escobedo y una invitación hipotética por parte del director de Petróleos Mexicanos a que técnicos extranjeros decidieran cómo explotar el petróleo del país, Silva se pregunta, en un tono similar al de Hersúa en la junta:

¿Debemos llamar a la comunidad artística mundial a que le dé sentido a nuestro proyecto, a que generosa, nos salve, que nos ayude a formar un centro que permita por su dinámica conjugar alternativas, y con la participación benigna de los extranjeros, impedir que sea “un monumento muerto a la memoria de un régimen universitario”? [...] ¿Dejaría de ser sepultura si los escultores fueran norteamericanos, británicos o canadienses? ¿Si los generosos extranjeros donaran sus dibujos y los donaran por correo, los módulos ahora huecos y estériles se desbordarían de ingenio y de sentido, y la hipotética grieta dejaría de convertirse en la lápida de la gran tumba?⁹⁷

Los aspectos a los que Escobedo se opone, planteados de manera algo opaca en su carta, son aquí esclarecidos. La temida conversión de la escultura en “el monumento a la memoria de un régimen universitario” probablemente incluía la interpretación oficial (enunciada en especial por Jorge Carpizo, Guillermo Soberón y Joaquín Sánchez Macgrégor) de la obra como una continuación de las aspiraciones del muralismo a través de una interpretación de la escultura prehispánica en el llamado movimiento escultórico geometrismo.⁹⁸ En el planteamiento de la obra, en la inauguración y en las críticas inmediatas posteriores se

⁹⁷ Silva, “Notas”, 184.

⁹⁸ Este es el mismo relato que se sostiene en el famoso libro *Geometrismo mexicano*, publicado por la UNAM en 1977. Manrique (et al.) *Geometrismo*.

repitieron las evocaciones del muralismo y en especial, del antecedente estilístico prehispánico de la obra.⁹⁹

Además, la grieta de Silva a la que se refiere Escobedo como “improcedente y frívola”, consistía en tallar una ranura en medio del pedregal con una escalinata que “habría de ayudar al sol a seguir su tránsito”.¹⁰⁰ De modo que la intervención seguiría el ejemplo de algunos basamentos piramidales del arte prehispánico, en su intento por generar un espectáculo visual con el tránsito del sol. Es importante notar que Escobedo se limitó a denunciar las consecuencias fatales del apego de la obra a un régimen universitario, sin ser nunca explícita sobre los contenidos que dicho régimen le atribuía a la obra. No se posiciona claramente en contra de la idea de una continuidad estilística con el arte prehispánico ni con la continuidad en objetivos con el muralismo, pero a su vez no hace suyas estas ideas.

Es probable que a Escobedo le incomodara en general que el *Espacio Escultórico* desde que fue comisionado fuera constantemente bañado en discursos de carácter histórico, a la manera de los monumentos cívicos. Su interpretación de lo monumental, como ya se ha señalado, no era de corte conmemorativo, y buscaba resaltar los valores visuales en las esculturas urbanas. Los proyectos enunciados en su declaración, podrían servir a manera de contextualización alternativa para posibilitar darle otros sentidos al *Espacio Escultórico*. Era una especie de curaduría del *Centro del Espacio Escultórico*, en donde, de manera más explícita que en el museo o la galería, las obras enmarcadas por él y la intervención de otros

⁹⁹ Además de los textos citados de Sánchez Macgrégor y Carpizo, están: “El Doctor Soberón anuncia la segunda etapa del Centro Cultural Universitario”, *Gaceta UNAM*, vol.I, núm. 40, Ciudad Universitaria, (7 de noviembre de 1977) 3; “Se inauguró el Centro del Espacio Escultórico”, *Gaceta UNAM*, vol. III, núm.31, Ciudad Universitaria (26 de abril de 1979); Eduardo Matos Moctezuma, “El espacio-tiempo-escultura” (manuscrito) Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia. Museo Universitario de Arte Contemporáneo; Lily Kassner, “Introducción. El Espacio Escultórico. Mito e historia”, en Kassner (coord.), *El Espacio*.

¹⁰⁰ Silva, “Notas”, 183.

artistas, con la interpretación que esto conlleva del espacio, funcionaría como la manera misma de exhibir a la escultura.

En las décadas de los sesenta y setenta muchos artistas fantasearon con museos que eran más bien esculturas y viceversa. En México, Gonzalo Fonseca había realizado una propuesta similar en 1968, con su *Torre de los vientos*, el único monumento habitable de la *Ruta de la Amistad*. Elva Peniche y Eugenia Macías han enfatizado la importancia que Escobedo dio a esta obra y señalan una posible relación con sus ideas para el *Espacio Escultórico*, pues la artista guardó en su archivo un conjunto importante de documentos referentes a la misma.¹⁰¹ En un dibujo con una torre muy similar a la de Fonseca, Escobedo recuerda que en los inicios del proyecto el equipo pensó en hacer “un gran cerro cónico de base circular, una especie de Babilonia geométrico orgánico” [fig.15].

En un contexto muy diferente, Robert Smithson jugó con esta idea con el objetivo de criticar la institución del museo. Aunque este fin no está en Escobedo, es interesante contrapuntear sus fantasías, tanto para el *Centro del Espacio Escultórico* como para el *Museo Carrillo Gil*, con el diálogo sobre el museo entre Smithson y Allan Kaprow en el que este último propone vaciar el Museo Guggenheim de Nueva York, para acentuar su función de mausoleo.¹⁰² La referencia ayuda a entender que hay una base común entre la idea iconoclasta de no intervenir el museo para revelar su carácter de mausoleo (o para estos efectos, tumba conmemorativa) e intervenir el monumento para despojarlo de dicha función.

En un borrador del artículo de Escobedo aparecido en *Leonardo*, en el que se presenta como escultora ambiental, se encuentra un apartado, eliminado para la publicación, en donde presenta su idea de proyectar intervenciones para el Museo Carrillo Gil, con el objetivo de

¹⁰¹ Peniche y Macías, “Fotografías”.

¹⁰² Robert Smithson y Allan Kaprow, “What is a museum?” en Robert Smithson, *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996) 43 -51.

convertirlo en un edificio más amable con su público. Si en la versión final publicada la artista dice nunca haber utilizado una de sus “esculturas-collage” para obtener una comisión, en esta primera versión menciona su intento fallido de proponer cambios al director del museo. En la monografía de Eder de 1982, la historiadora llama la atención sobre la serie gráfica y de maquetas titulada *Asalto al museo*.¹⁰³ Escobedo lo describe así:

Tiene todas sus ventanas clausuradas por mamparas interiores [...] El resultado, visto desde la calle, es de un edificio ciego, clausurado, que no invita a entrar. Fuente de inspiración para una obra efímera en la que pretendí voltear el museo hacia afuera, creando un diseño que iría pintado en las mamparas con vista hacia la calle, trabajé con varias alternativas tanto de collage, de decoupage como dibujos, y terminé con Paolo Gori proyectando transparencias directamente sobre la maqueta de cartón que luego él fotografió. A manera de proposiciones, una serie de divertimentos sobre el Carrillo Gil para llamar la atención hacia un edificio público.¹⁰⁴

Las intervenciones planeadas por Escobedo para el museo son parte del peculiar funcionalismo de la artista, señalado por Eder desde entonces. La obra de arte es un vehículo cuyo fin es acercar al público a otra cosa, en este caso, al museo. [figs. 16 - 24] Los dibujos que intervienen al Carrillo Gil muestran una obsesión con la vida del edificio similar a la de los *Divertimenti en torno al Espacio Escultórico*. De ambas construcciones hay una versión en “prismacolor” y en ambas la artista imagina lo que diversos artistas podrían hacer ahí. Las series sobre el museo van desde 1977 hasta 1983, y hay una maqueta intervenida con pequeñas escaleras para subir desde afuera del edificio hasta sus ventanas. En la obra más tardía de la serie [fig. 24] no interviene ya el museo, sino que hace varias inscripciones a su alrededor. En una de ellas resalta que lo está haciendo durante su gestión dirección del Museo

¹⁰³ Eder, *Helen*, 50.

¹⁰⁴ Eder, *Helen*, 74-77.

de Arte Moderno y en otra apunta algo que despeja las preocupaciones de vida y muerte que ya hemos visto: “Los museos son cosa viva o cosa muerta, cosa nostra o cosa vostra”.

En el borrador de una presentación de Helen Escobedo titulada “A University Museum in Mexico and the Pro’s and Con’s of a ‘No-Nonsense Building””, a ser presentada en la conferencia anual del Comité Internacional para Museos y Colecciones de Arte Moderno (CIMAM) de 1979, un año después de su dejar la Dirección del Departamento de Museos y Galerías de la UNAM, y en el año de la inauguración del *Espacio Escultórico*, la artista señala las características principales de lo que para ella tendría que tener un museo ideal y critica los museos que son realmente homenajes al arquitecto. “¡Desafío a cualquier arquitecto que emprenda el diseño de un futuro museo a planificar áreas de trabajo que puedan albergar en cambio: una exhibición de óleos contemporáneos a gran escala, una de escultura miniatura, una muestra ambiental que contenga *earthworks* e inflables, y una para arte lumínico, computacional o de video!”¹⁰⁵ En una búsqueda por adaptar el museo a las necesidades del arte contemporáneo, su propuesta contenía la paradójica idea de albergar en el museo *earthworks*, esto es, obras que además de enunciarse fuera de él, eran imposibles de realizar en su interior. Estas inquietudes se hicieron visibles en el programa de exhibiciones que dirigió Escobedo de 1982 a 1984 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, donde tuvo la posibilidad de planificar un jardín de esculturas.¹⁰⁶

Aunque actualmente es evidente que el proyecto de hacer habitable el *Centro del Espacio Escultórico* que tanto atrajo a Escobedo habría sido en detrimento de la obra, puede decirse que este habría constituido una especie de política artística, pues propiciaría la creación de obras que necesariamente serían hechas in situ, dado que, como bien notó la

¹⁰⁵ Helen Escobedo, “A University Museum in Mexico and the Pro’s and Con’s of a ‘No-Nonsense Building””, 1979. Mecanuscrito. FDHE. Traducción de la autora.

¹⁰⁶ Eder, *Tiempo*.

artista en uno de sus escritos, es imposible realizar cualquier obra ahí sin que su sentido constituya una interpretación del espacio mismo. El espacio, dentro o fuera de los módulos, obligaría a las intervenciones a responder o dialogar con el entorno el paisaje del pedregal y la lava petrificada. Si bien puede decirse algo similar de la arquitectura de cualquier museo, lo importante aquí es que las ventanas de los prismas blancos, y tan solo su ubicación y disposición en el espacio, harían imposible su presentación como espacios neutrales y atemporales. Enmarcarían un espacio que, al propiciar cierta experiencia fenomenológica de sí mismo, marcaría la calidad situada de cualquier obra que se presentara en él. En ese sentido, sería tangible la crítica a la arquitectura museográfica que se presenta como contenedor neutral sugerida en la declaración del CIMAM, más allá de la problematización de la división escultura-arquitectura que hace el *Espacio Escultórico* por sí mismo.

3. Una oda

El *Espacio Escultórico* irritó a Escobedo más de una vez por ser una comisión monumental en el sentido más tradicional posible, con requisitos específicos sobre sus contenidos narrativos y preceptos estilísticos que no siempre iban acorde con las posturas de la artista. No obstante, después de numerosas disputas y propuestas desesperadas, la obra final resultó ser de un gran valor artístico. Los montajes que Escobedo hizo para jugar con ella no son “correctivos” como los que hizo para el *Altar a la Patria*. Son interpretaciones de una escultura que, sin borrarla, la alejan de los contenidos adjudicados a ella por la institución. En lugar de montar intervenciones de otros artistas en el *Espacio Escultórico* para poner en movimiento su sentido, la artista, en un gesto similar al de los “collages-escultóricos”, montó

intervenciones de papel sobre reproducciones fotográficas y gráficas de la obra y con ello produjo múltiples posibilidades de acceso a la gran escultura.

En los *Divertimenti en torno al Espacio Escultórico* se acentúan problemas ya planteados en otros montajes de Escobedo, en los que la serialidad gráfica, en su aspecto procesual, invoca la idea de esculturas cambiantes. Por otro lado, en este caso su usual intervención de paisajes y de monumentos con formas lisas y geométricas en este caso no tiene el objetivo de producir una armonía plástica. Está tratando con una escultura que por sí sola se constituye como paisaje pero que, a diferencia de otros monumentos objeto de su crítica, no cuenta con una iconografía clara frente a la cual responder. Es una escultura que tiene un proyecto eminentemente fenomenológico, y que en su representación es irremediamente “abierta”, como dijo Manrique. En principio, si la intervención de una obra así se da en su reproducción bidimensional, casi de manera necesaria hace una transición a una obra cuyo proyecto es textual.

Isocélicos en el Pedregal (1979) [fig. 25] es un collage realizado antes de la inauguración de la obra, esto es, antes de que se supiera cuál sería su aspecto final. Es un cuadrático que muestra en cada cuadro un conjunto de prismas color blanco, casi idénticos a los del *Espacio Escultórico*, en diferentes posiciones sobre un terreno oscuro de piedra. Escobedo coloreó con azul el horizonte para hacer referencia a que se trata de un paisaje al aire libre. La inestabilidad de su disposición en los tres primeros, así como la diagonal en el tercero (por filas de izquierda a derecha) sugieren movimiento. En el último hay estabilidad, los prismas encuentran una manera de embonar en una sola figura. Esta manera de desdoblarse y volver a encontrarse en una sola unidad recuerda a los desdoblables de Sebastián que tanto agradaron a Escobedo, que para ella estaban hechos de “pura magia”.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Helen Escobedo, [Notas sobre el Espacio Escultórico], FDHE.

Llama la atención que los prismas tengan una cara adicional a los módulos pentaédricos del *Espacio Escultórico*, pues hace suponer que fueron hechos cuando aún eran sólo un concepto, antes de la maqueta de Hersúa (con la que Acha le da la autoría central de la obra), y antes de que se decidiera junto con los arquitectos solucionar la irregularidad del terreno con un círculo de pedraplén. Tal vez en algún momento imaginaron colocar los módulos desdoblados en un círculo algo más desordenado. En todo caso, esta obra se trata sólo de los contrastes entre texturas, de lo que puede generar el choque entre superficies lisas y angulosas y un terreno rugoso, hostil y oscuro. El contraste entre los módulos blancos y la lava petrificada se prestan a interpretaciones basadas en oposiciones binarias, como ya notó Juan Acha al hablar del Espacio Escultórico: “la contraposición positivo/negativo, orden/desorden, racionalidad/irracionalidad, con que cabe identificar el binomio lava/geometría, activan nuestra imaginación.”¹⁰⁸

Sin embargo, en *Isocélicos* dicho juego de contrastes parece tener un objetivo más sensorial que como en otras obras de Escobedo parece venir de una especie de funcionalismo visual que no alcanza a conformarse como juego óptico. Después de su participación en el *Espacio Escultórico* y de construir su famosísima *Coátl* para el *Paseo Escultórico*, la artista se interesó más en hacer obras efímeras en parques y entornos naturales. En muchas obras efímeras repitió los colores cálidos de *Cóatl* precisamente por la armonía que generan con el verde del pasto. En 1980 decía “En mi trabajo como escultora ambiental mi aproximación actual involucra un intento por fusionar formas geométricas *hard-edge* con manifestaciones orgánicas de la naturaleza.”¹⁰⁹ *Hard-edge* es un término de origen pictórico, para referirse a obras que tenían el carácter impersonal y alejado de un estilo reconocible que Escobedo

¹⁰⁸ Acha, *Hersúa*, 11.

¹⁰⁹ Escobedo, “Reflections”, 177. Traducción de la autora.

buscaba, pero que nunca fueron pensadas para estar fuera de la galería y en contacto con paisajes “naturales”. Esta definición de su obra es una buena ilustración de las cuestiones en juego no sólo para su producción, sino para la de los otros escultores que colaboraron con ella en esas fechas. Hay un enfoque similar en la descripción que hace de su casa en San Jerónimo, que de manera muy precisa Julio García Murillo ha definido como una “blanquísima apropiación escultórica del *grotto* volcánico y gótico de O’Gorman.”¹¹⁰ Al tratarse de una solución plástica similar frente a las texturas del pedregal, las palabras de la autora recuerdan mucho a los *Isocélicos* y al mismo *Espacio Escultórico*: “La casa refleja mis preocupaciones artísticas, no sólo para las habitaciones familiares sino como una solución práctica personal a la adaptación de edificios y de esculturas al aire libre a su entorno. La textura y los colores de los contornos redondeados y blanqueados de la casa se mezclan con la rugosidad de la lava petrificada del terreno”.¹¹¹

En *Espacio Escultórico (Oda al hombre, Oda al tiempo, Oda a la naturaleza)* (1979) [fig. 26], una serigrafía con pequeñas intervenciones de papel adherido, Escobedo utiliza un tríptico para mostrar tres lecturas de la escultura. Aquí se aprecia la fascinación de la artista por la polisemia de la obra. Entre sus notas existen varios listados con comentarios sobre la escultura que escuchó de artistas y críticos. Así, sabemos que Goeritz dijo que era “uno de los grandes monumentos a la nada”, que Gunther Gerzso lo vio como “un monumento al silencio” y que Silva, Sebastián y Felguérez lo vincularon con una tradición nacional. La interpretación que Escobedo repite en sus notas es la del “homenaje al hombre y a la naturaleza que lo rodea” o bien que tiene 3 símbolos: “homenaje a la geología [círculo interior], al hombre [círculo intermedio] y a la naturaleza [círculo exterior]”.¹¹²

¹¹⁰ García, “Helen”, 55.

¹¹¹ Escobedo, “Reflections”, 178. Traducción de la autora.

¹¹² Helen Escobedo, [Notas sobre el Espacio Escultórico], manuscritos, FDHE.

Lo que se repite en los tres cuadros es una misma reproducción del *Espacio Escultórico* modificada con aditamentos. En otro conjunto serial de trípticos Escobedo se ocupó explícitamente de la noción de “vida” en la escultura, utilizando como objeto a ser repetido un cubo [fig. 27-28]. Técnicamente se aprecia el mismo interés por modificar el aspecto de una forma mediante cambios en su contexto o en su posición, utilizando intencionalmente una figura tan básica como es el cubo. Es una muestra ejemplar del juego autorral que sucede con el montaje en conjugación con lo serial: se parte de un solo objeto que se transforma en la intervención de la artista y gracias a su separación técnica de la intervención adherida, pero también gracias a su repetición en cada recuadro, permite distinguir el objeto original de la apropiación posterior. Así, muestra su artificialidad a los ojos del espectador y le permite a éste distinguir entre lecturas posibles.¹¹³

En *La muerte del cubo en tres actos* (1979) [fig. 28 y 29], los tres cuadros tienen las inscripciones sucesivas: “La muerte del cubo en tres actos: primer acto: vida”, “Muerte o desaparición: segundo acto: entierro”, “Muerte segura: tercer acto: desaparición”. Los dos primeros cubos son de color rojo, el primero está por fuera de la tierra; el segundo, transparente, está atravesado por la línea de horizonte; y el tercero, de color negro, no muestra un paisaje de fondo, está adherido sobre cartones coloreados, quizás a manera de tierra. En *El hundimiento del cubo en tres actos* (1979) [fig. 27] las tres fases son nombradas “so-terráneo”, mid-terráneo y “subterráneo”. Hay una preocupación por la “muerte” del cubo y por su “hundimiento” que también puede verse como una especie de fantasía de la destrucción de los elementos que invaden el paisaje. Al igual que en *Oda al hombre, Oda al tiempo, Oda a la naturaleza*, el último recuadro representa la ruina del elemento repetido, ya por su destrucción, su hundimiento o su muerte.

¹¹³ Buchloh, “Procedimientos”, 103.

El *Espacio Escultórico* aparece visto desde una perspectiva poco usual para la escultura real, pues permite verla lateralmente y desde afuera. El interior del círculo con la lava y el pedraplén no son visibles en esta perspectiva. Las dimensiones de la escultura real junto con el paisaje que la rodea producen una imposibilidad para verla como está representada aquí, y en general para enfocarla completa en un marco fotográfico (peculiaridad que ya ha señalado Rita Eder). Esto para decir que su abordaje en estos cuadros no viene de la experiencia de la escultura, sino de su mera representación visual. En esta transformación de la escultura a una imagen repetible, el interés textural de *Isocélicos* no tiene lugar, y en cambio aparece un problema de orden simbólico. Además, aunque muestra el paisaje circundante de la escultura, no colorea el horizonte como en *Isocélicos*, lo cual, como se ha dicho con Krauss, intensifica los espacios divisorios entre significantes y aleja a la representación de la sensación de realidad.

En el primer cuadro, la *Oda al hombre*, se observa una torre color ladrillo en medio del círculo de módulos blancos y alrededor de ellos el terreno es liso y gris. La torre es de forma cónica y es totalmente lisa. La siguiente, la *Oda al tiempo*, muestra esa misma torre cayendo de lado en un *Espacio Escultórico* decaído, color gris y rodeado de montículos de tierra. El tercero, la *Oda a la Naturaleza*, es un *Espacio Escultórico* apenas visible tapado casi por completo con vegetación. En una orilla, fuera del círculo de módulos, se alcanza a distinguir un fragmento de la torre caída. En cada caso las odas están construidas a manera de alegorías, en las cuales el *Espacio Escultórico* sirve como marco de los respectivos símbolos: la naturaleza es vegetación salvaje que se come a la escultura; el tiempo es deterioro, maleza y caída; y el hombre al parecer es una torre erguida y firme dentro del círculo de módulos. Esa torre, único elemento presente en esa primera alegoría se repite en las otras dos, cuando estas son acompañadas por otros elementos. De modo que es una

progresión en la que la *Oda al hombre* precede a las demás lecturas. Cabe agregar que una obra casi idéntica y que no forma parte de un tríptico fue titulada por Escobedo *Espacio Escultórico invadido* [fig. 30].

En esta obra y en textos de Escobedo aparece una forma de abordar la escultura monumental siempre en una relación ideal con el “hombre” que probablemente tenga su origen en la arquitectura emocional de Mathias Goeritz.¹¹⁴ Por otro lado, desde la década de los sesenta se invocaba a un “nuevo hombre” para describir un humano más espiritual e igualitario, en contacto con su imaginación y alejado del consumismo.¹¹⁵ Esta visión sobre la posibilidad de un nuevo modo de vivir también se ajusta a los movimientos contraculturales de finales de los sesenta que tomaban ideas de textos como *El hombre unidimensional* de Herbert Marcuse.

La torre que simboliza al “hombre” es muy parecida a uno de los dos conos blancos de la *Plaza de los Conos* [fig. 31] de Goeritz, obra que le fue comisionada por Ricardo Legorreta para la planta de motores de fábricas Automex que este diseño. Las dos estructuras eran habitables, la mayor contenía en su interior un auditorio para 400 personas y el cono menor estaba destinado a sistema.¹¹⁶ Legorreta afirmó que estas estructuras “ejercían un impacto psicológico tremendo marcado por el encuentro del hombre con volúmenes cuyas dimensiones eran difíciles de juzgar a primera vista.”¹¹⁷ Para Jennifer Josten, estos conos además de ser muy mexicanos (como los conos volcánicos y los silos de granos de Zacatecas), tienen mucho de la era atómica.¹¹⁸ En efecto, los conos blancos de Goeritz, y en especial el menor que Escobedo no reprodujo, recuerdan mucho a las torres de refrigeración

¹¹⁴ Helen Escobedo, “El hombre se valora en relación al espacio”, FDHE.

¹¹⁵ Josten, *Mathias*, 156.

¹¹⁶ “Planta de automotores Automex”, *Arquitectura México*, no.89, (marzo 1965) 27.

¹¹⁷ Citado en Josten, *Mathias*, 235.

¹¹⁸ Josten, *Mathias*, 235.

de los reactores nucleares. Por el color ladrillo que le puso la artista a la torre, en su obra el cono se acerca más a las chimeneas o chacuacos de las haciendas decimonónicas del sudeste del país.

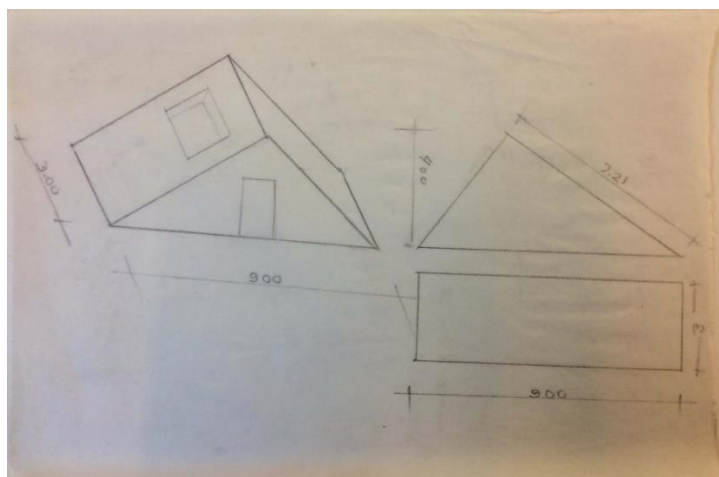
En todo caso es más probable que la referencia de Escobedo fuera una especie de homenaje a la obra de su amigo, que al compartir algunas actitudes similares a las de ella respecto a la escultura monumental, podía compartir la idea del *Espacio Escultórico* como una oda al hombre.

Para otro tríptico con tres reproducciones del círculo de módulos, Escobedo pensó sus intervenciones desde la placa del grabado. Las únicas intervenciones posteriores fueron de color, sin montaje. En una versión el horizonte es gris, en otra, es completamente marrón. En *Espacio Escultórico (Piramidal blanca, piramidal negra, petrificación)* (1979) [fig. 32 y 33] las lecturas de la escultura no son alegóricas, sino que construyen contenidos narrativos para la misma. Juegan con el aspecto que podría adquirir la obra si tuviera al interior una pirámide blanca cuya base circular ocupara toda la superficie interior, luego con una negra, y por último, con una roca gigante al centro y varias otras alrededor. El resultado son paisajes ficticios que sugieren un *Espacio Escultórico* extraterrestre, o como la artista dijo alguna vez, un “centro ceremonial del año 2000”.

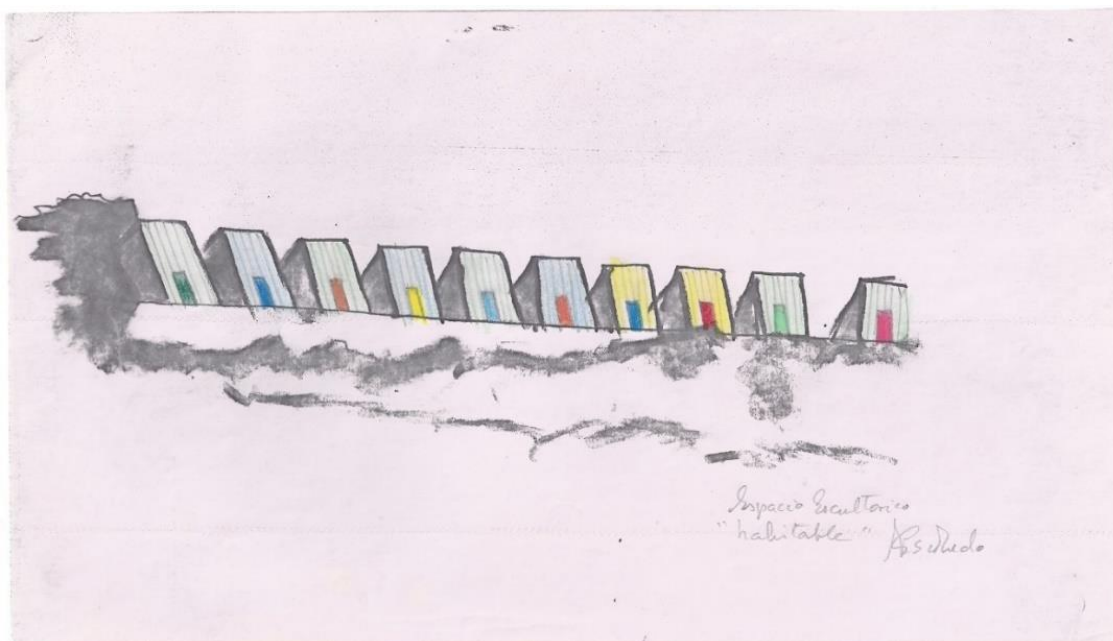
Si se consideran como contextualizaciones visuales a las intervenciones de Escobedo de la escultura, estos grabados serían contextos temporales, una forma de intervenir el tipo de tiempo que opera en la lectura de la obra. Si para los agentes institucionales esta obra era la culminación de una historia progresiva del arte público en México, aquí el tiempo histórico no tiene lugar. Se puede leer una especie de tiempo no humano, quizás un tiempo geológico, por eso la “petrificación”.

Por último, vale la pena mencionar otra obra que no es un montaje en el sentido técnico, pero que es una apropiación de la escultura en absoluto alejado de las interpretaciones que se hicieron durante su concepción. El *Centro del Espacio Escultórico en glorioso technicolor* (1979) [fig. 34] resalta porque en él los módulos están coloreados de acuerdo con una escala de colores brillantes. En la versión que aquí se ilustra, también se observa una representación de la vista aérea de la obra en una escala de colores cálidos. A diferencia de las ocasiones en que usa el collage, en estos dibujos Escobedo no busca ilustrar un paisaje verosímil. Es la única ocasión en que se podrá ver al *Espacio Escultórico* como una escultura modernista, sin relación con el exterior, sin lava petrificada y sobre un papel blanco impoluto.

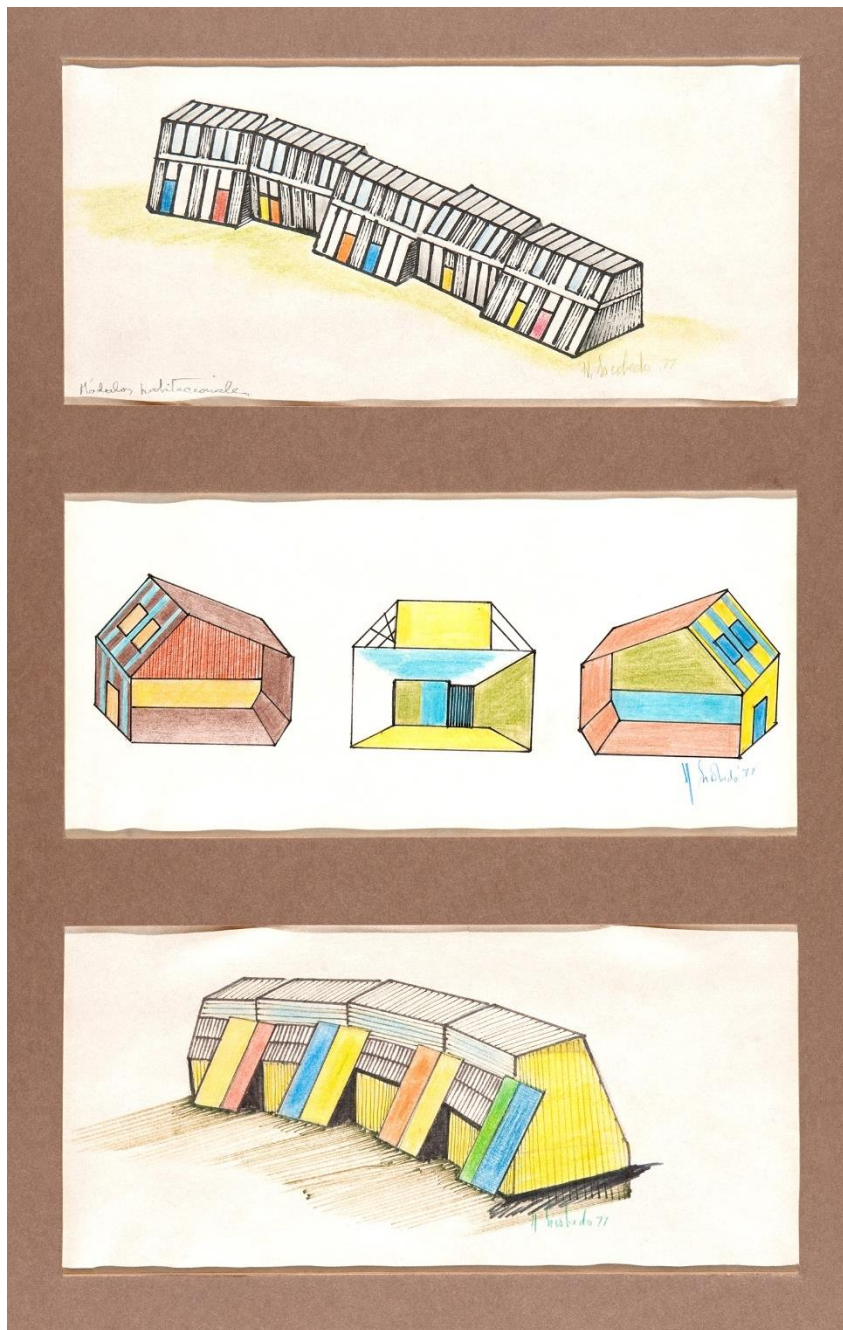
Las múltiples reproducciones que hizo Escobedo de la gran escultura a la vez que parecen formas de mantener su vida, de movilizarla, y de darle nuevos contextos, son repeticiones constantes de un mismo signo, que, como tales, anuncian la muerte de su sentido primordial y único. Sucede lo mismo con el monumento oficial: su constante intervención, su apertura y su puesta en contexto siempre significarán su muerte.



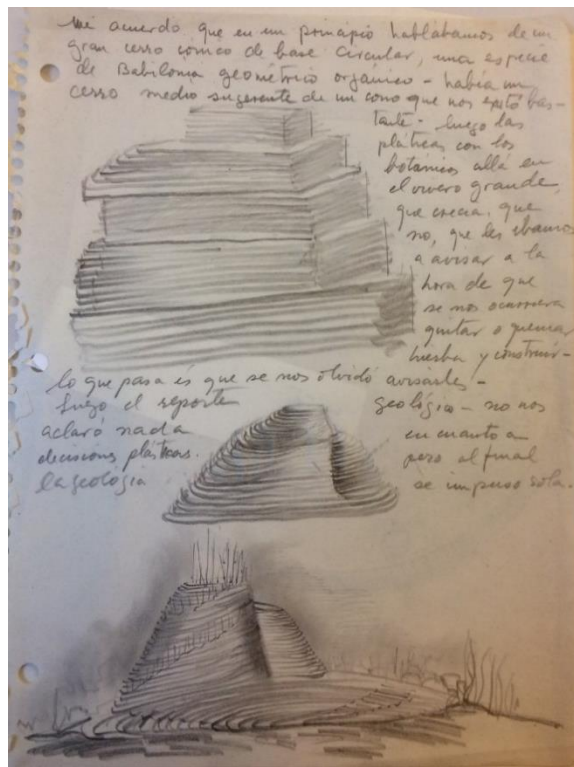
12. Boceto de módulo, [Notas sobre el Espacio Escultórico]. FDHE.



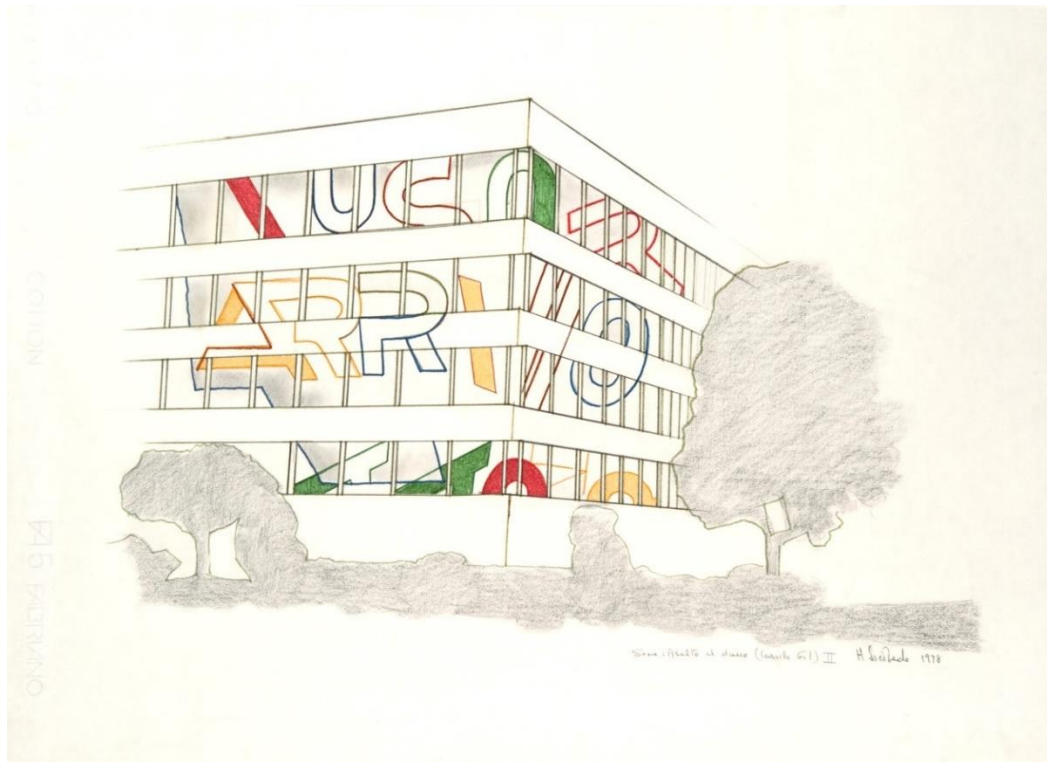
13. *Espacio Escultórico habitable*. Fotografía intervenida, 15 x 26.5cm, s/f. Imagen cortesía del Fondo Helen Escobedo y Galería Proyectos Monclova. Créditos fotográficos: Ramiro Chaves, Rodrigo Viñas y Patrick López Jaimes.



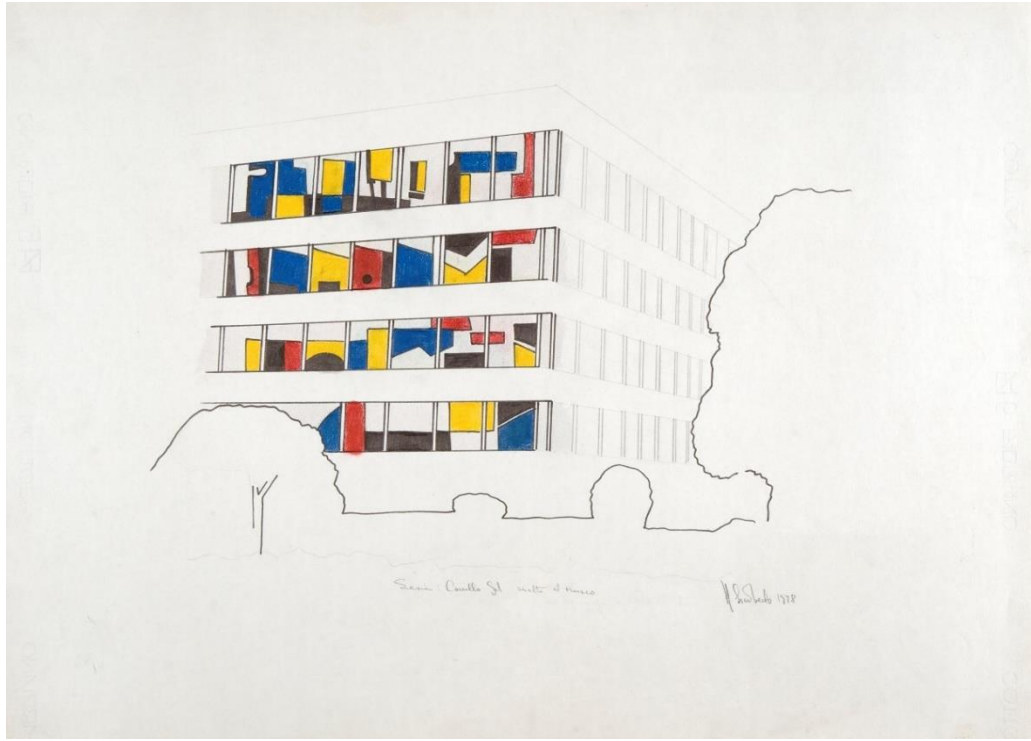
14. *Módulos habitacionales*, 1977. Fotografía: Bob Schalkwijk. Archivo fotográfico Bob Schalkwijk.



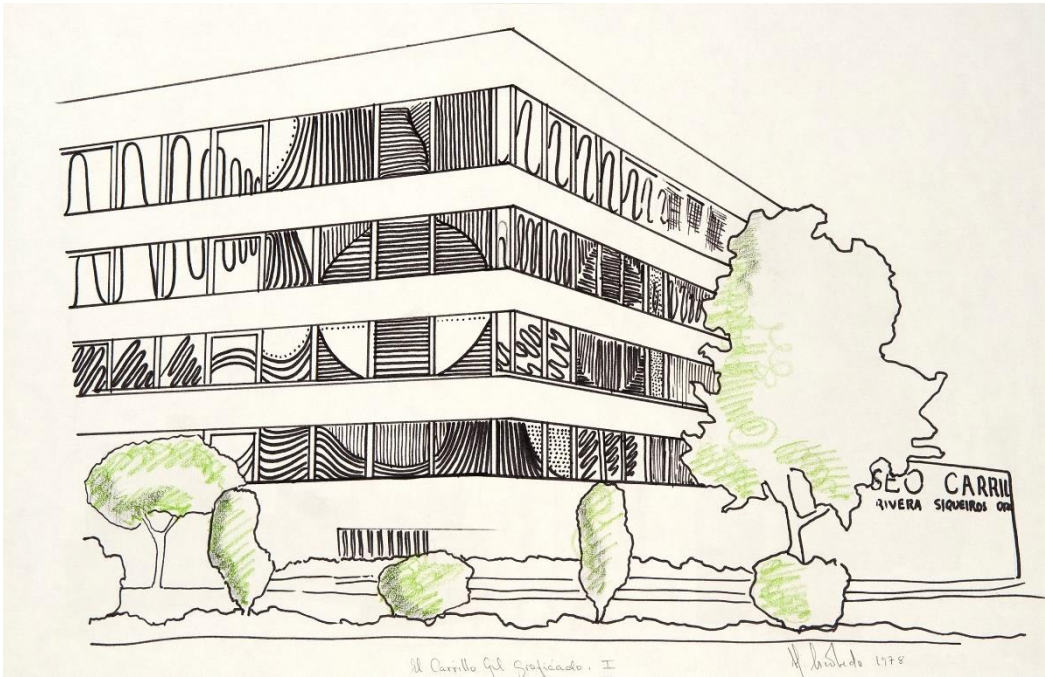
15. Notas sobre el Espacio Escultórico. Ca. 1978. FDHE. Fotografía: Cristine Galindo Adler.



16. Serie Asalto al Museo (Carrillo Gil II), 1978. Fotografía: Bob Schalkwijk. Archivo fotográfico Bob Schalkwijk.



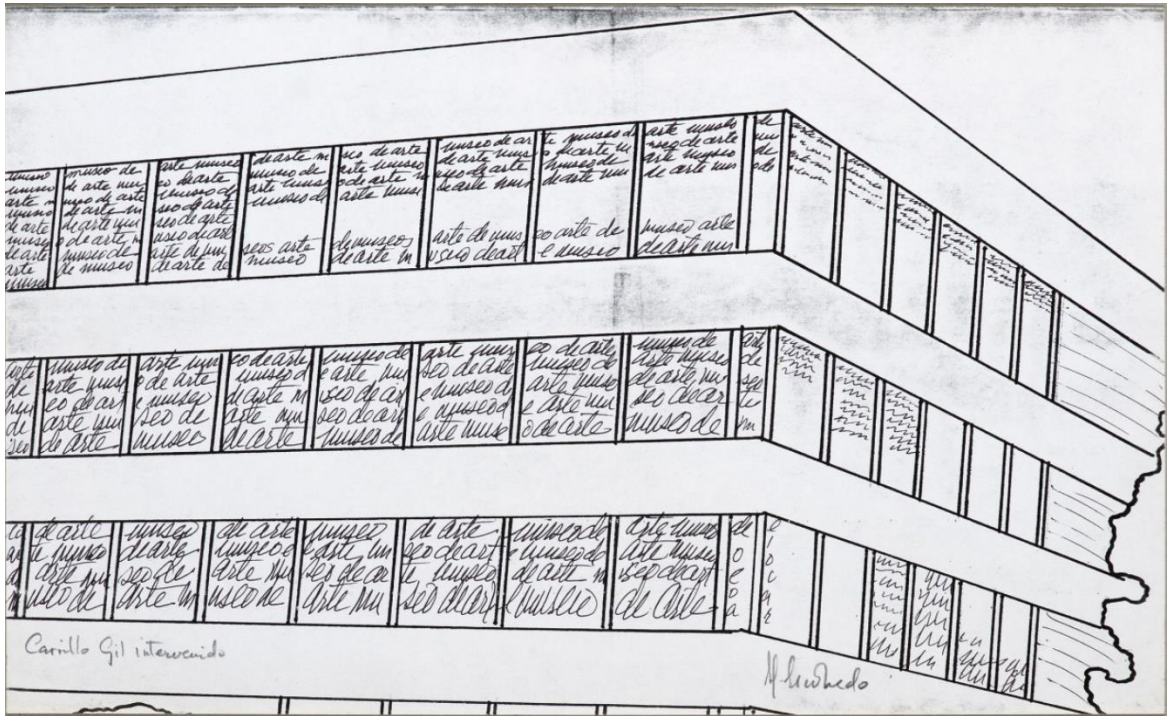
17. *Serie Carrillo Gil. Asalto al museo, 1978.* Fotografía: Bob Schalkwijk. Archivo fotográfico Bob Schalkwijk.



18. *El Carrillo Gil Graficado I, 1978.* Fotografía: Bob Schalkwijk. Archivo fotográfico Bob Schalkwijk.



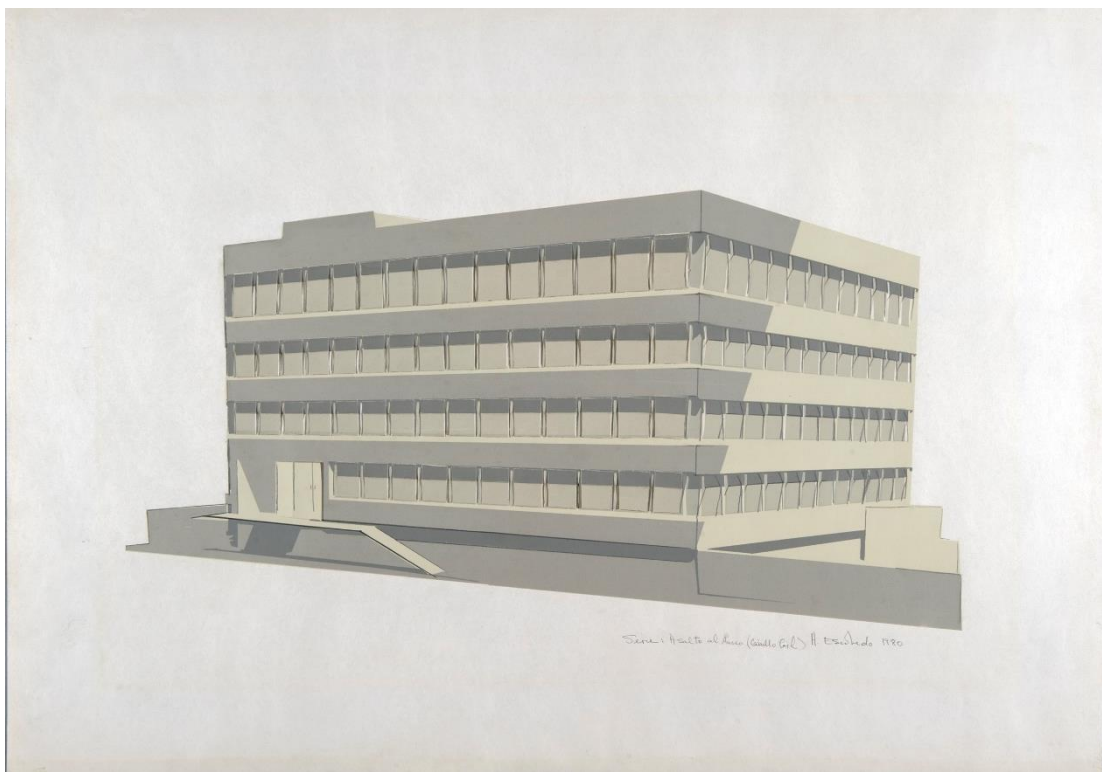
19. *El Carrillo Gil en Prisma color*, 1978. Fotografía: Bob Schalkwijk. Archivo fotográfico Bob Schalkwijk.



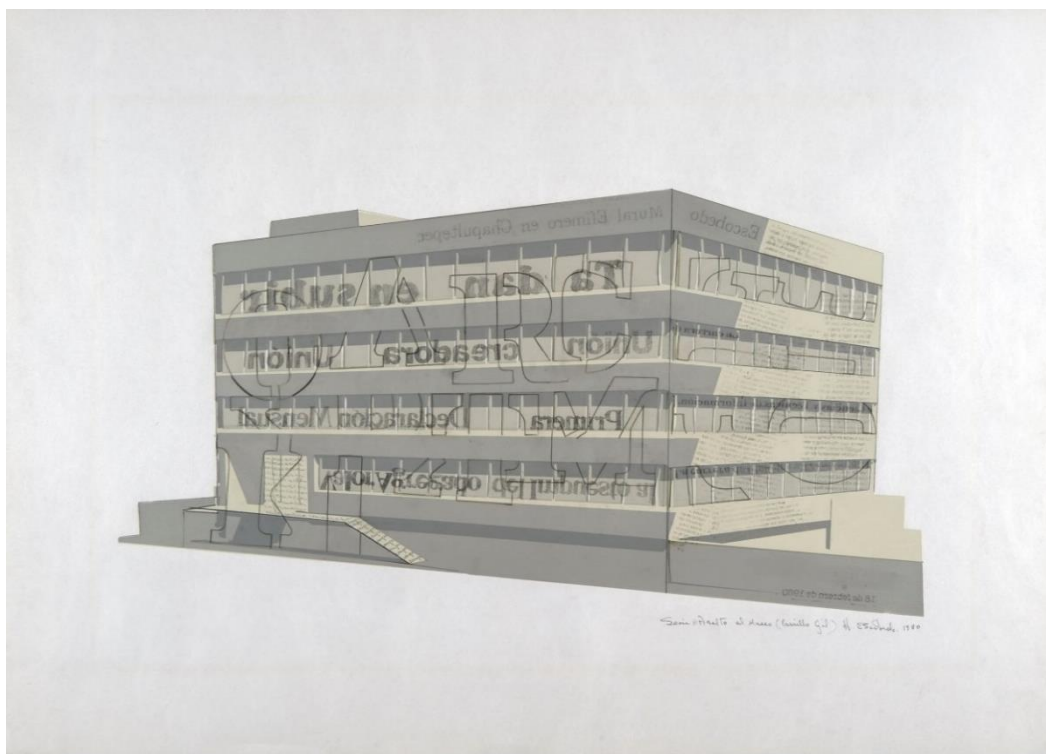
20. *Carrillo Gil Intervenido*, 1978. Fotografía: Bob Schalkwijk. Archivo fotográfico Bob Schalkwijk.



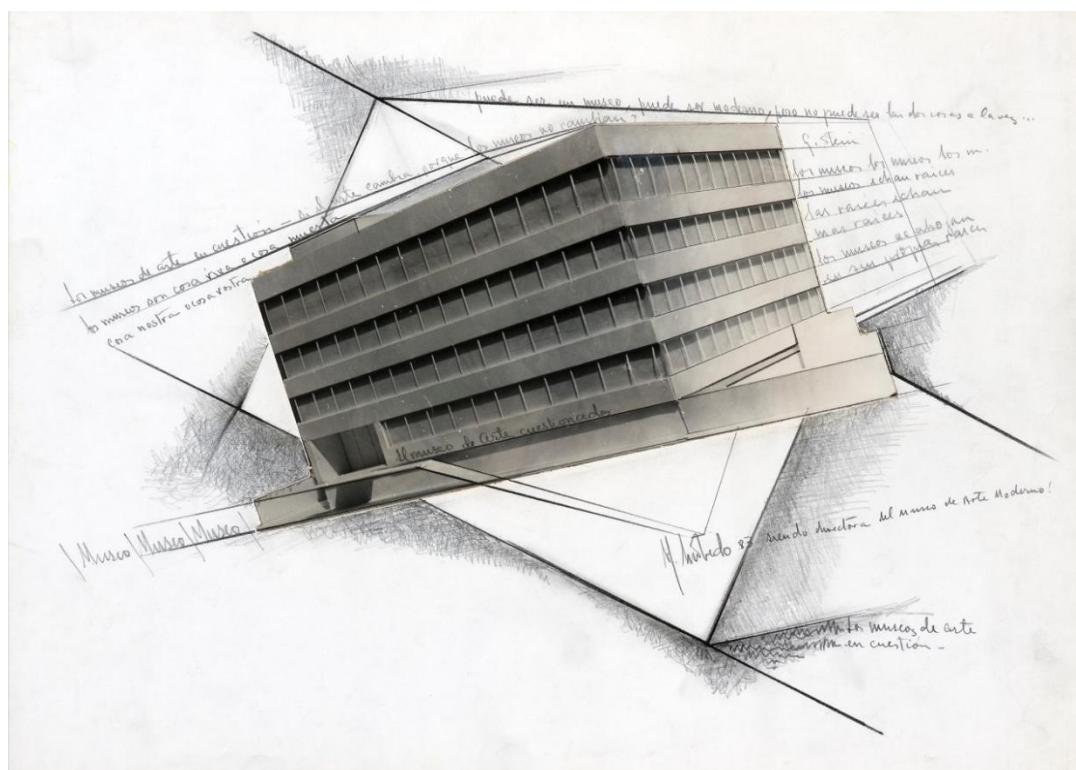
21. *El Carrillo Gil Intervenido*, 1978. Fotografía: Bob Schalkwijk. Archivo fotográfico Bob Schalkwijk.



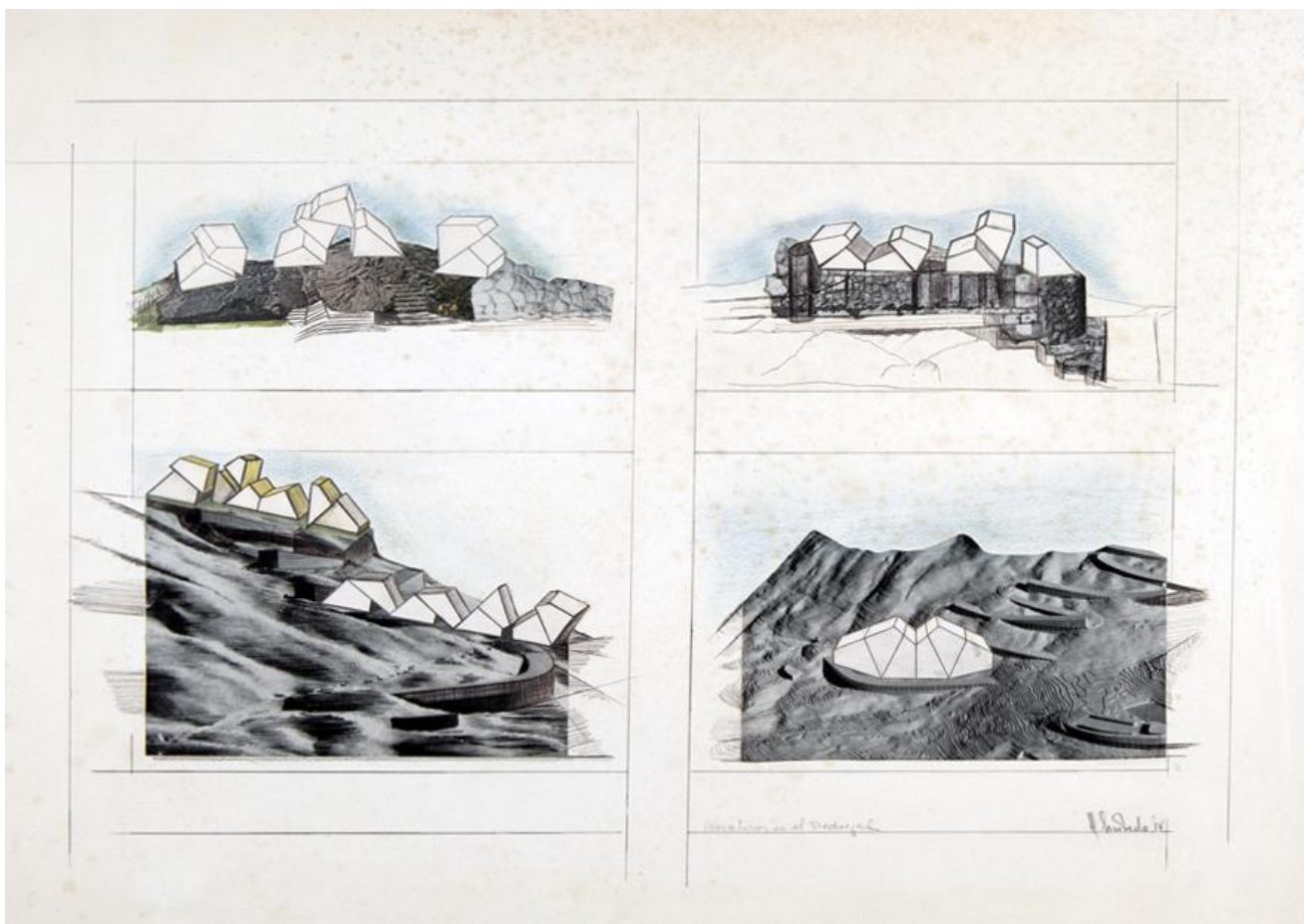
22. *Serie Asalto al Museo (Carrillo Gil)*, 1980. Fotografía: Bob Schalkwijk. Archivo fotográfico Bob Schalkwijk.



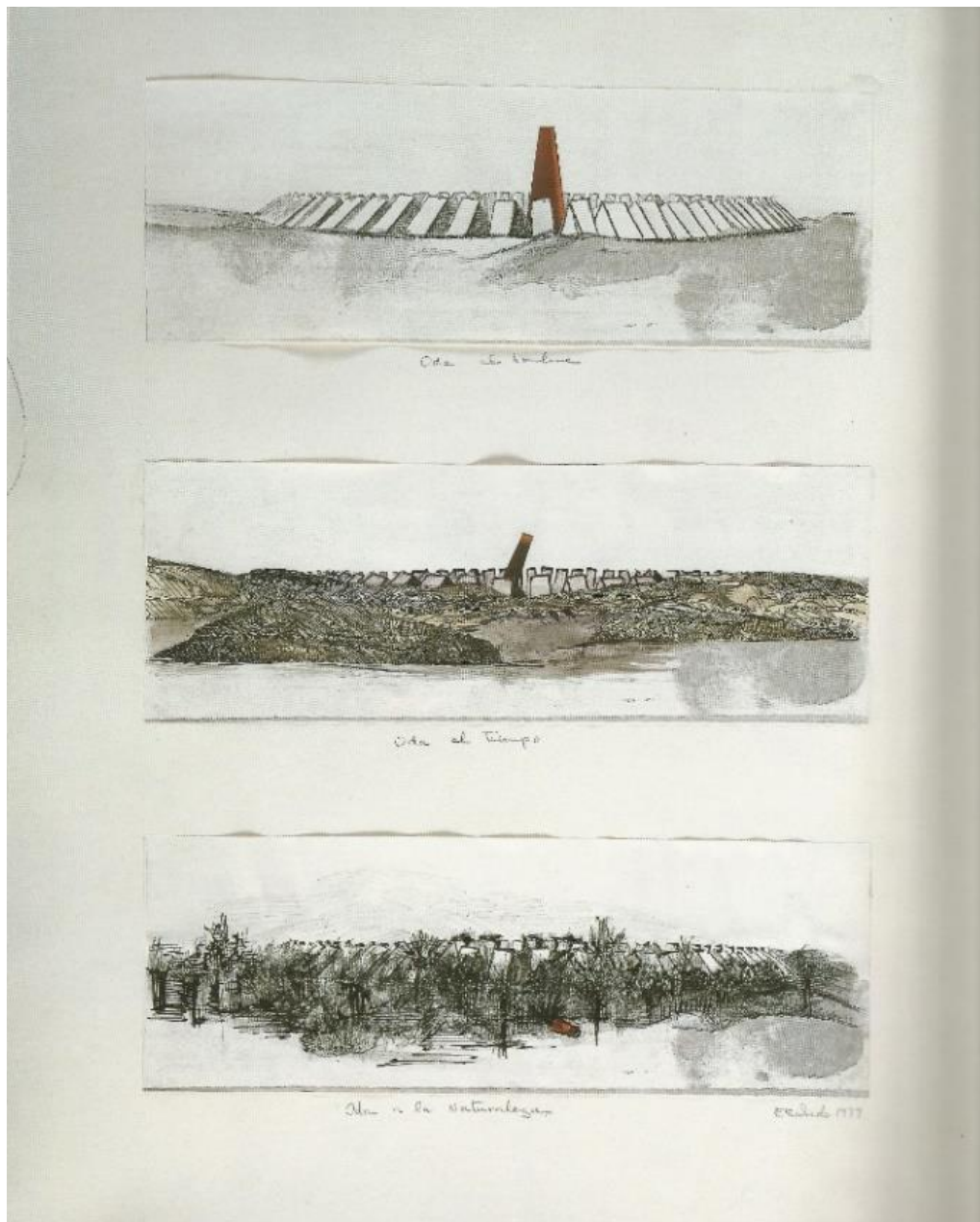
23. *Serie Asalto al Museo Carrillo Gil*, 1980. Fotografía: Bob Schalkwijk. Archivo fotográfico Bob Schalkwijk.



24. *El museo de arte cuestionado*, 1983. Fotografía: Bob Schalkwijk. Archivo fotográfico Bob Schalkwijk.



25. *Isocélicos en el Pedregal*. Collage/ lápiz, 59 x 76.5cm, 1978. Imagen cortesía del Fondo Helen Escobedo y Galería Proyectos Monclova. Créditos fotográficos: Ramiro Chaves, Rodrigo Viñas y Patrick López Jaimes.



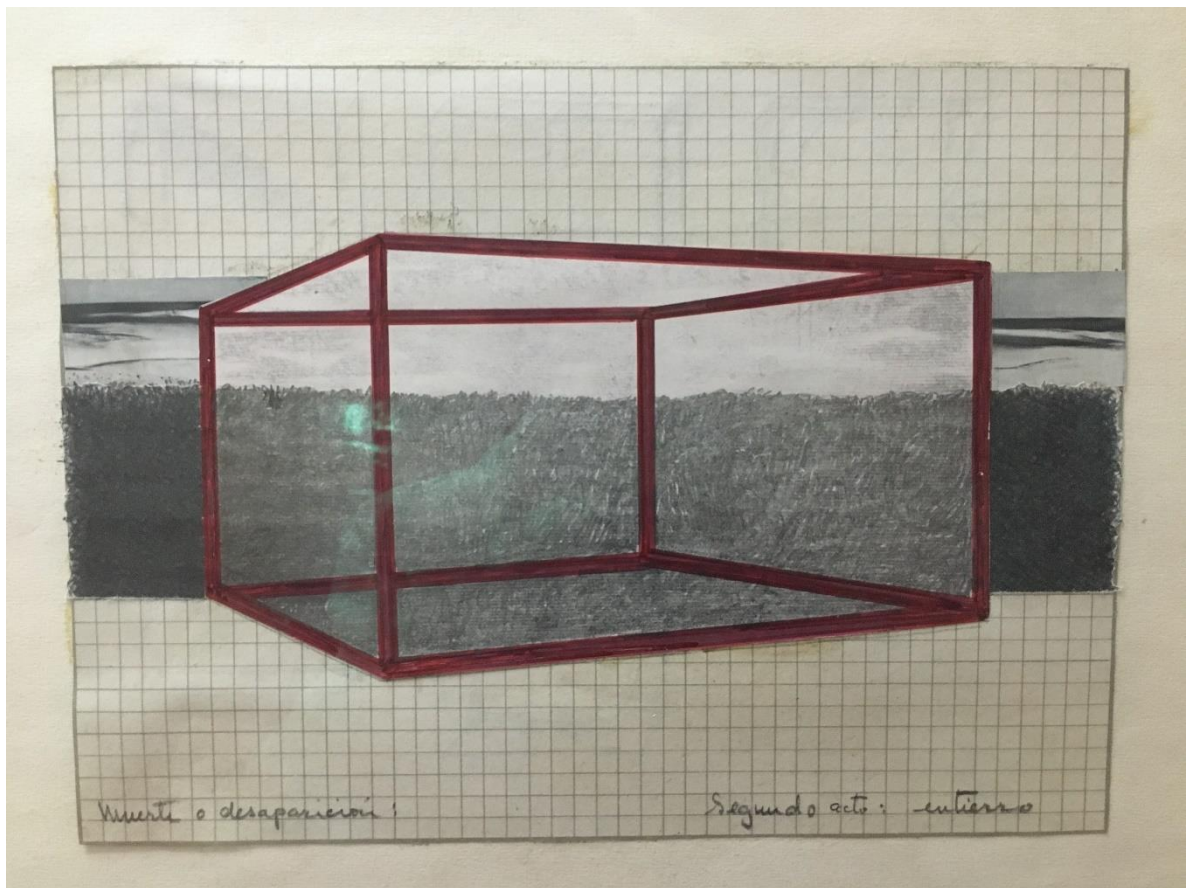
26. *Espacio Escultórico (Oda al hombre, Oda al tiempo, Oda a la naturaleza)*, 1979. Serigrafía y collage. Tomada de Schmilchuk, *Helen*, 54.



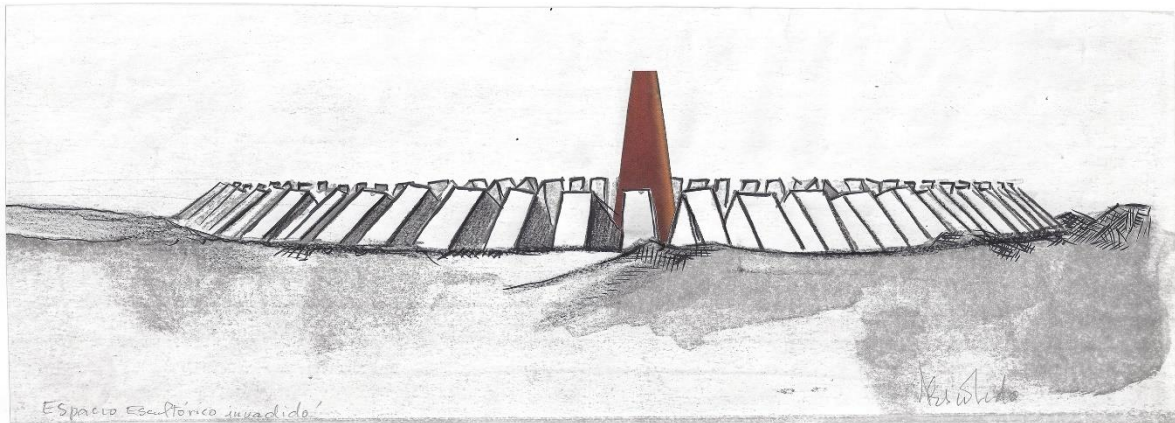
27. *El hundimiento del cubo en tres actos*. Collage / Lápiz. 70 x 50 cm, 1979. Imagen cortesía del Fondo Helen Escobedo y Galería Proyectos Monclova. Créditos fotográficos: Ramiro Chaves, Rodrigo Viñas y Patrick López Jaimes.



28. *La muerte del cubo en tres actos*. Collage / Lápiz. 70 x 50 cm, 1979. Imagen cortesía del Fondo Helen Escobedo y Galería Proyectos Monclova. Créditos fotográficos: Ramiro Chaves, Rodrigo Viñas y Patrick López Jaimes.



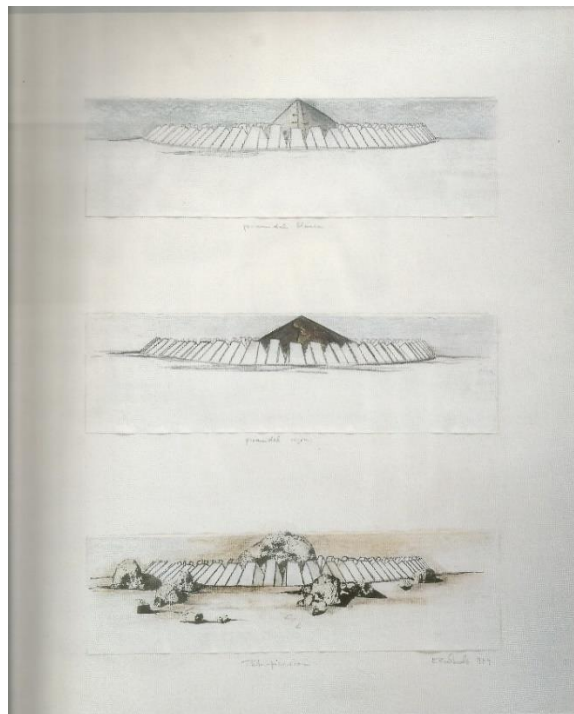
29. *La muerte del cubo en tres actos* (detalle). Fotografía: Cristine Galindo Adler.



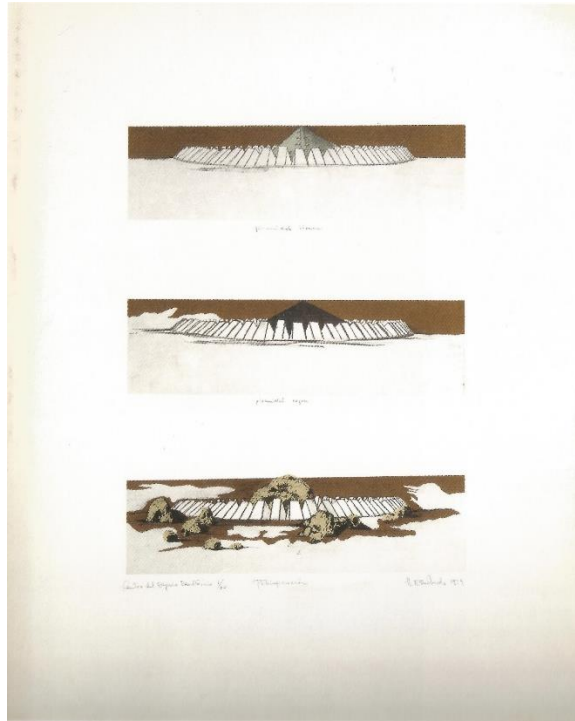
30. *Espacio Escultórico invadido*. Tinta/collage, 12 x 34cm, s/f. Imagen cortesía del Fondo Helen Escobedo y Galería Proyectos Monclova. Créditos fotográficos: Ramiro Chaves, Rodrigo Viñas y Patrick López Jaimes.



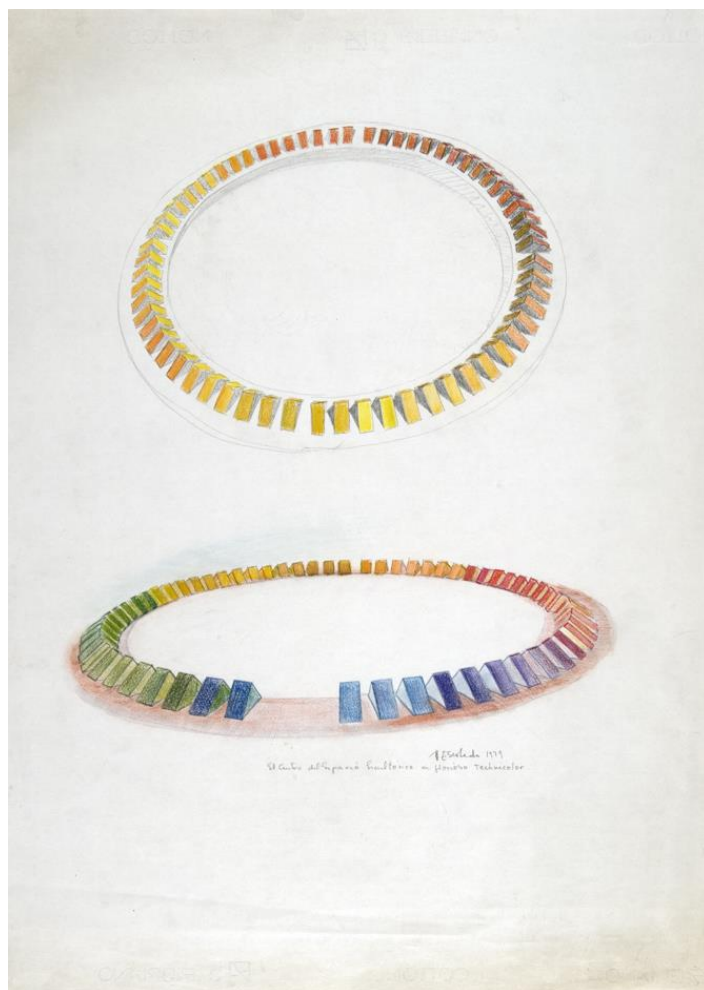
31. Planta de motores de fábricas Automex. Fotografía: Kati Horna. Tomada de *Legorreta*, "Proyectos". <https://www.legorreta.mx/proyecto-fabrica-automex>



32. *Espacio Escultórico (Piramidal blanca, Piramidal negra, Petrificación)*, 1979. Serigrafía. Tomada de Schmilchuk, *Helen*, 55.



33. *Petrificación* (CEE). Serigrafía, 73.5 x 58cm, 1979. Serigrafía: Archivo HE. Fotografía: Bob Schalkwijk.



34. *El Centro del Espacio Escultórico en glorioso technicolor*. Lápiz de color, 70 x 50cm, 1979. Dibujo: Archivo HE-D7 # 30. Fotografía: Bob Schalkwijk.

Reflexiones finales

En la historia que he presentado hasta ahora, he tratado de darle un nuevo lugar a las obras bidimensionales de esta artista mostrando que, en su materialidad, en sus procedimientos y en su contenido, fueron todos ensayos sintomáticos de una crisis en sus concepciones sobre lo que debía ser la escultura monumental. A pesar de ser una de las pocas mujeres artistas con la posibilidad de hacer esculturas monumentales, dicho poder fue muy limitado y frecuentemente representó un desgaste emocional. Tal vez en esos límites y en medio del desgaste fue donde se dio cuenta que el monumento no coincidía con su visión de escultura. Su decepción al ver cómo el concreto de *Puertas al viento* (1968), su primera y más grande escultura monumental, cubría el horizonte, fue el inicio de ese proceso. Graciela Schmilchuk cuenta cómo a Escobedo le había gustado más esa escultura cuando era sólo estructura y dejaba colarse al aire y al paisaje entre sus vigas de hierro. El *Espacio Escultórico*, signo del fin de muchos procesos institucionales y artísticos en el país, probablemente también significó el fin de este proceso. El *Espacio Escultórico* no invade el paisaje, pero tampoco funciona como el “foro abierto” que se llegó a pensar en el equipo y con el que Escobedo tanto soñó. Una vez más retomo una nota de diario de la artista:

Ando deprimida por este proyecto... no le vaya a suceder lo del Chopo – se inauguró, se mantuvo tambaleante (?) durante un año – hoy está muy enfermo, se anda muriendo. No hay derecho, tanto que costó ponerlo de pie... tan buen sitio... tan extraordinaria construcción... con un potencial... chín... pero eso sí, se inauguró con bombo y festín.¹¹⁹

¹¹⁹ Notas sobre el Espacio Escultórico, 28 de abril 1979. FDHE.

La carga afectiva de este solo párrafo sintetiza algunas de las ideas que quise exponer. Por un lado, la frustración que rodeaba los procesos de producción de escultura monumental, que a mi parecer son el principal motivo por el que Helen optó por el montaje para proyectar ideas escultóricas. Por otro lado, el diagnóstico por parte de la artista de una enfermedad terminal en la escultura, apenas unos días después de su inauguración, abona a los problemas de vida y muerte en el monumento que aparecieron en sus argumentos y en sus obras bidimensionales de 1979.

Los *Divertimenti en torno al Espacio Escultórico* fueron una estrategia de Helen Escobedo para darle otra vida a esta obra. Bocetar, como dijo, “imágenes perversas [...] sin herir a lo que ya existe”.¹²⁰ En el momento actual, y tal vez desde entonces, es evidente que la política de “no herir” es precisamente lo que les da muerte a obras así. Del principio serial presente en las numerosas reproducciones de la escultura que hizo Escobedo sólo se confirma que la ruina de la obra siempre será parte de su vida. Y lo interesante de la propuesta de Escobedo es querer hacer de ese proceso algo sistemático, hacer un monumento intervenido constantemente, exhibido, vivo... no realmente un monumento.

Desde luego esto tiene relación con su amplia experiencia como museóloga para ese entonces, aspecto que no se abordó de manera suficiente en esta investigación. Como museóloga, Escobedo estaba consciente de que las obras de arte pueden ser contextos de lectura para otras obras de arte. Los años en que la artista hizo estas propuestas fueron también los de la máxima riqueza petrolera en la historia del país, fue un momento en que se pensó que México ya estaba alcanzando un lugar importante en lo “universal”. Hersúa relata que el presidente José López Portillo, previo a la desastrosa crisis de 1981, repetía a los responsables de las obras públicas que “debían acostumbrarse a gastar el dinero”. En el arte,

¹²⁰ Eder, *Helen*, 79.

y en especial, en los museos, esto significó la posibilidad de exhibir obras de arte nacionales al lado de obras de importantes artistas europeos, estadounidenses, japoneses y latinoamericanos. Las aspiraciones de Escobedo como museóloga y como artista ocupan un lugar en esa historia y dan algunas nociones del lugar del *Espacio Escultórico* en la misma.¹²¹ En ese sentido, otro aspecto que no se aborda en este trabajo es el modo en que sus conocimientos sobre arte contemporáneo influyeron en sus proyecciones con la escultura. Pues a pesar de inscribirse en un interés por la exhibición internacional, las propuestas de la artista iban más lejos en términos del tipo de arte que esperaba que tuviera lugar ahí.

Desde su inauguración se han realizado de manera muy esporádica intervenciones artísticas en el *Espacio Escultórico*. No obstante, sobre la lava ya ha crecido la hierba, los módulos ya no tienen su pintura blanca y tienen fugas de agua hacia su interior. En 2016 se construyó un edificio en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales diseñado por el arquitecto Raúl Kobeh que modificó significativamente el paisaje circundante de la obra. La función de la escultura de enmarcar visualmente el entorno al exterior del círculo se vio parcialmente dañada a causa de dicha construcción. Esto desde luego generó una polémica que a su vez inauguró una nueva etapa para la escultura, tanto en términos de su visibilidad como de su significado. De manera algo irónica, la “intervención” que hizo el edificio H convirtió a la escultura en una especie de anti-monumento de la universidad.¹²² Por otro lado, el olvido que hizo posible esa construcción da otra dimensión a las preocupaciones de Escobedo alrededor de la muerte de una obra monumental sin intervención. Sin embargo, lejos de asumir que la obra efectivamente es la tumba que temió la artista, tal vez en un futuro

¹²¹ Véase el retrato grupal del No-Grupo en el *Espacio Escultórico*.

¹²² Curiosamente el año de la polémica el logotipo de TV UNAM cambió a ser una representación del *Espacio Escultórico*.

valga la pena explorar nuevas funciones para un *Espacio Escultórico* que en muchos sentidos no ha dejado de señalar su sitio.

Bibliografía

Acha, Juan, *Hersúa: obras/esculturas: persona/sociedad*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 1983.

Ades, Dawn, *Fotomontaje*. Barcelona, México: Gustavo Gili, 2002.

_____, “Helen Escobedo: Artistic Freedom and Social Responsibility”. *Sculpture* 28, no. 10 (diciembre, 2009): 50-55.

Almada López, Consuelo, *Mathias Goeritz y el Espacio Escultórico*. Tesis de maestría en Historia del Arte. México: UNAM- Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

Álvarez, Ekaterina, Pilar García y Cuauhtémoc Medina (eds.), *Manuel Felguérez: el futuro era nuestro*. Ciudad de México: UNAM, Fundación Amparo, 2020.

Ashton, Dore, “Monumentos para ningún lugar o para cualquier lugar”, Battcock, Gregory (ed.), *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona; México: Gustavo Gili, 1977.

Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art: a Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton & Co., 1968.

Barthes, Roland, “Sémiologie et urbanisme”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, no. 153, 1971: 11-13.

Benavides, Amalia, Irela Gonzaga y Magali Lara (eds.) *Pasajes: Helen Escobedo*. Ciudad de México: UNAM, Arquine, 2011.

Buchloh, Benjamin, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

_____, “The museum fictions of Marcel Broodthaers”, *Museums by Artists*, ed. by AA Bronson and Peggy Gale, Toronto: Art Metropole, 1983, 45-56.

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2014.

Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2010.

- Chávez Santiago, Amelia, *Espacio Escultórico a 25 años de su creación: Reportaje. 1979 - 2004*. Tesis de licenciatura en Ciencias de la comunicación. México: UNAM- Facultad de Filosofía y Letras, 2005.
- Debroise, Olivier y Cuauhtémoc Medina, (eds.), *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968- 1967*. México: UNAM, MUAC, Turner, 2014.
- Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- Eder, Rita, ed. *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México 1952-1967*. México D.F.: UNAM-Turner, 2014.
- Eder, Rita, *Helen Escobedo*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 1982.
- _____, *Tiempo de fractura: El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo: 1982-1984*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, UNAM, 2010.
- _____, “Helen Escobedo (1934-2010)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XXXIII, núm. 98, (2011), 277-289. ISSN 1870-3062. Disponible en: <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2370/2722>>. Fecha de acceso: 2 de junio 2017.
- Escobedo, Helen, coord., *Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra*. México D.F.: Conaculta, Grijalbo, 1992.
- Escobedo, Helen, “Reflections on My Non-Permanent Environmental and Permanent Outdoor Sculptures”, *Leonardo* 13, no. 3 (Summer, 1980): 177-181.
- _____, “Site-Specific Sculpture or the Mythology of Place”, *Leonardo* 21, no. 2 (1988): 141-144.
- _____, *Estar y no estar*. México D.F.: Buena tinta, 2000.
- Giedion, Siegfried, *Architecture, You, and Me. The Diary of a Development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958.
- González Mello, Renato, “Estudio Introductorio” en Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj: pintura mexicana contemporánea*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Landucci, 2003, 13-51.
- Hamill, Sarah, “Picturing Autonomy: David Smith, Photography and Sculpture”, *Art History*, volume 37, Issue 3 (June 2014) 536-565.
- Josten, Jennifer, *Mathias Goeritz. Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico*. New Haven: Yale University Press, 2018.
- Kassner, Lily (coord.), *El Espacio Escultórico*, (México: UNAM, 2009).

- Krauss, Rosalind, "Notes on the Index: Seventies Art in America", *October* 3 (Spring, 1977): 68-81. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/778437>
- _____, "Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2", *October* 4 (Autumn, 1977): 58-67. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/778480>
- _____, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- _____, "Los fundamentos fotográficos del surrealismo" en *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: G. Gili, 2002.
- _____, *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, 2002.
- Kwon, Miwon, "One Place after Another: Notes on Site Specificity" *October*, Vol. 80. (Spring, 1997), pp. 85-110.
- Marcoci, Roxana (ed.) *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today*. New York: Museum of Modern Art, 2010.
- Margarita Esther González Arredondo, ed., *Helen Escobedo: la intensidad de una trayectoria*, México: CENIDIAP, 2011.
- Manrique, Jorge Alberto (et al.), *Geometrismo mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.
- _____, "Espacio escultórico: obra abierta", en *Arte y artistas mexicanos del siglo XX* México: Conaculta, 2000.
- Morais, Federico, *Mathias Goeritz*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Laboratorio de Experimentación en Arte Urbano, 1982.
- MUAC-UNAM, *Helen Escobedo. Expandir los espacios del arte: UNAM 1961-1979*. Ciudad de México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM; Barcelona: RM Editorial, 2017.
- Museo Universitario de Ciencias y Artes, *El Espacio Escultórico*, México: UNAM, 1980.
- Papapetros, Spyros y Julian Rose, eds. *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014.
- Riegl, Alois, *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987.
- Schmilchuk, Graciela, *Helen Escobedo: Pasos en la arena*. Ciudad de México: Conaculta, UNAM, 2001.
- Silva, Federico "Estéticas", en *Cuadernos de Amaxac*. México D.F.: Impretei, 2006, 91-96.
- Smithson, Robert, *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

UNAM, Coordinación de humanidades, *Centro del Espacio Escultórico*, UNAM: México D.F., 1978.

UNAM, Coordinación de humanidades, *El Espacio Escultórico*. México D.F.: UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Artes, Coordinación de humanidades, centro de Investigación y Servicios Museológicos, 1980.

Hemerografía

“Planta de motores de fábricas Automex”, *Arquitectura México* Año XXVII tomo XXIII marzo 1965 no. 83.

Arquitectura México, no. 112, (noviembre-diciembre 1976).

De la Rosa, Natalia, “Helen Escobedo, el MAM y la serpiente” en Rebeca Barquera (et al.) *Parpadeos. Otras miradas, otras configuraciones de El Eco. Re_vista 04*. Museo Experimental el Eco, Ciudad de México (septiembre 2021).

Carla Stellweg, “¿Por qué son así nuestros monumentos nacionales?”, *Arquitectura México*, II época, Tomo 1, No. 109, noviembre 1974, 29-32.

Díaz de León, Raquel, “Marcada por la ruta olímpica”, *Excélsior*, 11 de noviembre, 1981.

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

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

“El Doctor Soberón anuncia la segunda etapa del Centro Cultural Universitario”, *Gaceta UNAM*, vol.I, no. 40, Ciudad Universitaria, (7 de noviembre de 1977) 3.

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

“Soy inmensamente narrativa: Helen Escobedo”, *Reforma*, 1 de noviembre, 1997.

“Se inauguró el Centro del Espacio Escultórico”, *Gaceta UNAM*, vol. III, núm.31, Ciudad Universitaria, 26 de abril de 1979.

Archivos

Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

Archivo Histórico de la UNAM, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación.

Fundación Helen Escobedo, Proyectos Monclova.

Archivo fotográfico de Bob Schalkwijk.