



HELEN ESCOBEDO

EXPANDIR LOS ESPACIOS DEL ARTE.
UNAM 1961-1979

EXPANDING ART SPACES.
UNAM 1961-1979



HELEN ESCOBEDO

EXPANDIR LOS ESPACIOS DEL ARTE.
UNAM 1961-1979

EXPANDING ART SPACES.
UNAM 1961-1979



Autor no identificado—Unidentified Author, Helen Escobedo junto a piezas de—alongside artwork by James Metcalf y—and Fernando García Ponce, *El Sol de México*, 5 de diciembre de—December 5, 1967 [Cat. 85]

Publicado con motivo de la exposición *Expandir los espacios del arte. Helen Escobedo en la UNAM 1961–1979* (29 de junio al 29 de octubre de 2017) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

—
Published on occasion of the exhibition *Expanding Art Spaces. Helen Escobedo at the UNAM 1961–1979* (June 29 to October 29, 2017) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Clara Bolívar

Julio García Murillo

Sol Henaro

Cuahtémoc Medina · IIE-MUAC, UNAM

Elva Peniche

Traducción—Translation

Elizabeth Coles

Robin Myers

Edición—Editor

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Ana Xanic López · MUAC

Asistencia editorial—Editorial Assistance

Adrián Martínez Caballero

Maritere Martínez Román

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Adán Delgado

Ana Xanic López · MUAC

Martha Ordaz

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia

Asistencia de formación—Layout Assistance

Krystal Mejía

Primera edición 2017—First edition 2017

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Insurgentes

Sur 3000, Centro Cultural Universitario, C.P. 04510, Ciudad de México

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

© 2017, Editorial RM, S.A. de C.V. Río Pánuco 141, colonia Cuahtémoc,

06500, Ciudad de México

© RM Verlag S.L.C/Loreto 13-15 Local B, 08029, Barcelona, España

www.editorialrm.com

325

ISBN RM 978-84-17047-26-9

ISBN UNAM 978-607-02-9489-1

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

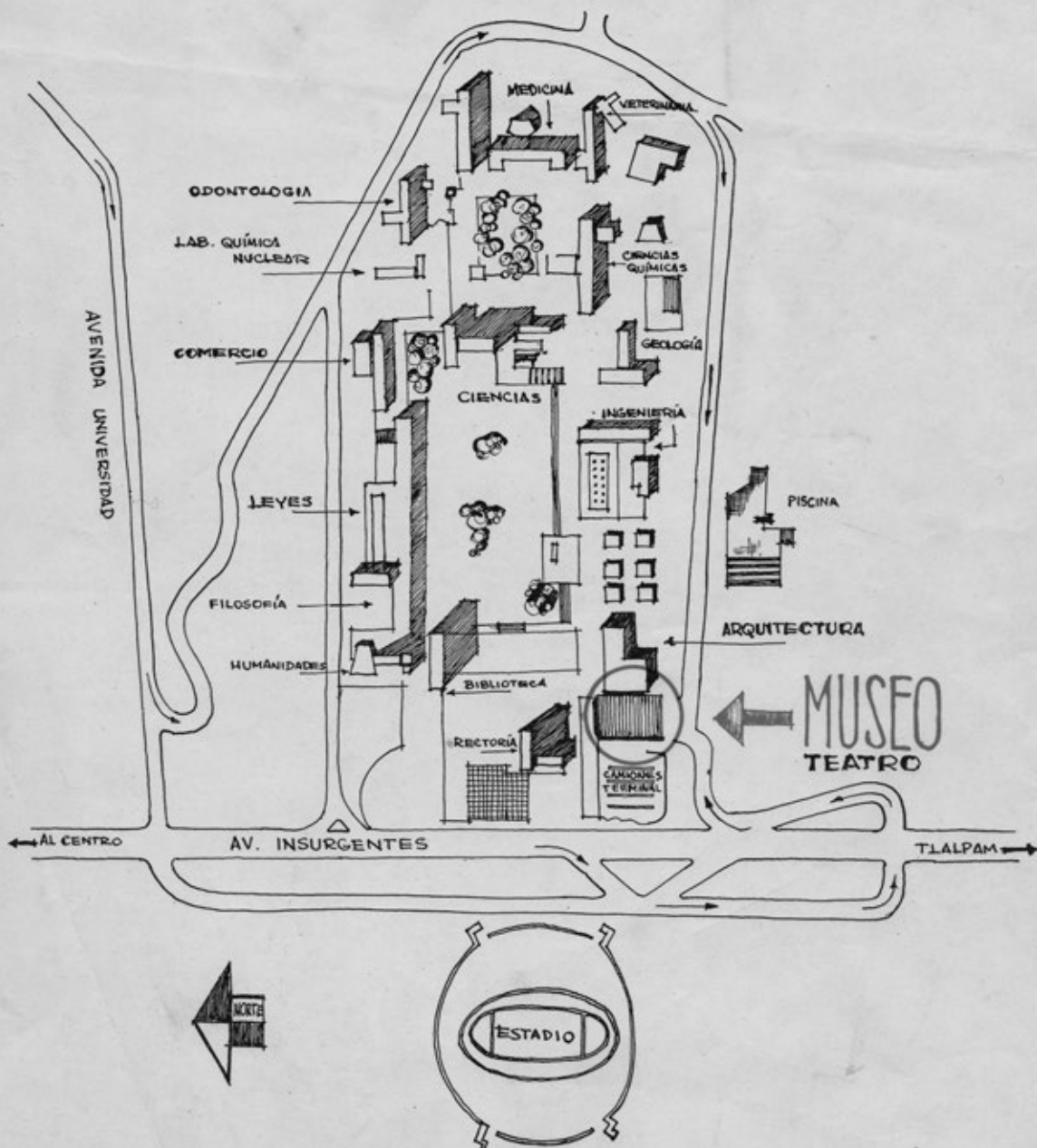
Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

HELEN ESCOBEDO

EXPANDIR LOS ESPACIOS DEL ARTE.
UNAM 1961–1979

EXPANDING ART SPACES.
UNAM 1961–1979

PLANO DE CIUDAD UNIVERSITARIA



Helen Escobedo, gestora. Una revisión necesaria	6
Helen Escobedo, Agent. A Necessary Reappraisal	126

—
SOL HENARO

Expandir los espacios del arte	10
Expanding Art Spaces	130

—
CLARA BOLÍVAR Y ELVA PENICHE

Entrevista con Helen Escobedo	34
Interview with Helen Escobedo	154

—
CUAUHTÉMOC MEDINA

Helen como pretexto para hablar de Helen.	54
Fragmentos de una trayectoria en clave <i>à gogo</i>	
Helen as a Pretext for Talking About Helen:	174
Excerpts from a Career in the Key of <i>À Gogo</i>	

—
JULIO GARCÍA MURILO

Semblanza	192
Biographical Sketch	194

Catálogo	196
Catalogue	

Créditos	213
Credits	

Helen Escobedo, gestora

Una revisión necesaria

SOL HENARO



Autor no identificado—Unidentified autor, Mathias Goeritz, Helen Escobedo, los hermanos Baschet y otros personajes frente a una de las esculturas—the Baschet brothers and other characters in front of one of the sculptures, 1966 [Cat. 50]

*Directores de museos y centros culturales
completamente despojados de vitalidad,
les envío un cordial saludo y mi sentido pésame.*¹

ERICKA FLOREZ HIDALGO

En los relatos historiográficos suele insistirse en el lugar y la relevancia de la obra y el artista, cuando en realidad sabemos que la riqueza y complejidad del medio artístico implica también a otros agentes que en algunos casos imaginan, posibilitan y aportan procesos subvirtiéndolos, quebrando lógicas y enriqueciendo las artes visuales desde otras prácticas profesionales. Uno de estos agentes es el gestor cultural quien, al frente de una posición institucional, de carácter público o privado, atiende procesos que permiten el inicio o bien, la continuidad de un proyecto a través de la institución a su cargo.

Desde luego hay quienes entienden la gestión de un modo reducido y falto de ánimo limitando sus acciones al ejercicio de una burocracia llana y acrítica, afortunadamente también hay quienes asimilan la gestión cultural como un campo de posibilidad, transformación y agencia, manteniendo un compromiso vehemente y cuyo entusiasmo se traduce en proyectos concebidos y puestos en marcha. Éste es el caso de Helen Escobedo (Ciudad de México, 1934–2010), artista visual medular de la práctica artística en México durante las últimas cuatro décadas, quien logró articular un lenguaje propio a través de la escultura y la instalación (transitables) que han sido reunidas en diversos momentos ya sea en exposiciones retrospectivas o colectivas.

Sin embargo, es momento de detenernos a reconocer y reflexionar otra vertiente prolífica de Escobedo que implica de igual modo la creación artística, sólo que en este caso desde la promoción cultural, es decir, desde la gestión. Escobedo recibió nombramientos clave en instituciones museísticas públicas desde las cuales promovió exploraciones creativas sumamente particulares que hicieron del Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM (MUCA), un afortunado campo de fuerzas para diversas prácticas locales, latinoamericanas e internacionales.

1— Ericka Florez Hidalgo, consultado el 9 marzo de 2017 en <https://www.facebook.com/divagancia?fref=t>.

Primero como Jefa del Departamento de Artes Plásticas y posteriormente como Directora del Departamento de Museos y Galerías (MUCA, Galería Universitaria Aristos y el Museo Universitario del Chopo), Escobedo articuló una importante red de contactos la cual provenía, en parte, de su activa práctica artística. Ser artista le confería sin lugar a dudas una sensibilidad que la diferenciaba de otros agentes culturales. Interesada y atenta de los nuevos lenguajes artísticos y acostumbrada a un convivio permanente con la comunidad artística local e internacional, Helen pudo decantar algunos de los principales intereses en su generación para impulsar o convocar proyectos desde un apetito intelectual propio. En este sentido, hay que recordar la reverberación que en ella tuvieron colegas y amigos como Germán Cueto, Gunther Gerzso, Mathias Goeritz, Inés Amor o Marta Palau por citar a algunos de ellos.

Si bien Escobedo fungió también como Directora del Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes entre 1982 y 1984, la exposición que da lugar a esta publicación, *Expandir los espacios del arte: Helen Escobedo en la UNAM 1961–1979*, busca acentuar la dimensión del trabajo de Escobedo en distintos momentos vinculados de modo directo a la Universidad Nacional Autónoma de México. No hay que olvidar que con los tres espacios a su cargo, la Universidad cubría geográficamente sur, centro y norte de la ciudad en la promoción de las artes. Para este propósito, Clara Bolívar y Elva Peniche, curadoras de la exhibición, se apoyaron de modo decisivo en el estudio del Fondo Helen Escobedo y del Fondo MUCA del Centro de Documentación Arkheia del MUAC, así como de peticiones puntuales realizadas, por ejemplo, al Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE) y a la Filмотeca de la UNAM.

El recorrido curatorial ha sido organizado en tres cortes temporales (1961–1967, 1967–1974 y 1974–1979) atravesados por temáticas detectadas por Bolívar y Peniche para destacar los aportes de Escobedo al frente del MUCA. Sobresalen, por ejemplo, la vocación internacional, las exposiciones temáticas, la museografía avanzada y la atención en el público universitario. De las articulaciones medulares en el quehacer de Helen como gestora hay que subrayar su involucramiento durante el Programa Cultural

de la XIX Olimpiada, el recibir la disidencia colectiva del Salón Independiente, su pacto tácito de confianza con el museógrafo Alfonso Soto Soria a través del cual se contribuyó al profesionalismo y pertinencia de dicha práctica, así como su hábil articulación con Alberto Híjar para dar un giro sin antecedentes a la participación de México durante la X Bienal de París donde se privilegiaron representaciones grupales y no individuales. De aquella bienal, Magali Lara recuerda que Escobedo no se portaba como autoridad, sino como otra artista más que trabajaba para resolver un problema que determinaba la participación del conjunto mexicano.² Por todo lo anterior, el epígrafe de este texto se antoja casi como una respuesta de Escobedo quien, lejos de ser inactiva, fue un ejemplo de vitalidad permanente.

Para complementar el despliegue museográfico de *Expandir los espacios del arte: Helen Escobedo en la UNAM 1961–1979*, la presente edición ha sido concebida como única y pionera por ser la primera en recoger sistemáticamente esta faceta de Escobedo. La publicación permitirá complementar las diversas lecturas que se han llevado a cabo de Escobedo como artista, ya que reúne el ensayo de las curadoras, la entrevista inédita realizada a Escobedo por parte de Cuauhtémoc Medina y el ensayo de Julio García Murillo, quien concentra su reflexión en torno al maridaje, creación artística/gestión cultural, que distinguiera dos aspectos fundamentales de Helen. También se integran, una cronología que conjunta exposiciones y eventos de la Dirección de Artes Plásticas entre 1961 y 1979 y desde luego, el catálogo de materiales reunidos en la exposición. Con ello, el Centro de Documentación Arkheia continúa su compromiso por dar lugar a investigaciones provenientes de los Fondos Documentales bajo nuestra custodia y responsabilidad, al tiempo de permitir otros formatos de acceso a ellos que no se limiten a su consulta aislada sino expandida a través de su disposición en el formato expositivo y con ello, desdoblarlos en la esfera pública.

2— Amalia Benavides, Irela Gonzoga y Magali Lara. *Pasajes. Helen Escobedo*. México, FONCA-Conaculta, 2011, p. 9.

Expandir los espacios del arte

CLARA BOLÍVAR

ELVA PENICHE



Raúl Estrada Discua, vista de la exposición—view of the exhibition
Josef Albers: homenaje al cuadrado, 1965 [Cat. 43]

*Nos importa más llegar al público
que proyectar al artista.*

HELEN ESCOBEDO¹

¿Qué ocurre cuando una artista dirige un museo? ¿Cómo potencia su creatividad individual organizando proyectos con otros artistas, museógrafos e investigadores? ¿Cómo se puede visibilizar desde el presente y desde el archivo el papel de una gestora con un perfil tan peculiar? La investigación que da origen a la exposición *Expandir los espacios del arte* responde estas preguntas al recuperar la prolífica labor de gestión² de la artista Helen Escobedo al frente de los principales espacios de exhibición de la UNAM durante los años sesenta y setenta: el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) y la Galería Universitaria Aristos. Su preocupación por el público, presente en obras muy tempranas en su carrera artística,³ se antoja como una sugerente guía para este recorrido ya que, como la misma Escobedo admitió, su principal objetivo era lograr que los estudiantes entraran al museo.

Realizamos esta exposición como parte de las tareas de investigación del Centro de Documentación Arkheia, espacio encargado del resguardo de la colección documental del MUAC de la UNAM.⁴ La investigación profundiza en el conocimiento de este acervo, siguiendo la pista de Escobedo como figura central para comprender el lugar de la universidad en la cultura y las artes durante dos

—

1— Helen Escobedo en entrevista con Sara Sloan, “Superados los efectos de la huelga, la actividad retorna al museo de la UNAM”, *Novedades*, 11 de febrero de 1973.

2— Un antecedente de la recuperación de Escobedo como gestora es el libro con testimonios de primera mano de Rita Eder, *Tiempo de fractura. El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo (1982–1984)*. México, MUAC, UNAM/UAM, 2010.

3— Como sus bronceos titulados *El artista rodeado por admiradores* (1963) y *El artista y su público* (1964). Para un estudio exhaustivo sobre la obra de Escobedo ver Graciela Schmilchuk, *Helen Escobedo: Pasos en la arena*, México, CONACULTA/Difusión Cultural UNAM/Turner, 2001.

4— Éste cuenta a la fecha con treinta y nueve fondos documentales de distinta índole: archivos de artistas, gestores, críticos, investigadores, espacios artísticos, museógrafos y líneas de investigación transversales, que en conjunto perfilan una cartografía del arte contemporáneo en México.

décadas, así como para entender el cuerpo que tomaron las colecciones de la UNAM en aquel momento. En este sentido, revisamos el Fondo Histórico MUCA y el Fondo Helen Escobedo⁵ e incluimos asimismo piezas pertenecientes a la colección del MUAC adquiridas durante la gestión de Escobedo, obras que se despliegan también como “documentos”, ya que constituyen registros de las políticas culturales promovidas desde la UNAM para conformar un patrimonio artístico público.⁶ La investigación se enriqueció finalmente con materiales provenientes de otros acervos de la UNAM: el Instituto de Investigaciones Sobre la Universidad y la Educación (IISUE), la Filmoteca y Radio UNAM.

Durante los años en que Helen Escobedo fue jefa del Departamento de Artes Plásticas (DAP) (1961–1974) y del Departamento de Museos y Galerías (DMG) (1974–1978), ambas de la Dirección General de Difusión Cultural, identificamos una serie de preocupaciones que atravesaron su gestión; tal es el caso de su interés por promover la experimentación artística y exhibir búsquedas estéticas novedosas en México; por otro lado, favoreció la interdisciplinariedad al organizar, a la par de las tradicionales muestras de pintura, otras de arquitectura, fotografía, diseño industrial, artesanía y arte popular. La programación de exposiciones tuvo siempre una vocación internacional, potenciada en muchas ocasiones por una red de relaciones que mantuvo con artistas, críticos y directores de museos de varias latitudes. El impulso que dio al equipo de museografía fue decisivo así como, por supuesto, el desarrollo de un intenso programa de comunicación y actividades paralelas para el público universitario.

Sin embargo, el vasto, diverso y fragmentario universo de materiales al que nos enfrentamos —como lo son los

5— El primero (acervo constitutivo) está conformado por documentos administrativos del MUCA y la Galería Universitaria Aristas donde Escobedo aparece constantemente: oficios, correspondencia, semblanzas de artistas, notas de prensa, fotografías de montajes, programas de mesas redondas y otros eventos, así como carteles e invitaciones. Por su parte, el Fondo Helen Escobedo (donación 2014) agrupa documentos e imágenes sobre su trabajo artístico, cartas que intercambió con artistas, críticos y gestores. También resguarda textos y reflexiones de su autoría, registros de su pertenencia a organizaciones de investigación y promoción de las artes y los museos.

6— A partir de 2004 Olivier Debroise revisó y reorganizó la colección que había surgido en el MUCA para dar lugar a la que hoy resguarda el MUAC.

archivos en general—, los cuales documentan casi veinte años de gestión y más de cien exposiciones y actividades paralelas, nos animó a plantear una periodización que permitiera percibir rupturas y continuidades. De modo que dividimos esta gestión en tres momentos. El primero, que va de 1961 a 1967, recupera los primeros años de Escobedo al frente de la DAP: las primeras exposiciones del MUCA a su cargo, la apertura de la Galería Universitaria Aristos y la inicial conformación de la colección artística. Este periodo, en el que Escobedo heredó proyectos gestados por el equipo anterior, algunos de ellos pactados con el Estado mexicano, se caracteriza por el aprovechamiento de las relaciones que tenía como artista con ciertos agentes clave, y porque sus referentes artísticos internacionales provenían de Estados Unidos y Europa.

El segundo momento arranca en 1967 con la reapertura del MUCA tras una serie de remodelaciones, que vinieron acompañadas de un intenso programa internacional de exposiciones, principalmente alrededor del Programa Cultural de los XIX Juegos Olímpicos. Los museos de la UNAM se sumaron a este magno proyecto nacional y acercaron al público universitario con grandes figuras internacionales y propuestas innovadoras. En este largo periodo se organizaron exposiciones que reflejan la confrontación entre generaciones de artistas y corrientes estéticas, que tuvo como uno de sus resultados el fortalecimiento de artistas de la llamada “generación de la ruptura”. Sin embargo, se organizaron también exposiciones poco conocidas que revelan una pluralidad de búsquedas artísticas.

El último momento comienza en 1974 a partir de un cambio en la estructura institucional de Difusión Cultural, que puso a Escobedo al frente de la nueva Dirección de Museos y Galerías, que desde 1975 incluyó también al Museo Universitario del Chopo. En este momento, su preocupación por los públicos dio pie a la conceptualización de muestras temáticas, fortalecidas con actividades paralelas, conferencias académicas y programas públicos. La atención por un arte elaborado desde Latinoamérica fue evidente, así como el impulso a expresiones aún no legitimadas en México, como el performance y el arte conceptual.

Los años en que Helen estuvo en la UNAM coinciden con los de la transformación más radical en su producción

artística. Sin duda su trabajo como gestora impactó en su entendimiento del arte, lo cual explica por ejemplo su paulatino desplazamiento hacia la instalación y el arte efímero. Si bien Escobedo intentó mantener estos dos ámbitos de su vida separados,⁷ hubo momentos en los que tuvo presencia como artista en la UNAM: como en el II y III Salón Independiente (1969 y 1970) y el Espacio Escultórico (1978), que establece el cierre temporal de esta investigación.

Analizamos entonces el papel de Escobedo como agente activo y determinante en la escena artística de la Ciudad de México: su posición de mediación y negociación entre generaciones de artistas, críticos, instituciones, coleccionistas, autoridades, corrientes estéticas e incluso posturas ideológicas. A lo largo de estos casi veinte años, su trabajo fue posible gracias al equipo de trabajo del DAP y del posterior DMG: el doctor Daniel Rubín de la Borbolla, fundador y director del MUCA; Alfonso Soto Soria,⁸ encargado del Departamento de Museografía; y Rodolfo Rivera, quien fue su asistente y sucesor.

También hay que mencionar ciertas complicidades que Escobedo mantuvo con amistades y figuras tutelares de su carrera artística como Mathias Goeritz e Inés Amor. Ya en los setenta, Alberto Híjar estuvo al frente del programa de Difusión Cultural “Curso Vivo de Arte”, a partir del cual se plantearon actividades académicas que enriquecieron la oferta de exposiciones en el MUCA.⁹

Como parte del programa de exposiciones del Centro de Documentación Arkheia pensamos este proyecto como una plataforma para la reflexión crítica sobre las exposiciones de archivo y el despliegue de lo documental en el

7— Para una revisión sobre los cruces entre la carrera artística y de gestión de Helen Escobedo está el trabajo inédito de Ángela Cuahutle Navarro, “Esculpir el museo. Algunos procesos de gestión de Helen Escobedo”. Universidad Iberoamericana.

8— Discípulo de Fernando Gamboa, Daniel Rubín de la Borbolla y Miguel Covarrubias. Olivier Debrouse, “Las colecciones de arte contemporáneo de la UNAM. Una revisión”, en *Informe*, México, MUAC/Turner, 2008, p. 20.

9— El libro de Bertha Teresa Abraham Jalil hace una descripción de lo sucedido en el MUCA en este periodo: *El Museo Universitario de Ciencias y Arte. Crónica de una institución de vanguardia (1959–1979)*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2012.

espacio del museo. La recuperación de las actividades de los espacios de exhibición dirigidos por Helen Escobedo no busca ser exhaustiva, sino subrayar momentos y proyectos clave para delinear rutas de investigación para la historia del arte y las exposiciones en México a partir de los archivos de la UNAM. Así, la muestra se suma a importantes esfuerzos e investigaciones históricas que han abordado lo ocurrido en estas décadas.¹⁰

Un museo en Ciudad Universitaria

Concebido originalmente como un *hall* de usos múltiples dentro del proyecto de la entonces Escuela de Arquitectura a cargo del arquitecto José Villagrán y su equipo, un espacio de dos mil setecientos metros cuadrados materializó la posibilidad hasta entonces utópica de un museo nuevo para la universidad. A decir de Olivier Debroise “la sencillez de la construcción y su versatilidad aún ahora resultan sorprendentes, tomando en cuenta que fue concebido en 1952, en una época en que los estudios museales eran elementales”.¹¹ Este espacio amplio, abierto y “generoso”¹² fue ideal para fundar ahí en 1959 el inicialmente llamado Museo Nacional Universitario o Museo de la Ciudad Universitaria. El doctor Rubín de la Borbolla decía: “el museo universitario debe ser el repositorio de todo lo que el hombre ha creado, ha pensado y ha soñado”, por lo que las ciencias y el arte debían convivir.¹³

El 4 de marzo de 1960, y ya como MUCA, se inauguró el nuevo recinto con dos muestras simultáneas: por un lado el *Primer Salón de Pintura Estudiantil*, ideado para

10— Como las investigaciones para las exposiciones *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968–1997* (MUCA, 2008) y *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952–1967* (MUAC, 2014).

11— Debroise, *op. cit.*, p. 18.

12— Según lo describió Escobedo en la Conferencia que presentó en la reunión del CIMAM / ICOM 1979. Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

13— Daniel Rubín de la Borbolla, “El museo universitario”, *La Difusión Cultural y la Extensión Universitaria en el cambio social de América Latina*, México, Dirección General de Difusión Cultural, 1972, p. 342.

convertirse en un “medio permanente de expresión para la pintura joven o nueva del ambiente universitario”,¹⁴ y por otro lado *Arte precolombino del Golfo*, a cargo del mismo Rubín de la Borbolla.¹⁵ Su interés por el arte indígena y la artesanía determinó la programación de un gran número de exposiciones, como ocurrió con la magna exposición *Tesoros del Perú* (1961) organizada bilateralmente por los gobiernos de México y Perú.¹⁶

Después de esta exposición, Helen Escobedo recibió de Raúl de Ortiz y Ortiz (entonces Director de Becas) una invitación para integrarse al equipo de Difusión Cultural. De modo que en 1961, a sus veintisiete años y recién llegada de sus años de estudio en el Royal College of Art en Londres, Inglaterra, se volvió la jefa del departamento, para actualizar la programación de exposiciones y eventos del DAP. Así, cuando Helen Escobedo se integró, el equipo de Difusión Cultural de la UNAM estaba conformado por figuras centrales en la vida cultural en México como Jaime García Terrés, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco y Juan José Gurrola, entre otros.¹⁷

Las exposiciones del MUCA contaron, casi en todos los casos, con una publicación. Entre las plumas que colaboraron con textos críticos destacan Luis Cardoza y Aragón, Juan García Ponce, Juan Acha, Carlos Monsiváis, Harold Rosenberg, Salvador Elizondo, Álvaro Carrillo Gil, Mathias Goeritz, Fernando Benítez, Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez. Además de estos textos, las publicaciones

14— En el jurado estuvieron Justino Fernández, Roberto Garibay, Raúl Anguiano, Luis Cardoza y Aragón y Daniel Rubín de la Borbolla. Autor no identificado, “Primer concurso de pintura”, *Gaceta de la Universidad*, 2 de noviembre de 1959, p. 1. Como todos los salones durante la gestión de Escobedo, éste tuvo la consigna de exhibir todas las obras participantes.

15— Con *Arte Precolombino del Golfo* la colección universitaria recibió su primera donación por parte de Ricardo Hecht, a la cual posteriormente se sumaron otras donaciones como la de William Spratling.

16— En el MUCA tuvieron lugar también proyectos concretados desde las políticas culturales e internacionales del Estado, en aquel momento durante el sexenio de Adolfo López Mateos (1958–1964). En su periodo presidencial se inauguraron en 1964 el Museo de Arte Moderno y el Museo Nacional de Antropología.

17— Ver Cuauhtémoc Medina, “Entrevista a Helen Escobedo” para *La era de la discrepancia* publicada en este mismo Folio, p. 34.

incluían una breve introducción (escrita generalmente por Escobedo), un catálogo o lista de obra, y en ocasiones alguna referencia a la museografía o al proyecto mismo de la exposición. Vicente Rojo fue el diseñador de un buen número de ellas, así como de muchos de los carteles de difusión, por lo que la identidad visual de las actividades de MUCA y Aristos fue de una enorme calidad.

Una fuente vital para comprender lo ocurrido en este periodo son las notas de prensa y la crítica de arte, que en las voces de Raquel Tibol, Juan Acha, Jorge J. Crespo de la Serna, Margarita Nelken, Juan Carlos Emerich, Juan García Ponce, entre otros, constituyen el mejor termómetro para valorar el impacto de aquellos proyectos en su época.

Los primeros pasos, 1961–1967

Cuando recién llegó a su nuevo cargo, a Helen Escobedo se le encomendó la tarea de proponer exposiciones representativas de las corrientes artísticas más actuales, así como conceptualizar diversas actividades paralelas para la población estudiantil. La joven Escobedo potenció los vínculos que había establecido con artistas y gestores durante el inicio de su carrera artística, que había despegado en México en la Galería de Arte Mexicano. Para la programación de las primeras exposiciones, se apoyó en Inés Amor (directora de dicha galería), quien fue intermediaria en el préstamo de los grabados de Picasso pertenecientes a la colección Álar Carrillo Gil para la muestra *Picasso grabador* (1961) así, su primera exposición fue un gran éxito. Difusión Cultural impulsó durante este primer momento seis salones de pintura estudiantil, en los que se mostraban en el MUCA todos los trabajos participantes y se destacaban museográficamente a los ganadores. Escobedo dio seguimiento y enriqueció el programa: fue parte del jurado, e invitó a presidirlo a agentes activos en el medio artístico como Mathias Goeritz, Inés Amor, Gunter Gerzso, Rufino Tamayo, por mencionar algunos. Las categorías se llamaban “José Clemente Orozco” y “Diego Rivera” las cuales eran respectivamente para estudiantes profesionales de escuelas y academias de arte del país; y para estudiantes activos de cualquier escuela o facultad, por lo que

el concurso no estaba restringido a la UNAM. Los salones se presentaron anualmente de 1960 a 1965, y fueron un importante espacio de interacción y visibilización de los estudiantes y la enseñanza de las artes en la universidad.

La apertura de la Galería Universitaria Aristos en 1963 permitió expandir las actividades artísticas de la UNAM fuera del campus, en paralelo a lo que ya ocurría en Casa del Lago. Alojada en un espacio cedido a la universidad por el ingeniero Manuel Kranchky en el recién inaugurado Conjunto Aristos (ubicado en Insurgentes Sur 421 y Aguascalientes, Colonia Hipódromo), se convirtió en un espacio para la exhibición de propuestas de vanguardia.¹⁸ A decir de Debroise, en Aristos se “ofreció una plataforma inédita en el país: un espacio institucional pero con las características físicas de una galería comercial y una vocación de punta que rebasaba lo mercantil, en el que artistas de las nuevas generaciones podían presentar exposiciones individuales, liberando así al MUCA de su responsabilidad inmediata en la promoción de artistas jóvenes”.¹⁹ En Aristos había un comité de honor de acuerdo a cada exposición (que intervenía en las gestiones), un director huésped (que fungía como lo que hoy conocemos como curador), y Alfonso Soto Soria y Rodolfo Rivera realizaban la museografía. Entre los directores invitados a colaborar en proyectos específicos estuvieron Leopoldo Méndez, Salvador Elizondo, Álvar Carrillo Gil e Ida Rodríguez Prampolini.

La figura de Mathias Goeritz es medular para comprender la gestión de Escobedo. Junto con Soto Soria organizó la primera exposición de un artista latinoamericano en la Galería Universitaria Aristos: *El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida* en 1963, gran retrospectiva del artista guatemalteco que buscaba exhibir sus procesos de trabajo a partir de bocetos. Estos últimos, en particular los que eran preparativos para su intervención en el Centro Urbano “Presidente Juárez”, fueron una de las primeras donaciones de arte moderno a la UNAM. Goeritz había publicado en 1952 un artículo sobre estas

18— Vocación que cambiaría en los setenta desplazándose hacia la exhibición de arte popular y artesanía.

19— Debroise, *op. cit.*, p. 19.

obras de Mérida y destacaba “aquí el pintor se atrevió a proponer unos temas que salen de la cosmogonía precortesiana, sometiéndolo a las formas, que en su fondo recuerdan todavía el sentido plástico poético del arte antiguo mexicano, a las necesidades de la integración moderna”.²⁰

Por otro lado, Escobedo también colaboró con colegas de la UNAM, Juan García Ponce fue uno de ellos, quien se encargó de la exposición *Actitudes plásticas. Selección de artistas contemporáneos de Estados Unidos y México* de 1965. García Ponce invitó a Harold Rosenberg para que seleccionara obras de pintores y escultores veteranos estadounidenses en quienes aún encontraba una “actitud radical”. Por su parte, García Ponce remarcó el esfuerzo de los artistas mexicanos Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Gunther Gerzso, Alberto Gironella, Carlos Mérida, Wolfgang Paalen, Vicente Rojo y Juan Soriano por incorporarse de manera original en el ámbito occidental.²¹

Otro ejemplo del vínculo con la comunidad artística estadounidense fueron dos exposiciones realizadas en colaboración con el MoMA de Nueva York: *Josef Albers: homenaje al cuadrado* de 1965 y *Estructuras musicales* de 1966, de los hermanos François y Bernard Baschet. En las salas de esta novedosa propuesta, se exhibían instrumentos-escultura elaborados a base de varillas de cristal y diversos metales para que el público las hiciera sonar.²² También se mostró *Obras del New York Graphic Workshop* en la que los jóvenes Luis Camnitzer y Liliana Porter, entre otros, difundieron un manifiesto con su posición acerca de una nueva concepción del grabado.

De 1966 también fue la emblemática *Poesía concreta internacional*, organizada por Mathias Goeritz en la que se exhibió obra suya y de los principales artistas europeos de

20— Mathias Goeritz, “La integración plástica en el C.U. Presidente Juárez”, *Arquitectura*, Ciudad de México, diciembre de 1952, p. 423.

21— Juan García Ponce, sin título, en *Actitudes plásticas. Selección de artistas contemporáneos de Estados Unidos y México*. México, Galería Universitaria Aristos, 1965, p. 9.

22— Autor no identificado, “Original exposición en el Museo de Ciencias y Arte en C.U.”, *Gaceta de la Universidad*, 18 de abril de 1966.

este movimiento internacional de posguerra (como Dieter Roth y Hansjörg Mayer) aunque también se incluyeron obras de Brasil, Estados Unidos, Guatemala, Turquía y Japón. La exitosa muestra fue la primera en traer materiales de esta corriente en un país hispanohablante, y la diseminación de poesía concreta que generó “fue un precedente clave para los grupos y las corrientes de *mail art* que proliferaron en los años setenta y ochenta”.²³

Si bien las exposiciones de arte indígena y de artesanía se debían en parte al doctor de la Burbolla y aquellas de diseño y arquitectura pueden explicarse por la cercanía con la comunidad de arquitectura y diseño, la artista tomó también una postura al respecto al exhibir algo más que pintura en los espacios artísticos a su cargo. En un documento conservado en el Fondo Helen Escobedo puede leerse: “Explíqueme si incluyen dentro de la terminología *plástica mexicana* el sector diseño y artesanía, porque yo sí. Conozco a diseñadores que son artistas, artistas que más bien son artesanos y artesanos que son artistas...”.²⁴ En esos mismos años comenzó a problematizar en su obra la noción de arte y a realizar piezas funcionales que estaban en el límite con el diseño, así como a incursionar en la arquitectura y el diseño de interiores.

Se trató, sin duda, de un momento de búsquedas y tanteos, cuando las condiciones de infraestructura y organización eran precarias. Sin embargo, para las exposiciones más ambiciosas, Escobedo se apoyó fuertemente en Amor y Goeritz, buscando que en la UNAM se expusieran propuestas artísticas *modernas* cercanas a sus intereses artísticos: “cuando regresé a México, lo que me fascinó no fue lo prehispánico, ni lo colonial, ni el muralismo; sino lo que tenía frente a mis ojos, lo que no me había podido explicar”.²⁵ Su colaboración con Juan García Ponce es también sintomática de lo que reconoció como su principal interés al regresar: “...me fui a Suecia perdí dos años de actualidad y al regresar a México, ya para instalarme,

23— Jennifer Josten, “Poesía concreta”, en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952–1967*. México, UNAM/Turner, 2014, p. 104.

24— Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

25— Medina, “Entrevista a Helen Escobedo”, *op. cit.*

llegué tarde al grupo que más me interesaba: el grupo de la Galería Juan Martín”.²⁶

Centro generador de cultura y polémica, 1967–1974

En 1967 el MUCA se cerró para llevar a cabo una serie de remodelaciones.²⁷ A partir de su reapertura, los proyectos liderados por Escobedo buscaron de manera más decisiva “mostrar al estudiantado y público de México las corrientes de mayor importancia y actualidad”.²⁸ La escultora concebía al MUCA como “lugar de reuniones públicas permanentes, centro vital generador de cultura y polémica”.²⁹

En Aristos se montó *Surrealismo y arte fantástico en México* (1967), exposición que, a la par del libro homónimo, aportaron una revaloración histórica de esta corriente en el país. La autora y organizadora de la muestra, Ida Rodríguez Prampolini, enunció en ambos casos la afirmación de que el programa de André Bretón no había sido entendido ni seguido en México en su momento y que sólo en fechas recientes había un encantamiento por el surrealismo debido a un afán de internacionalismo.³⁰

La sucesión de las exposiciones sobre David Alfaro Siqueiros, arte abstracto, los Salones Independientes, José Luis Cuevas y Vicente Rojo, ocurrida a lo largo de este periodo, es un reflejo del relevo generacional que ocurrió en esos años y de la vigencia de algunos debates entre corrientes artísticas. Si bien cada exposición correspondió

26— *Ibid.*

27— Entre otros, se le adaptó un sistema de iluminación de luz fría y plafón nuevo de plástico rígido. Fondo Histórico MUCA, Caja 4.2, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

28— Documento “Reapertura del MUCA”, Fondo Histórico MUCA, Caja 4.2, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

29— Autor no identificado, “El Museo de Ciencias y Arte de la UNAM será convertido en generador de cultura y polémica”, *Excelsior*, 30 de junio, 1970. Fondo Histórico MUCA, Álbum hemerográfico, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

30— Ida Rodríguez Prampolini, *Surrealismo y arte fantástico en México*. México, Galería Universitaria Aristos, 1967, p. 4.

a un contexto específico de gestión, la joven generación de artistas que despuntaba —con Cuevas y Rojo a la cabeza— tuvo en el MUCA y Aristos un espacio fundamental de legitimación.

Siqueiros. Exposición retrospectiva 1911–1967 fue también una coyuntura en la que el MUCA se convirtió en un espacio alternativo a las políticas culturales oficiales pues se trataba de una figura incómoda para el Estado que no había tenido una gran exposición en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Tal como Escobedo lo concebía, el museo fue generador de polémica, cuando en la inauguración,³¹ un joven miembro del conservador Movimiento Universitario de Renovada Orientación (MURO) retó al pintor a responder a acusaciones como la de “vender a México a sus amos soviéticos mediante el vallejazo”, por lo que frente al rector Javier Barros Sierra se armó una trifulca que terminó con el enfrentamiento de gritos de “viva el Muro” contra “viva Siqueiros”, en voz del Frente Universitario de Estudiantes Revolucionarios (FUER).³² La exposición fue ampliamente visitada por la comunidad universitaria.

Meses después en el MUCA abrió *Tendencias del arte abstracto en México*, dirigida por la misma Escobedo, quien explicó que la exhibición surgió a sugerencia de Siqueiros,³³ y debido al interés de los estudiantes por conocer la producción abstracta del país. El Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), así como el crítico Luis Cardoza y Aragón y Vicente Rojo, la asesoraron en la selección de los artistas.³⁴ Alrededor de la muestra se organizó una mesa redonda

31— A la que asistieron figuras como Salvador Novo, Alfonso Caso, Pedro Ramírez Vázquez, Marte R. Gómez, Augusto Monterroso, Ricardo Garibay, Héctor Azar, entre otros.

32— Eduardo Deschamps R., “Pugna al abrir Siqueiros su exposición”, *Excelsior*, 8 de agosto, 1967. Fondo Histórico MUCA, Álbum hemerográfico, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

33— Las notas sobre la muestra de Siqueiros dan cuenta de que el público constantemente le preguntaba por el carácter abstracto de algunas de sus obras, a lo que respondía “No es una abstracción. Es un estudio para mural.” Deschamps, *Ibid.* Es probable que la sugerencia para Helen haya ocurrido a partir de estos cuestionamientos.

34— Leonor M. de Villafranca, “Arte abstracto en C.U.”, *Revista Mañana*, 6 de enero de 1968. Fondo Histórico MUCA, Álbum hemerográfico, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

sobre abstracción en la que se cuestionó la vigencia de esta corriente, se hizo mención del grupo de los “hartos”,³⁵ del arte pop y de la falta de apoyo de los artistas en México.³⁶ Participaron: Al Koting, Selden Rodman, Aldo Greenberg, Oscar Urrutia, José Luis Cuevas, Antonio Rodríguez, Vlady, Jorge Alberto Manrique, Mathias Goeritz y Alexander Calder como invitado de honor.³⁷ Así, artistas jóvenes e investigadores mexicanos entraron en diálogo directo con figuras centrales del arte abstracto en Europa y Estados Unidos, que estaban en México en el marco de las olimpiadas.

La amplia oferta de propuestas artísticas internacionales generadas por la coyuntura de los juegos olímpicos, cuyo Programa Cultural fue impulsado desde 1966 por el presidente del comité olímpico, Pedro Ramírez Vázquez, propició la planeación de una serie de exposiciones que se volvieron emblemáticas en la UNAM. En este contexto estuvo *Pintura cubana contemporánea* (1968) organizada en el MUCA en colaboración con la Casa de las Américas, en la que se mostraba la pluralidad pictórica cubana, incluyendo obras con abiertos mensajes antiyankis.³⁸ Otras concurridas exposiciones fueron *Sobre papel*, con piezas de los pintores abstractos de la llamada Escuela de Nueva York Arshile Gorky y Robert Motherwell; y *Palabra e imagen. Exposición internacional de carteles* organizada en colaboración con el MoMA.

35— Agrupación de artistas que se declararon “hartos” de los valores dominantes del mundo del arte, entre los que se encontraban José Luis Cuevas, Kati Horna y Pedro Friedeberg. En 1961 Mathias Goeritz redactó el manifiesto “Estamos hartos”.

36— Jorge Alberto Manrique señaló que la muestra “marca un paso hacia una meta en que puedan florecer nuevos valores”. Autor no identificado, “El arte abstracto en México: ‘los hartos’”, *Periódico de los universitarios*, 1^a quincena de febrero, 1968.

37— En 1971 y tras una itinerancia por varios países de Latinoamérica, se inauguró la exposición proveniente del MoMA, *Alexander Calder: explotación del espacio*.

38— Participaron Amelia Peláez, René Portocarreño, Mariano Rodríguez, Raúl Millán, Carmelo González, Lesbia Vent Dumois, entre otros. La aparición del presidente Johnson en un tríptico incomodó a ciertos personajes norteamericanos —según recuerda Helen en su entrevista de 2013— que llegaron incluso a proponer el cierre de la muestra. Ver Medina, “Entrevista a Helen Escobedo”, *op. cit.*

Escobedo participó como artista para la Ruta de la Amistad con *Puertas al viento*, y asistió a la Reunión Internacional de Escultores que ocurrió alrededor de aquel proyecto de escultura pública. Entre las actividades de la Olimpiada en la UNAM *Cinetismo. Esculturas electrónicas en situaciones ambientales* fue tal vez el evento más importante, una exposición gestionada para México por Mathias Goertiz (Jefe de Promociones Internacionales del Comité Organizador) y curada por Willoughby Sharp.³⁹ El diseño de la exposición dispuso un espacio para cada uno de los dieciocho artistas, diez de los cuales trabajaron *in situ* con instalaciones transitables. *Cinetismo* puso así en contacto al público mexicano, y también a los artistas, con nuevos lenguajes artísticos desarrollados en Europa y Latinoamérica.

Otra de las acciones culturales emprendidas en este contexto —impulsada en gran medida por Rubín de la Borbolla— implicó donaciones de artesanías de varios países a la colección del MUCA, la cual fue exhibida en años subsecuentes en proyectos como *Alegoría, forma y fantasía* (1973) que exhibió por primera vez de forma completa esta donación.⁴⁰

También en el marco de la Olimpiada Cultural está el conocido capítulo del Salón Independiente, en el que una agrupación de artistas se organizaron para rechazar la jerarquización de las artes que promovía el Salón Solar, convocado por el INBA. La coyuntura puso de manifiesto una crisis identificada por los creadores en la política cultural del Estado —a la cual llamaron incluso inexistente—, y que en la Universidad, a decir del propio rector Javier Barros Sierra, estaba muy bien delimitada: “es al Estado y no a la UNAM a quien corresponde responder si en México hay la ausencia de una efectiva política cultural, como han denunciado los pintores jóvenes. La universidad

39— Jennifer Josten, “Mathias Goertiz y el arte internacional de nuevos medios en la década de los sesenta”, en *(Ready) Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, de Karla Jasso y Daniel Garza Usabiaga, Ciudad de México, Laboratorio Arte Alameda-INBA-Conaculta, 2012, pp. 118–132.

40— Recientemente el ejercicio curatorial *El viaje de los objetos* (Centro Cultural Universitario Tlatelolco. Junio-octubre de 2016) recuperó este proyecto, incluyendo su museografía.

tiene una política artística y cultural en general, perfectamente trazada”.⁴¹

Barros Sierra hizo así una defensa abierta de las instituciones artísticas universitarias.⁴² Bajo su amparo Helen Escobedo, como artista miembro del Salón Independiente, realizó las gestiones necesarias para que la segunda y tercera edición del salón tuvieran lugar en el MUCA. Se realizaron mesas redondas en torno a dos temas: función de las bienales internacionales y función del museo de arte moderno.⁴³ Unos años después Helen recordaba en retrospectiva: “El Salón, no sólo logra lo que se creía imposible: reunir a los artistas más jóvenes que serían quienes tal vez abran la brecha hacia nuevas actitudes plásticas”.⁴⁴

Ahora bien, durante este periodo ocurrieron también exposiciones que ejemplifican una diversidad de imaginarios artísticos que quizás ha quedado fuera del visor de la historia del arte. Una de las exhibiciones más insólitas en este sentido fue *Marylin* (1969), un homenaje a Marylin Monroe preparado por Carlos Monsiváis en la Galería Aristos, con el más claro afán *pop*. Por otro lado *No desperdicie, eduque* de 1970 se enfocó en un tema que interesó a Escobedo en su carrera artística: la reutilización de desperdicios. Participaron alumnos y maestros universitarios del área de diseño, así como artistas, caricaturistas y activistas gráficos del 68. Este poco ortodoxo ejercicio, admite Francisco Reyes Palma —uno de los organizadores— fue posible gracias a que Helen estaba ahí.⁴⁵

41— R. Rojas, “Se inauguró el Salón Independiente 69...”, *Excélsior*, 2ª parte, 1969, p. 24.

42— Recordemos que fue también el rector quien marchó con los alumnos durante el movimiento estudiantil y quien subrayó en un célebre discurso el derecho a la discrepancia.

43— Autor no identificado, “Vivisección de las bienales internacionales de arte, por el salón independiente, el 30”, *Excélsior*, 26 de julio, 1969.

44— Helen Escobedo, “Arte para vivir”, 1975. Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

45— Francisco Reyes Palma, “Helen Escobedo. Habitar el espacio público”, *Curare*, no. 27, julio-diciembre de 2006, p. 52. Hubo también coloquios en que participaron Alberto Híjar, Ida Rodríguez y el mismo Reyes Palma. Autor no identificado, “En tres coloquios discusión de las posibilidades para utilizar los desperdicios”, *Gaceta UNAM*, 9 de diciembre de 1970, p. 4.

Como habíamos señalado, *Estatura, peso y color: exposición de José Luis Cuevas*, fue un momento clave para el posicionamiento de este artista, que incluía en su muestra información de su estado civil, rasgos físicos, peso y estatura, así como fotografías, documentos de su archivo y otras pertenencias. Lo interesante es que Escobedo, como asume en el fragmento del epígrafe, dio la prioridad al público universitario al asumir que era su tarea determinar “qué tanto vale ese José Luis Cuevas del que tanto se publica”.⁴⁶ Por último, *El cuaderno escolar de Vicente Rojo*, aportó “...una presentación integral de la obra del artista, decantando sus excepcionales realizaciones como formador de obra gráfica”.⁴⁷ Esta exhibición tuvo un tono autorreferencial, pues se exhibían los carteles que Rojo había elaborado para las diversas exposiciones del MUCA.

En definitiva, uno de los efectos más visibles de este segundo momento fue la presencia de esta generación de artistas. En su análisis de la formación de la colección artística universitaria, Olivier Debroise reconoció que fue precisamente ese grupo el mejor representado durante la gestión de Helen.⁴⁸

Indicios interdisciplinarios y curatoriales 1974–1979

Poco más de diez años después de que la joven Escobedo había adquirido el cargo de jefa del Departamento de Artes Plásticas, en 1974 se dio un cambio de estructura en Difusión Cultural y la dependencia a su cargo pasó a ser Departamento de Museos y Galerías. Ello implicó que la vocación del MUCA y de Aristos fuera replanteada, ya que a esta dupla se agregó un nuevo espacio para la difusión de las artes: el Museo Universitario del Chopo. En los últimos cuatro años la gestión de estos espacios fue más decisiva

46— Raquel Tibol, “Cuevas: el sepelio de una etapa”, *Excélsior, Diorama de la Cultura*, 23 de agosto, 1970, p.7.

47— Sara Sloan, “Superados los efectos de la huelga, la actividad retorna al museo de la UNAM”, *Novedades*, 11 de febrero, 1973, p. 8.

48— En entrevista a Oliver Debroise, programa *Coyoterías* de Taiyana Pimentel, 2003, 29’57”, Radio UNAM, Folio 100589.

y atrevida; se llevaron a cabo proyectos que convocaron una gran cantidad de actividades paralelas, principalmente gracias a Alberto Híjar con el “Curso Vivo de Arte”. También es el momento de las grandes exposiciones temáticas, iniciativa desarrollada por Escobedo como ejercicio de confluencia de disciplinas, materiales y propuestas artísticas de distintas épocas a partir de un solo problema, las cuales eran idóneas para la diversidad del público universitario.

Un proyecto crucial para el enriquecimiento de la colección universitaria consistió en varias donaciones de serigrafías de artistas consolidados en México, gracias a un patrocinio de la empresa Cartón y Papel de México. Con éste, se pretendía la conformación de un Patronato del Museo Universitario, con cuyos fondos el MUCA acondicionaría salas para la exhibición permanente de sus colecciones. Una selección de esta donación fue mostrada en la exposición *Impresiones* de 1974 en la Galería Universitaria Aristos.

Como Escobedo reconoció años después, la asesoría de figuras como Juan Acha y Néstor García Canclini la llevaron ya en los setenta a promover proyectos que generaban una visión de las artes desde América Latina, así como un giro hacia prácticas artísticas realizadas en colectivo, o en “grupos”. En este sentido surgió la muestra *Arte conceptual frente al problema latinoamericano* (1974). Su organizador, Jorge Glusberg, del Centro de Arte y Comunicación Argentina (CAYC), había mantenido correspondencia con Escobedo y juntos gestionaron el intercambio de exposiciones entre el MUCA y el CAYC.⁴⁹ Según las palabras de Acha, la muestra exhibía ciento cuarenta y tres “copias heliográficas que sirven de soporte a propuestas verbales de índole político o que implícitamente transgreden ideas fundamentales del arte tradicional”. Asimismo, agregaba que aquellas piezas conceptuales eran distintas a lo hasta entonces visto en México pues invadían “el terreno de la política y la heterodoxia artística de carácter intrascendente, antimorfológico y, por ende antiobjetual”.⁵⁰ El mismo vín-

49— Correspondencia entre Helen Escobedo y Jorge Glusberg, 1977. Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

50— Juan Acha, “El arte conceptual frente a la realidad latinoamericana”, *Diorama de la cultura*, sin fecha, p. 15. Fondo Histórico MUCA, Álbum hemerográfico, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

culo de Escobedo con Jorge Glusberg dio pie a la exposición *Veintiún artistas argentinos* (1977), un conjunto de documentales, grabados, pinturas y esculturas del CAYC. Ese mismo año, el uruguayo Ángel Kalenberg encargó a Helen Escobedo convocar a los artistas que participarían en la X Bienal de Jóvenes de París. Ella optó por seleccionar agrupaciones artísticas y una selección de estos trabajos se exhibieron en el MUCA en la exposición *Presencia de México en la X Bienal de París*.

Hacia finales de 1974 tuvo lugar una de las exposiciones más memorables del MUCA, la que quizás convocó al mayor programa de actividades paralelas en la época, *La muerte: expresiones mexicanas de un enigma* (1974–1975). Extendidas a lo largo de todo el museo, las casi cinco mil piezas —entre objetos, pintura, escultura, fotografía y caricatura—, fueron distribuidas en cuatro secciones temporales. Los colaboradores fueron Eduardo Matos Moctezuma, Jorge Alberto Manrique, Alberto Híjar y Víctor Fosado. Raquel Tibol, quien en varias ocasiones aplaudió los programas del museo, aseguró que éste era “...el único en México que, con todo y deficiencias, opera con criterio dinámico. Las obras se han expuesto siempre en función de una idea, de un proyecto didáctico, de una revisión crítica, de un recuento analítico, de una búsqueda de nuevas relaciones entre el público y lo exhibido...”⁵¹

La siguiente exposición temática *El lenguaje del vestido* (1976–1977), que tuvo una extensión en *Si los artistas nos vistieran* (1977) convocó asimismo una serie de conferencias y coloquios en los que se analizaba el tema del vestido desde la sociología, la antropología, el arte y la moda, con la colaboración de Néstor García Canclini y Alberto Híjar. El desarrollo de exposiciones temáticas distinguió la gestión de Escobedo en este periodo, pues este ejercicio no era muy común en la época y fue asimismo ejemplo del gran poder de convocatoria que tenía el museo en ese momento.

En 1975 se montó *Grafismos e imágenes comprometidas de Suecia*, planeada por artistas suecos en solidaridad con el pueblo chileno, cuya apertura en Chile se frustró

51— Raquel Tibol, “Arte y público”, en fuente no identificada, ca.1974, Fondo Histórico MUCA, Álbum hemerográfico, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

por el golpe de Estado contra Salvador Allende. Otra exposición de contenido crítico fue *Sellos de la España sellada* (1976) donde la artista Marta Palau exhibió alrededor de cuarenta trabajos en collage y distintos materiales que reflexionaban acerca de la realidad española bajo el gobierno franquista y su reacción ante la guerra civil. Ambas muestras reflejan el respaldo de los espacios universitarios a proyectos artísticos comprometidos políticamente.

Entre los eventos que acercaron al público universitario a lenguajes artísticos novedosos y experimentales estuvieron: *Las camas* (1975) —una instalación de camas móviles con luces y telas— de la artista colombiana Feliza Bursting y el espectáculo del artista chipriota Sterlac, en el que amplificaba sonidos de su cerebro, corazón y torrente sanguíneo.⁵² Destaca especialmente el frustrado performance de Martha Minujín (en el marco de la exposición *Veintiún artistas argentinos*) por la polémica que generó a raíz de una agresión de Raquel Tibol, quien “detestaba ese tipo de expresiones artísticas”. Se trataba de una intervención colectiva de “arte agrícola en acción” en la que Minujín y un grupo de voluntarios realizarían una “especie de ópera cantada” con toronjas.⁵³

Empezaron, pues a colocarse las toronjas en hileras, siempre cantando. La crítica estaba tan molesta que tomó una toronja y se la aventó a Martha Minujín, pegándole en la cubeta. La artista levantó la cubeta sobre su cabeza para ver quién le había golpeado y los niños, señalando a la responsable le decían “ella fue, ella fue”. Entonces los mismos niños empezaron a aventar las toronjas pues pensaban que era parte de la función.⁵⁴

Hacia 1978 Helen Escobedo decidió dejar su cargo al frente de la DMG y dedicarse a su carrera artística —aunque pronto volvería al aceptar la invitación para participar con

52— Autor no identificado, “Performance de Sterlac”, *Gaceta UNAM*, No. 25, 18 de agosto, 1976, pp. 6-8.

53— Noemí Atamoros, “El yogur es leche fracasada dice la argentina M. Minujín”, *Excélsior*, 25 de noviembre, 1977, pp. b1 y b14.

54— Medina, “Entrevista a Helen Escobedo”, *op. cit.*

Jorge Alberto Manrique en el proyecto del Munal y años más tarde la dirección del MAM. Se reunió entonces con Mathias Goeritz, Federico Silva, Manuel Felguérez, Sebastián y Hersúa, todos artistas vinculados de alguna manera con la Universidad, para crear el Centro del Espacio Escultórico, un ejercicio inédito en México de arte ecológico y urbano, donde la autoría de sus creadores buscó ser eliminada. Este fue un proyecto especialmente importante para ella, pues en él veía la posibilidad de crear un Centro de Investigación de arte urbano,⁵⁵ idea que no fue aceptada por unanimidad.

Una artista a cargo de los espacios universitarios

A la pregunta de qué ocurrió cuando una artista como Helen Escobedo estuvo a cargo de los espacios artísticos universitarios, constatamos que se trató de una gestión concebida desde la audacia, la creatividad, la apertura y la curiosidad; desde la capacidad de convocar a diversos agentes para resolver problemas y abordar temas. Cuando Helen Escobedo explicaba su forma de trabajo afirmaba precisamente: “Yo siempre preguntaba lo que no sabía”.

Esta actitud hace eco en las palabras que usó Francisco Reyes Palma para describir su forma de entender los museos: “Helen desarrolló una manera cálida de habitar el espacio público, fue capaz de experimentar con propuestas de riesgo, mantuvo iniciativas abiertas a su momento y dejó una huella viva que, a falta de otro adjetivo, sólo se me ocurre llamar ‘el efecto Escobedo’.⁵⁶ Es este “efecto Escobedo” el que buscamos delinear en esta exposición, a través de los documentos, registros, catálogos y carteles de las exposiciones que organizó; y a partir de las piezas que, durante su gestión, se incorporaron en la actual colección artística universitaria.

Aquella joven artista que se pensó como la mejor candidata para crear un programa novedoso de exposiciones

55— Proyecto para Centro de Investigación de Arte Urbano, ca.1979, Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

56— Francisco Reyes Palma, *op. cit.*, p.52.

en la Dirección de Artes Visuales, siguió siendo a lo largo de casi veinte años una figura actualizada y activa, que mantuvo vivas comunicaciones con artistas de las más diversas corrientes, así como con coleccionistas, gestores y directores de museos dentro y fuera de México. El hecho de que sus guías y aliados fueran personajes como Inés Amor, Mathias Goeritz, Alfonso Soto Soria, Juan Acha o Alberto Híjar, habla asimismo de una suma de esfuerzos y una pluralidad de visiones y valores estéticos que se desplegaron en los espacios expositivos de la UNAM, siempre con una vocación vanguardista.

La gestión de Helen Escobedo en la UNAM entre 1961 a 1979 mantuvo de manera constante preocupaciones como la de dar lugar a búsquedas estéticas novedosas para su momento; la de construir vínculos con comunidades artísticas de varios continentes; la de desestabilizar una idea de arte que prioriza la pintura y la escultura para dar lugar a manifestaciones consideradas “menores”; así como la de impulsar la museografía como campo de experimentación.

La periodización que establecimos nos permitió identificar la transformación del papel de Escobedo como directora. Pasamos de un primer momento de tanteos y una programación ecléctica en la que su complicidad con agentes y artistas resultó decisiva. A continuación vino un segundo momento cargado de confrontaciones y una gran diversidad de búsquedas estéticas, en un momento en que la UNAM se consolidó como espacio alternativo para las artes. Por último, el tercer periodo fue testigo de un entendimiento creativo de la gestión a partir de las exposiciones temáticas, así como de la acogida a propuestas artísticas politizadas y un viraje hacia la producción artística colectiva y latinoamericana.

Quedan aún muchas deudas en el análisis: desde una observación más puntual de cada una de las exposiciones; un estudio de las exhibiciones de ciencias; un seguimiento de las alianzas y estrategias entre distintos agentes culturales fuera de la UNAM; una perspectiva de género sobre Escobedo como artista y gestora; una lectura más detallada de las propuestas museográficas de Alfonso Soto Soria, por mencionar algunas.

En este recorrido general desde los acervos documentales del MUAC, encontramos una programación versátil

enriquecida con actividades paralelas para el público universitario, que Escobedo articuló desde sus dudas, inquietudes y afinidades. Los espacios artísticos de la UNAM fueron en definitiva lugares de convivencia y yuxtaposición de valores y generaciones de artistas nacionales e internacionales, abiertos a la pluralidad. Helen Escobedo logró de este modo su principal reto: atraer a un público universitario, joven y diverso.



Lourdes Grobet (atribuida—attributed), Jorge Alberto Marique, Juan Acha y
—and Raquel Tibol en el—in the Coloquio sobre arte conceptual, 1974 [Cat. 178] 33

Entrevista a Helen Escobedo*

CUAUHTÉMOC MEDINA

*Fragmento de la entrevista realizada el 11 de marzo 2003 en San Jerónimo, Ciudad de México, en el marco de la investigación para *La era de la discrepancia*. Fondo La era de la discrepancia, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Edición de Clara Bolívar y Elva Peniche.



Raúl Estrada Discua, Helen Escobedo, Luis Camitzer, Liliana Porter y personaje no identificado en inauguración de la exposición—and unidentified character at the exhibition opening of *Obras del New York Graphic Workshop*, 1966 [Cat. 60]

Cuahtémoc Medina: Helen, ¿por dónde empezaremos? Platícame, muy brevemente, ¿qué hiciste, dónde estuviste antes de regresar a México para trabajar en la UNAM?

Helen Escobedo: Me gané una beca a Londres para estudiar tres años en el Royal College of Art, por donde pasaban Henry Moore, Jacob Epstein; el director era Frank Dobson. Es decir, todo ese grupo, que a mí me influenció muchísimo. Después de esos tres años, regresé a México como asociada del Royal College, me casé en 1957 con un noruego y me fui a vivir a Suecia dos años. Antes de irme, presenté mi primera exposición en la Galería de Arte Mexicano (GAM, 1965), con Inés Amor, gracias a que me recomendaron mucho Mathias Goeritz y Gunther Gerzso, que ya eran viejos exponentes ahí en la galería. Cuando me fui a Suecia perdí dos años de actualidad y al regresar a México, ya para instalarme, llegué tarde al grupo que más me interesaba: el grupo de la Galería Juan Martín. Con todo y que yo ya estaba con Inés Amor, que era una galería digamos de más envergadura que la de Juan Martín, a mí me interesaban más los artistas de la Juan Martín.

CM: Estabas haciendo un trabajo figurativo, pero tu vía de entrada a la GAM fueron estos maestros abstractos como Goeritz y Gerzso, ¿no fue ésta una especie de barrera infranqueable?

HE: Fue muy extraño que Inés aceptara a una persona tan joven como yo en esa época, porque empezaba a hacer unos bronce tipo Lynn Chadwick, tipo lo que me había traído de Londres. El arte abstracto realmente ya no estaba en auge, empezaba una especie de nuevo humanismo. Y me fue muy bien con Inés, me dio un empujón. Me acuerdo, ha de haber sido en la tercera exposición (GAM, 1964), una que hice en torno al tema del artista y su ambiente. Y ahí fue, de hecho, el principio de lo que sería mi quehacer, mi búsqueda eterna: la relación del entorno, mío o de los artistas. Está el artista, empieza a crecer, luego crece el público, luego el público se achica, lo rodea, lo admira, lo homenajea, y él se quiere salir. Se va, se vuelve más chiquito, el público lo deja, se hace una especie de ola en contra —cosa que le sucedió a Tamayo cuando dejó de pintar sandías. Y esa serie en bronce

se vendió casi íntegra durante su exposición al grado de que Inés me pidió que hiciera otra exposición abarcando el mismo tema en bronce por el éxito que había alcanzado ésta, pero me negué. Me negué porque ya no me interesaba el bronce: me estaban interesando los materiales plásticos.

Lo que yo no quería era estar en el centro de un público que me fuera a rodear, sino salirme, lo cual implicaba crear muros, ya no de gente, sino muros que me ubicaban, me aislaban, y que iban a terminar siendo la serie de muros dinámicos que resultaban ser como intervenciones en el espacio: muros, puertas, ventanas; donde me acercaba más a la arquitectura, me podía esconder detrás de ellos, me podía rodear de ellos.

CM: ¿Por qué querría alguien a sus 28 años, viniendo de Londres, habiendo conocido a Epstein y a Moore, ser parte del grupo Juan Martín? ¿Cuál era la atracción de eso?

HE: Porque eran los que habían roto, digamos, con todo lo que yo había dejado en México: la Escuela Mexicana, la cual a mí nunca me atrajo. Pasé tres años en Londres y lo que sí sucedió es que llegó la gran exposición de Fernando Gamboa, que presentaba un México prehispánico, colonial, cosa que nunca volvió a suceder, y que terminó con un muy pequeño y muy nutrido grupo de estos jóvenes.

La pregunta siempre fue la misma: ¿cómo era posible, con este arte prehispánico tan impresionante, que no estuviera representado por un solo escultor en la parte contemporánea?, claro que cuando regresé a México, lo que me fascinó no fue lo prehispánico, ni lo colonial, ni el muralismo; sino lo que tenía frente a mis ojos, lo que no me había podido explicar. Los nuevos creadores, los de la Ruptura, pero me vengo a enterar de eso después. Estos eran los de mi generación.

CM: ¿Cómo fue que, entonces, entras a trabajar en la UNAM?

HE: Me dieron el puesto como Jefa de Artes Plásticas en la UNAM en 1961. Era una escuincla, pero ya con ese puesto me consolidé. Y me acuerdo cómo sucedió todo: estaba de rector Ignacio Chávez, muy amigo de mi papá y de mi

mamá, y vino un día Raúl Ortiz y Ortiz, que trabajaba en el Departamento de Becas con Mantilla Molina, y me dijo: “Ya que regresaste de Londres, y que vienes enterada de lo que sucede en el mundo, que has ido a museos y todo, ¿no te interesaría hacer una exposición? ¿Una que dos que tres en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)?”

Yo necesitaba chamba, estaba casada pero necesitaba dinero para mantener mi taller y le dije que sí; mi despachito (que era tamaño clóset) estaba en Difusión Cultural, en el décimo piso de la torre de Rectoría, no en el MUCA porque ahí estaba el director, Daniel Fernando Rubín de la Borbolla. Me enteré mucho después de él porque les urgía que yo empezara a hacer exposiciones ahí. El rector había inaugurado una exposición que se volvió muy famosa, *Los tesoros del Perú* (1961), en donde creo que hasta desarrollaron una momia. Pero después de eso no se había hecho mucho más que colocar una cabeza olmeca a la entrada de una gran pileta —un espejo de agua—, cosa que no le pareció al entonces subdirector de Difusión Cultural, el arquitecto Raúl Enríquez.

El director de Difusión Cultural era ni más ni menos que el gran Jaime García Terrés. Como gremio que revoloteaba en torno suyo estaba Tomás Segovia; en la parte de literatura, José Emilio Pacheco; en teatro, Juan José Gurrola; en artes plásticas y crítica, y todo esto, Juan García Ponce; Juan Vicente Melo en la Casa del Lago; Eduardo Mata en música, ¿quién me falta...?; Cine, Manuel González Casanova. Y García Terrés nos reunía con mucha frecuencia en una especie de mesas redondas para escucharnos los unos a los otros sobre lo que estábamos haciendo o lo que pretendíamos hacer, y si había alguna forma de combinar algunas energías y esfuerzos. Entonces siempre estábamos enterados de lo que estaba pasando en la cultura en los diferentes departamentos de la UNAM. Poco a poco me metieron al MUCA, me dieron un..., pues no despachito, pero un área que estaba junto a la de Daniel Rubín de la Borbolla y contaba con una secretaria, un museógrafo en jefe que era Alfonso Soto Soria, el cuerpo de vigilancia, y tres mil metros cuadrados de espacio.

CM: ¿Cómo combinabas eso con la vida personal? Me imagino que era un trabajo que tomaba mucho tiempo.

HE: No era difícil porque yo llevaba a los niños al kínder, salía a las 2, y mi esposo ya los había recogido, comíamos; en la tarde yo trabajaba en mi taller, y no trabajaba sábados ni domingos, a no ser que fuera porque ya se venía la inauguración o por algún desastre de tipo ecológico.

CM: ¿Qué hacía alguien como tú en la Ciudad de México? ¿Iba a la Zona Rosa con estas personas? ¿Cuál era la oferta cultural? ¿Cómo percibías el lugar en comparación con Londres?

HE: Si se inauguraba una exposición en la Souza, yo estaba. Si la exposición era de Mathias Goeritz, requete estaba. Si inauguraban en la Juan Martín, yo iba. Yo iba a todas las inauguraciones. Ahí me empecé a relacionar con las Pecanins, con Marta Palau, porque éramos más o menos de la misma generación. Y poco a poco se dieron tertulias, nos empezamos a encontrar en la Zona Rosa, después de las inauguraciones nos íbamos a tomar un café, Cuevas comenzaba a hacer su *Mural efímero*. Ahí nos empezamos a reunir, me fui acercando, siempre estuve presente en esos grupos, y supongo que después de eso nos empezamos a invitar, yo ya era alguien: ya era Jefa de Artes Plásticas.

CM: Pensando en retrospectiva sobre esa época, nos hablaste un poco de la transición a tus “puertas”, y lo explicaste en parte como una especie de necesidad de lidiar con la arquitectura.

HE: Bueno, definitivamente, lo que me sucedió fue que tenía dos vidas: la de directora de museo y la de escultora. Como directora, estaba en un museo que no tenía muros, en el que para cada exposición —y esto lo aprendí mucho con Alfonso Soto Soria— había que transformar el espacio, cambiar colores, mover mamparas, pensar en el flujo y reflujo del público, a mí siempre me interesó el público.

CM: ¿Cómo empezaste a exhibir en el MUCA? Es decir, ¿cómo planteabas las exposiciones del museo?

HE: Pensando en el público, lo fascinante era entrar a CU y ver por todo el campus a los de veterinaria, leyes, medicina,

geología, pero no entraban al museo, eso me dio mucho coraje. Entonces dije: “Bueno, ha de haber alguna forma de meterlos a este recinto. Caray, se están atravesando de *pe a pa*, de *a a z*, y no entran, ¿qué podemos hacer?”. Y fue cuando empecé realmente a ver cómo o qué temas podrían empezar a mover un poco al público universitario, porque si no, no iba a entrar nadie. La Escuela de Artes Plásticas (ENAP) estaba bien lejos. [...] Entonces la cosa era provocar interés, y no hacer exposiciones que le cayeran bien ni al rector ni a la gente de la UNAM. Eso hubiera sido muy fácil. Yo quería revitalizar un ambiente, que casi no necesitaba revitalización, porque todo estaba afuera, ¿cómo meterlo a esos tres mil metros cuadrados de espacio? Con exposiciones que provocaban, con exposiciones que de alguna forma iban a picarles la curiosidad. Y lo logramos.

CM: ¿Qué tanto de tu público era de la UNAM?

HE: Yo diría que 80% era de la UNAM y el resto eran los, digamos, no expertos. Pero los que querían ver una buena exposición, si eran de la ENAP, o los intelectuales que vivían desde la colonia Roma hasta Satélite, venían porque la exposición lo merecía; pero mi público inmediato, el más fuerte, era de la UNAM y sus escuelas —las ENEPs y todo eso.

CM: ¿Fue la muestra de Picasso la que te dio entrada al circuito cultural?

HE: Al principio, porque Picasso es un gran nombre, entonces los curiosos y los conocedores empezaron a llegar, tuvo muy buena crítica. Tenía este hombre, Álgvar Carrillo Gil, muy buena colección, el catálogo era muy bonito, y yo quería empezar con el pie derecho, y para eso me ayudó Inés Amor.

A mí se me ocurrió tan fácil la palabra Picasso. Inés me dijo: “Bueno, es una gran palabra, pero creo que te puedo ayudar, vamos a inaugurar con un Picasso”, pero *Picasso grabador* (1961), la colección Carrillo Gil, que fue mi primer éxito.

Vicente Rojo me diseñó el catálogo y el cartel, la exposición estaba preciosa, soberbiamente montada por Soto Soria.

CM: Y más o menos, históricamente, ¿cómo fue cambiando tu departamento? ¿Quiénes estaban al principio, quiénes te fueron ayudando? ¿Trabajaste con gente de fijo, o cada proyecto tenía su equipo?

HE: No, no, el equipo era pequeñísimo, pero se iba agrandando. Necesitábamos bodegas, después del 68 nos vinieron colecciones, la donación de artesanías de todos los países, unas muy malas, otras muy buenas; nos donaban y recibíamos. La idea era tener una bodega, y otra de tiliches para poder hacer exposiciones interesantes. Poco a poco fue creciendo porque íbamos haciendo exposiciones más y más importantes; hacíamos mesas redondas y cada vez que se hacía una exposición realmente grande e importante, se incluían obras de teatro, etcétera.

Organicé una exposición de Robert Motherwell y Arshile Gorky (1968), y cuando vino, le hice una fiesta en mi casa, a la que asistió todo el grupo de la Juan Martín, entre otros. La tragedia fue que no asistió nadie a la inauguración, éramos como quince gatos, Motherwell con sus pinturas. El rector fue a la inauguración, pero al chico rato se fue porque no había nadie. En algún momento llegó uno de los vigilantes y me dijo: “Maestra, para sacarla del apuro, dígale que vamos a hacerle una fiesta aquí a su artista invitado, que baje aquí a la bodega y va a ver lo que le hicimos”.

Estos santos señores habían puesto una mesa larga larga con papel manila, habían comprado pollos rostizados, papitas y chile, reunieron a todos los del museo y recibieron a Motherwell en la bodega con aplausos. A él le brotaron las lágrimas, porque se dio cuenta de todo lo que había sucedido y el porqué de estas cosas. Años más tarde me lo encontré en el MoMA de Nueva York, y me dijo: “¿Sabes qué? Una inauguración que nunca se me va a olvidar fue la recepción de tus vigilantes”.

Hicimos una muestra sobre la muerte (1974), pusimos *Muerte sin fin* de Gorostiza, además, en el catálogo está la documentación de todas las actividades paralelas: música, cine. Fue impresionante lo que se pudo hacer. Y eso le daba aún más vida a la exposición.

Tuvimos una exposición bastante agresiva por parte de Cuba, que me la quisieron cancelar los norteamericanos porque había tres trípticos de Lyndon B. Johnson. Primer

panel: Johnson con una sonrisa, un humito por detrás; segundo panel: Johnson con una sonrisa más grande, humito ya más amplio; tercer panel: una carcajada con la cabeza echada para atrás, y atrás la nube. Se ofendieron mucho los norteamericanos y pidieron que la cancelara, yo les dije: “no es el curador ni la directora de museo quienes van a cerrar la exposición, esto es una exposición cubana, y tienen derecho a pintar y decir lo que se les pegue la gana, yo no lo voy a cancelar”. Causaron muchos problemas, pero no la cancelé.

Me acuerdo que, por ejemplo, yo siempre pedía ayuda cuando no sabía. Una vez, hablando con Juan García Ponce, muy amigo, me dijo: “Oye, yo conozco muy bien a Harold Rosenberg, ¿por qué no hacemos una confrontación Estados Unidos-México? A ver qué estamos haciendo en México, qué están haciendo en Estados Unidos”.

Rosenberg escogió a los gringos y yo escogí a los mexicanos. Y se hizo una exposición muy interesante en donde los mexicanos eran seis o siete u ocho, y los gringos también. *Actitudes plásticas* (1965) creo que se llamó, con obras realmente excepcionales, existe un catálogo; y se hizo una mesa redonda con García Ponce, Rosenberg y Vicente Melo, creo.

CM: ¿Cómo es que empiezas a exhibir más arte local?

HE: Eso era en la galería Aristos, una galería muy pequeña en el conjunto Aristos, que está por Aguascalientes e Insurgentes. Manuel Klachky, que era un ingeniero multimillonario, director del conjunto Aristos, se lo ofreció a Inés Amor como galería, así que Inés me habló y me dijo: “te va a convenir mucho, porque está como a medio camino en la ciudad, tú di que sí, yo te ayudo”. Y me ayudó.

Otra muy exitosa exposición fue la curada por Monsiváis sobre Marilyn Monroe, mito o no sé qué, y tuvo un éxito impresionante (1969). Y de ahí se empezó a dar a conocer la Galería Universitaria Aristos, que jaló otro tipo de público porque era otro sitio cultural en una ciudad que estaba bastante polarizada: Bellas Artes, CU, etcétera. En el MUCA seguimos haciendo exposiciones temáticas, no siempre sobre artes plásticas o arte joven —que era lo que a mí me interesaba—, sino exposiciones de arte prehispánico, arte prehispánico de Guerrero, la colección de William

Spratling, préstamos del coleccionista Ricardo Hecht —que tenía unas piezas maravillosas africanas. Y ahí comenzó a interesar la idea de comparar lo antiguo con lo actual, es obvio, es el museo imaginario de André Malraux. En fin, había exposiciones enormemente experimentales.

Me acuerdo de una en que vino una escultora colombiana, amiga de García Márquez, Feliza Bursztyn (1975). Ella quería hacer unas camas móviles, unos catres que fuimos a conseguir al mercado de San Ángel, y tenían que ir cubiertos con unos satines de colores —azules, rosas, amarillos—, y lo que traía Bursztyn eran unos tubos que estaban conectados, se enchufaban, y los catres se empezaban a mover y además hacían ruido. Los cubrimos con los satines, oscurecimos el ambiente, le pusimos luz cenital a cada una de las camas, y todas estaban muy padres. Un día llegó Raquel Tibol, se encendió y me dijo: “Helen, ¿y qué? ¿Vas a dejar entrar aquí a los niños?”. Le respondí: “Qué mal pensada eres, Raquel. ¿En qué estás pensando? Digo, ve lo que es, son catres, telas, y un mecanismo”.

CM: Tradicionalmente se te atribuye un rol provocativo respecto al movimiento de Los Grupos, ¿Me cuentas de ello?

HE: Cuando se formaron Los Grupos fue un momento muy fuerte, ahí sí tuve mucho que ver, estaba el grupo TAI, Proceso Pentágono, el de Sebastián. En ese año (1977) era yo jurado por México de la Biennale de Jeunes de París, me había nombrado el uruguayo [Ángel] Kalenberg, que me dijo: “Mira, Helen, estás en México, estás al frente de un museo, mándanos a cinco jóvenes mexicanos a la Biennale de Jeunes de París”.

¿Cinco jóvenes mexicanos, yo solita? Dije: “Voy a invitar a Rita, a Raquel Tibol, a no sé quién, y que cada quién nombre un candidato”, yo no me sentía capaz, pero como yo ya conocía la obra de Los Grupos, ya los había tenido en el museo, ya habían trabajado mucho el grupo de la calle, pensé: “pero si ahí está la solución, voy a invitar a cinco grupos que hagan una obra, una obra en equipo es más, vamos a presentar la obra en el MUCA para que se vea en México lo que se va a París representando a los jóvenes de aquí. Hicieron obras geniales, grandes, eran ambientales o dibujadas en la pared.

A mí me causaron mucho problema, en primer lugar porque yo tenía que ver con la relación México-Uruguay con Kalenberg, porque él organizaba Latinoamérica, no yo. Él me había nombrado por México, pero él estaba organizando lo que era Latinoamérica. A través de él se iba a ir la exposición a París. Ahí se pusieron al brinco nuevamente todos Los Grupos, porque Uruguay era en aquel entonces una dictadura. Dijeron que “ni maíz del peluquín”, que México iba por México, y si eran los cinco grupos, los mandaba México y quien iba a apadrinar a México era Bellas Artes; y no iba a escribir lo que decía Kalenberg, iba a escribir lo que decidieran los cinco equipos. Y así fue, y se fue independientemente, lo cual no le causó ninguna gracia a Kalenberg.

A mí me salió un poco el tiro por la culata porque, maldito Felipe [Ehrenberg], se robó unas cartas que eran las que iban y venían de Kalenberg y mías, yo explicándole que México ya había decidido distanciarse y mandar la obra directamente y nada de que íbamos a ir por Uruguay, por esto y por lo otro.

Felipe las sacó en una publicación de la contra Bienal, en donde me pone muy bien, dice que lo hizo por mí. ¡Pero cómo me dejó!, ¡como lazo de cochino con mis colegas en el CIMAM!, que me decían: “Ay, Helen, entonces ya no se te puede escribir por que vas a publicar las cartas”, detalles que le suceden a uno en esta profesión.

CM: ¿Cómo quedaste involucrada en el proyecto de la Ruta de la Amistad?

HE: Me invitó directamente Mathias desde 1967, me hablaba de la Ruta Olímpica, de la Ruta de la Amistad, me dijo: “Acuérdate que todos los que van a venir son escultores conocidos; que voy a tener que representar a los cinco continentes, sobre todo con escultores que ya hayan trabajado arte urbano, y que hayan trabajado el concreto, cosa que tú no has hecho. Ten en cuenta que la obra se va a ver a gran velocidad, a 60 kilómetros por hora, entonces tienes que hacer una pieza en que se capte inmediatamente el entorno, la silueta, digamos, el volumen; no te pongas a hacer cosas barrocas”.

Ángela Gurría, Jorge Dubon y yo éramos los mexicanos que había seleccionado Mathias, y creo que ninguno de los tres habíamos hecho obra realmente a escala urbana.

Hice como cinco maquetas, presenté mi favorita y me dijo: “No, Helen, está muy compleja, simplifica. Porque si no, no te invito”. Y finalmente hice *Puertas al viento*.

CM: Pero entonces, el hecho de hacer la Ruta de la Amistad antes de la Olimpiada, ¿el conflicto estudiantil no hizo que todo el proyecto no sólo pasara a segundo plano, sino que de alguna manera se sintiera como un proyecto fallido o problemático? ¿Cómo viviste eso?

HE: En la Ruta Olímpica hice mi primer obra urbana de importancia. Estaban casi todos los escultores en México, había reuniones casi diarias en un hotel por el Parque Hundido en donde estaban hospedados. Nos encontrábamos con Mathias, luego nos invitaban a las oficinas de la Olimpiada, luego había reuniones, conferencias, mesas redondas y todo esto, o sea, por un lado el bullicio de la creatividad, los artistas, el Salón Independiente y por el otro el desastre político, la universidad rodeada de tanques; es que sí, era indescriptible, nos levantábamos con un sentimiento de incertidumbre. Pasaban muchas cosas, por una parte se daban cosas extraordinarias y, por la otra, vivíamos momentos de terror. Realmente un sentimiento muy ambivalente de qué hacer ese día, ¿ver si había posibilidades de entrar a CU o no? Estaba el tanque con nariz con cola rodeando CU, yo nunca les di la vuelta, daba miedo. Y por el otro estaban las citas con mi otra vitalidad, mi parte viva que era la parte creativa, algo que spongo nunca volveré a experimentar.

CM: ¿Tú de alguna manera fuiste parte del círculo de Mathias Goeritz?

HE: Sí, a mí me influenció muchísimo Mathias, muchísimo. En todos los aspectos, en conceptos de espacio, en conceptos de señales urbanas, en la emoción que puedes contener en espacios que tú controlas; todo eso me viene de Mathias, sí. Otra que lo siguió mucho fue Lourdes Grobet, mucho.

CM: ¿Por qué no me platicas un poco del proceso de la relación de la galería y del museo con la Olimpiada Cultural? Es decir, ¿cuándo empezaste a saber de la Olimpiada Cultural?

HE: ¿Qué hacer para el 68? traje a Willoughby Sharp que había propuesto una exposición de arte cinético, invadimos el museo con artistas cinéticos: Agam, Le Parc, Cruz-Diez, el australiano Len Lye, todos los genios del momento. Eran ambientaciones por escultor o por artistas. Tuve muchas broncas, antes de inaugurarla quiso pasar el rector Barros Sierra con su esposa. En la entrada había una pieza de Len Lye, con luces y formas de aluminio que se movían como haces de luz que pasaban por la pieza de David Medalla, que era un muro donde caían unas burbujas de jabón; pero algo sucedió esa noche que se empezaron a mojar los pisos y corrían burbujas. Entrabas a otra pieza en donde la arena que caía del techo iba formando como una montaña, entonces había que pasar con los pies mojados por la arena, y luego por un corredor de aire en donde pasaban unos cables eléctricos muy finos, que le dieron toques eléctricos al rector, a su esposa y a su séquito. Me dio una pena espantosa pues salieron con todos los pelos parados, y el rector me dijo: “No puede ser, esto no se puede inaugurar así”. Obviamente que no. Corregimos la pieza de Medalla, quitamos toda la arena del otro cuate y se inauguró, con bombo y platillo, con una cantidad de gente impresionante, fue una exposición exitosísima.

Con esa exposición, conecté con gente como Juan Acha, que era muy propositivo y me abría las puertas para tratar de hacer exposiciones en las que, digamos, desfilaba lo más actual del arte latinoamericano o norteamericano, o lo que fuera.

CM: ¿Y esa exposición permaneció abierta hasta la ocupación de CU?

HE: Pudimos sacar todo cuando supimos que iban a rodear CU de tanques. Hubo un momento de locura en donde pensamos que lo poco que sí quedaba en CU había que cuidarlo, alguien se tenía que quedar adentro. O se quedaba la vigilancia o nos turnábamos todos los que estábamos ahí. Yo también pasé una noche ahí, cosa que no vuelvo a hacer, porque ese museo rechina, y me acuerdo que me quedé en el *lobby* de entrada, en una especie de sillón. Pasé una noche realmente espantosa.

CM: Pero también me dio la impresión de que hablabas de un cambio de actitud de todo este grupo de artistas y de gente del ámbito de la cultura.

HE: Lo del 68 sí cambió radicalmente la actitud sobre quiénes éramos, sobre el significado de México, nos dimos cuenta de que era un movimiento más generalizado que no sólo estaba pasando en el país. En una o dos ocasiones fui a ver películas clandestinas de lo que había sucedido en Tlatelolco, me di cuenta de que todo lo que nos decían sobre que no había más muertos, que sólo habían sido unos cuantos, no era cierto. Esas películas las tengo muy claras, eran cortometrajes aterradores.

CM: ¿Quién te llevó?

HE: Lourdes Grobet.

CM: ¿Cómo empezó el Salón Independiente?

HE: En Bellas Artes. En el 68 se iba a hacer una exposición llamada *Solar*. Todos teníamos que hacer obra que tuviera que ver con el símbolo solar. Entonces, en esa época estaba Jorge Hernández Campos como Director de Artes Plásticas, y no nos pareció. En primer lugar estaba toda la bronca política, todo el INBA, era parte del gobierno, veíamos muy mal todo. Estábamos en una especie de angustia, reacciones diferentes, unos furiosos, otros apáticos, pero había un sentimiento de malestar generalizado. Entonces con los artistas, sabían que ese salón iba a ser un salón muy mezclado, muy heterogéneo, pese a todo lo que habían logrado en las cuestiones previas —que se le reconociera a esta nueva generación su lugar en la plástica, sin tener que volver a mezclarse con la Escuela Mexicana.

Tuvimos una reunión con Jorge Hernández Campos para que nos explicara realmente de qué se trataba, y cómo iban a hacer la subdivisión de obra. Si iban a poner la de la Escuela Mexicana abajo o los que ellos consideraban buenos abajo, los no tan buenos arriba y los rechazados hasta el tercer piso o qué. Pero más que nada fue por el aspecto político que decidimos que ya no queríamos tener nada que ver, que los que se quisieran salir, se salieran. Y nos

salimos los del Salón Independiente, y nos fuimos al Isidro Fabela con nuestros chunches, colocándola como dios nos dio a entender, sin curadores, ni asistentes ni nada, y ahí inauguramos. Y nos dimos cuenta que ese lugar realmente no era propicio para el segundo salón, y se me ocurrió usar el MUCA, bajo las condiciones de que nosotros como independientes no íbamos a pedir dinero alguno, ni al museo, ni a la universidad, ni nada. O sea, un espacio que podíamos ocupar, que era para mí el único momento en donde yo podría mostrar mi obra en un museo que yo dirigía. Porque si no, pues nunca iba a exponer ni ahí, ni en ningún otro lugar que fuera oficial. Habíamos decidido también entre una de las condiciones, que estábamos en contra de los premios, que fue un poco lo que al tercer año nos tronó, porque sí nos invitaban a bienales, pero, o íbamos todos, o no iba ninguno. El segundo salón se hizo entonces en CU (1969), logramos obtener dinero donando obra que vendía la galería Pecanins, y lo usabamos para materiales, clavos, focos, en fin, todo lo que hiciera falta. Y probablemente el segundo salón fue el más divertido en ese sentido, porque por primera vez, para mí, y supongo que para muchos otros, como Philip Bragar y gente casi desconocida, nos reuníamos en grupo y nos ayudamos, éramos realmente los jóvenes, un grupo de jóvenes, desde Manuel Felguérez para abajo. Fue exitosísimo ese salón, claro, pensando que cada uno de nosotros jalaba amigos, familiares; creo que nunca había visto tan atascado el MUCA como con el Salón Independiente, además había causado un cierto furor.

En el tercer salón (1970), también andábamos muy mal de dinero así que decidimos hacer todo con papel. Hubo donaciones de papel, creo que hasta *Excélsior* nos dio un rollo, Cuevas consiguió otro, que fue el dibujo dis- que más largo del mundo. Empezamos a tener invitados de Japón, de Argentina, y mandaban obra o venían personalmente. También se invitó a jóvenes, entre los cuales estaba Sebastián y Hersúa —que apenas empezaba a dar luces—, creo que los invitó Manuel Felguérez.

CM: A principios de los años setenta, vamos a decir, 73, 74, tu trabajo ya había abandonado el período de los muros y estabas en algo que de alguna manera tenía que ver con la escultura monumental, pero también cierta

intención o ¿cómo lo plantearías? ¿Sería así? ¿Qué clase de cambio fue ése?

HE: Entonces, digamos, ya me estaban alimentando el *op* —el diseño óptico— y luego un poquito el cinetismo, me estaba retroalimentando de cosas vistas que me fascinaban como la idea de los espejos interminables. Lo había visto, de hecho, con Julio Le Parc en una exposición en el MUCA, en donde hizo un cuarto con espejos y rayas que igual pudieron haber sido de Jesús Rafael Soto, en el que entrabas y te veías al infinito, claro, eterna curva, y eso también me marcó. Me marcó Calder, a quien también presenté en el museo, me lo traje de Nueva York con la colección del MoMA.

CM: Me contaste en una ocasión el incidente de una fiesta, me da la impresión de que describes una situación que rompió la inocencia de un grupo.

HE: En el 71 hubo una famosa fiesta en una casa en las Lomas, era la exposición de Tamayo, me acuerdo que Arnaldo Coen me dijo: “Vamos a tener una pachanga, en casa de unos amigos, por las Lomas, te paso la dirección”. Y fuimos, en esa época con mi marido Frederik. Era casi media noche, yo seguía de mini porque ese era mi traje de todos los días, me puse a bailar con Arnaldo, mi marido se fue con una francesa. Bailando, a los veinte minutos, siento un golpe en la espalda, y alguien me dice: “¡Manos arriba!”, yo voltée creyendo que era Tomás Parra y no, era un individuo de bigotito con una pistola desenfundada, y le respondí: “Oye, ¿a qué estamos jugando?”, y me responde “¡Levante los brazos!”, pensé “Chin, creo que esto va en serio”. Luego nos enteramos de las órdenes de arriba, que era que, fueran las tortilleras de Tepito o los niños popis de las Lomas, donde hubiera droga, cáiganles. Yo creo que ahí fue la primera vez que sentí lo que es el pánico, el miedo en serio, a una especie de autoridad muy cuestionable. Nos dividieron en dos grupos: mujeres y hombres; tumbaron puertas a patadas. No traían orden de cateo, no estaba Rufino Tamayo, si no también lo hubieran agarrado. Sucdieron cosas verdaderamente terribles.

Estábamos Isela Vega, Valerie Jodorowsky, muchísimas, en el gremio de mujeres. Y a nuestros maridos,

compañeros, hermanos, lo que fuera, en otra sección. O sea, totalmente separados. Nos catearon. En algún momento nos sacaron de la casa en sus vehículos. Al día siguiente, a muchas horas de la redada, nos empezaron a revisar dos doctorcitos, a ver si nos picábamos debajo de la lengua o debajo de los senos, para que nos anotaran, y yo salí limpia, fui de las primeras. Estaba firmando, cuando de repente vi que estaba un fotógrafo debajo de la mesa, fotografiándome piernas para arriba. Yo no sabía entonces, pero era de *Alerta*, o *Alarma* y le metí una patada, que lo mandé hasta el otro lado del cuarto. No sé dónde le pegué, pero le dolió. Desafortunadamente, la foto salió.

Muchos duraron en la cárcel cuatro, cinco días. A Arnaldo, lo raparon. Es más, estaba la novia de uno de los hijos de Echeverría, que fue el que dio las órdenes, bueno, cuando era presidente.

CM: ¿Y el hecho de que fueras funcionaria de la UNAM no hizo más grave todo?

HE: ¡Cómo no! Fui a renunciar a mi puesto, yo creo que a los dos días, ya cuando se me quitó el ojo rojo. Fui con García Cantú el Director de Difusión Cultural, y le presenté mi renuncia, otra más. Me dice: “Helen, ¿por qué?”. “Por lo que acaba de aparecer en *Alerta*, por dios, ahí estoy en primera plana, en portada”, respondí. “Te me vas a trabajar ahorita, no sé quién lea estas porquerías, pero no les vamos a hacer caso”.

No me aceptó la renuncia, por eso mi respeto y admiración eterna a trabajar en la UNAM. No es lo mismo trabajar en el INBA, no sé hoy, pero siempre fue un cono hacia la apertura y la libertad de expresión. Es ahí donde di mis mejores años como directora, no en el MAM.

CM: ¿Cómo varió tu tarea en el museo en los setenta?

HE: Ya había yo agarrado, digamos, fuerza en el aspecto de que ya me sentía más segura haciendo exposiciones que abrieran nuevos caminos, que aprovecháramos lo que estaba pasando en Latinoamérica, porque entre Néstor García Canclini y Juan Acha tenía yo a dos, digamos, corredores de aire fresco, que decían “vamos a traer una exposición de

arte conceptual”, a lo cual, al principio no me hubiera atrevido, porque se suponía que un museo que habían inaugurado con obra prehispánica y con los tesoros de Perú; tenía cierto público, sobre todo entre los profesores y Rectoría que querían exposiciones serias. Pero ya a mediados de los setenta para los ochentas yo ya era así como china libre, lo que quisiera se podía lograr y tenía muy buen equipo, el cual además se estaba ampliando; ya teníamos un par más de secretarías, investigadores, estaba Alberto Híjar, se incorporaron personas que trabajaron las colecciones de artesanías que nos dejaron en el 68.

CM: Pero esta pregunta sobre Latinoamérica no había sido una pregunta que habías tenido en los sesentas.

HE: No, lo que pasa es que México era más como un islote, todo era hacia dentro, soñábamos que volviera a suceder una exposición como la de Gamboa, que salió y abrió fronteras, pero no se dio; éramos realmente muy insulares en ese sentido. Sí llegaban exposiciones muy importantes de repente, de Europa y de Estados Unidos, pero iban a Bellas Artes y, posteriormente, al Museo de Arte Moderno.

Yo creo que sobre todo Juan Acha y Néstor, a mí me abrieron muchas posibilidades de apoyar ciertos proyectos, traían mucha información, a mí me llegaba más información del norte. Yo sabía lo que estaba pasando en Estados Unidos, pero no lo que estaba pasando en Latinoamérica. No había revistas, ahorita sí. Era muy poco, se sabía muy poco lo que pasaba en México, en Guatemala, o en Perú.

CM: Pareciera que la escultura mexicana de mediados de los setenta, lo que conduce finalmente al Espacio Escultórico, tenía una cierta intención serial, ¿o no entra tú trabajo ahí? ¿Qué es lo que ese espacio serial estaba tratando de formular? ¿Una lectura arquitectónica a la modernidad?

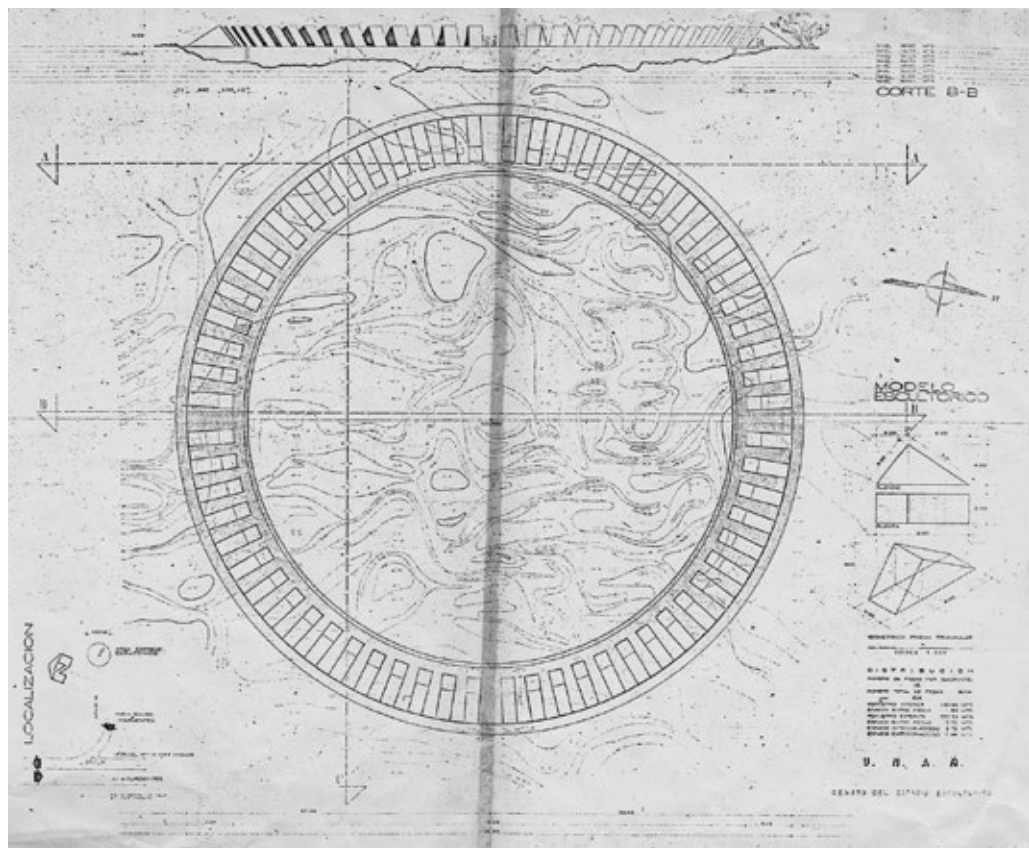
HE: El rector Guillermo Soberón nos invitó a caminar una zona, en donde con un gesto generoso hacia el horizonte nos dijo: “Ustedes seis han trabajado en la universidad durante mucho tiempo haciendo otras cosas —yo estaba de directora de museos y galerías; Mathias estaba en arquitectura; Federico y Manuel Felguérez estaban en

Humanidades; Hersúa y Sebastián estaban en San Carlos—, aquí están reunidos seis escultores bastante reconocidos, hagan algo”. En ese hagan algo todos entendimos que cada quien hiciera una escultura a su manera, pues algo que nos unía era que todos éramos medio geométricos. En las primeras reuniones decidimos que esto era algo fuera de serie, que lo que teníamos que hacer era remontarnos a nuestros ancestros y trabajar en anonimato absoluto. Y entonces empezaron las reglas, como todas las decisiones tenían que ser unánimes, si uno de nosotros no aceptaba la decisión de los otros cinco, se vetaba, no se hacía. Finalmente, hoy creo que esa regla fue la que nos salvó la vida e hizo del Espacio Escultórico lo que es hoy.

Conformamos una especie de cedazo conceptual, en donde todas las ideas se colaban por arriba, pero pasaban por un agujerito muy pequeño por abajo, y lo único que pasaba eran las ideas más universales, que eran las de nadie, de ninguno de los seis ¿Quién inventó el círculo? ¿Uno de los seis? No. ¿Quién propuso el triángulo isósceles? Las cuatro puertas, norte, sur, oriente y poniente. Viejo como el Hombre, y eso es el Espacio Escultórico, no más. ¿Qué vamos a hacer en medio? Decidimos que había que escuchar a los científicos que estaban a nuestra disposición en CU, estaban los arqueólogos, estaban los expertos en cactáceas y todo lo que se da en el jardín botánico, estaban los geólogos. Los botánicos nos habían dicho que se conservaran las cuatrocientas especies de plantas y flores, y animales que ahí estaban. Los geólogos nos dijeron: “bueno, si ustedes van viendo por capas, en ¿qué es? 1300, antes de no sé cuándo, el Xitle hecha su lava y en el Ajusco estas capas se distinguen: unas son más porosas y otras son más firmes”. Los antropólogos nos decían que ahí estaba Cuicuilco —que de hecho fue lo que nos dio la primera idea del círculo, la pirámide de Cuicuilco—, debajo de eso podría haber remanentes de culturas prehispánicas. ¿A quién le hacíamos caso? Fue un éxito rotundo, y el rector nos pidió un segundo Espacio Escultórico. Ya para entonces nos habíamos dividido. Y en el segundo momento decidimos que ahí sí otra vez nos íbamos a volver a subir a nuestros pedestales de egomaníacos de escultores independientes; y decidimos trabajar esta vez en metal, con la idea de animales de la zona: conejos, liebres, alacranes,

serpientes, arañas, yo hice una serpiente, *Coatl* (1980), es una historia muy aparte; Silva hizo algo que se llamó *Conejo-dos*; Manuel con su llave de Kepler; y Mathias con sus torres, su corona de Bambi. Y ese fue el Espacio Escultórico número dos, que se iba a extender invitando a otros artistas, de hecho creo que Herbert Bayer e Isamu Noguchi vinieron, ya no se hizo nada. Algunos años más tarde se encerró todo ese espacio con la serpiente de Silva. Se agregaron otras esculturas, una de Sebastián, la que hizo de corazones; dentro de la biblioteca o la hemeroteca hay otro Silva y otro Hersúa; y los únicos que ya no hicimos más obra, fuimos Mathias y yo.

Hoy en día cuando llevo a alguien al Espacio Escultórico primero los llevo al segundo y luego los llevo al primero. Me hubiera gustado que hubiera sido así, primero el individualismo y luego lo que se logra en equipo, pues se logra muchísimo mejor.



Autor no identificado—Unidentified author, planta y corte arquitectónicos del
—architectural map and cut of the Centro del Espacio Escultórico, ca. 1978 [Cat. 237]

Helen como pretexto para hablar de Helen. Fragmentos de una trayectoria en clave *à gogo*

JULIO GARCÍA MURILLO



Helen Escobedo, *Sui generis*, 1970 [Cat. 1]

En cierto sentido, que ella manejara siempre era casi simbólico.

JUAN GARCÍA PONCE, “Tajimara”, 1964

Las dos Helen(as)

En 1976 Alfredo Gurrola dirigió *Helen Escobedo*, un filme en 35 mm producido por el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM.¹ La cinta, en una especie de nostalgia por las utopías modernizadoras de la década anterior, inicia con un *traveling* desde un automóvil que registra el trayecto de un trolebús para girar lentamente a la derecha hacia la calle de San Jerónimo, al sur del Distrito Federal, y bajar la velocidad —tras algunos cortes de edición— hasta estacionarse frente la casa de Helen Escobedo. El gesto narrativo de Gurrola yuxtapone con dinamismo, la mirada del espectador de la cinta con la ruta habitual de la artista que, en un hipotético montaje de cámara subjetiva, tripula a mediodía hasta su casa y estudio —blanquísima apropiación escultórica del *grotto* volcánico y gótico de O’Gorman.

La inversión cinematográfica del terror literario por la mujer moderna —punto de partida y obsesión condensada en el automóvil de Cecilia en *Tajimara*— resulta en muchos sentidos simbólico, incluso alegórico, para Escobedo. Por aquellos años, de 1971 a 1976, maneja *Sui generis*: un Volkswagen Sedán 1966 con inscripciones gráficas en laca automotiva “una mujer tan vivaz, tan moderna...”² que se desplazaba entre la Ciudad Universitaria y las colonias Hipódromo, Zona Rosa, Juárez y Lomas de Chapultepec (o al menos algunas de esas ubicaciones saltan a la vista en este recuento).

Su trayectoria, acelerada como por una palanca de cambio de transmisión manual entre la producción artística y la gestión museológica, hace ignición como motor de combustión experimental —por más oxidado que se encuentre

1— *Helen Escobedo*. Dir. Alfredo Gurrola, 1976.

2— Carlos Fuentes, “Las dos Elenas”, *Cantar de ciegos*, México, Joaquín Mortiz, 1964.

el término—³ y activa una versión de la historia local del arte de posguerra mexicano (propriadamente metropolitana e institucional), su diálogo con discursos hegemónicos y tentativas internacionalistas —“los artistas de aquí o de allá”, diría Harold Rosenberg cuando montó, en colaboración con Juan García Ponce, *Actitudes plásticas* en 1965—,⁴ tensiones y desvíos con el muralismo mexicano, emergencias subversivas durante los años setenta —muchas de ellas antitéticas entre sí—, posibilidades de transfiguración de formas de yuxtaponer artesanía, diseño, investigaciones científicas y sociológicas, así como una prefiguración del establecimiento hegemónico del campo artístico y museológico contemporáneos desde la universidad.

La pluralidad de líneas de fuga, derivas y contra versiones que condensa su vida rozan diversas capas no sólo de la historiografía reciente del arte contemporáneo mexicano —o de sus elementos micótico-retroactivos, como lo sugeriría recientemente Cuauhtémoc Medina—⁵ sino también terminaría por emerger como uno de esos raros casos de culto vanguardista y *à gogo*, un ídolo femenino, moderno y de posguerra, con cabello rizado y corto, gestos sofisticados y potente minifalda, oculto detrás de los muros falsos o de los sonotubos de las bodegas de la UNAM.

En la figuración de su doble rol en el campo artístico, desarrollado en clave neovanguardista, se cifra también una red de privilegios sociales y culturales que permitirían situar a Escobedo como pionera de una serie de procesos de emancipación de la mujer condensados como repertorio crítico de la modernización y articulados narrativamente por García Ponce en su cuento, así como por Carlos Fuentes en “Las dos Elenas”, como un terror mecánico. En esta tensión desarrolla su labor burocrática: de 1961 a 1974 como jefa del Departamento de Artes Plásticas, y de 1974 a

3— Cfr. Ida Rodríguez Prampolini, “La experimentación en el arte contemporáneo”, *Anales del IIE*, vol. XII, núm. 50, tomo 2, 1982, pp. 261-266. Y también: David Miranda, *La disonancia del eco*. México, UNAM, 2015.

4— “Exposición en la Galería Aristos”, *Gaceta de la Universidad*, vol. XII, núm. 25, lunes 28 de junio de 1965, p. 3.

5— Cuauhtémoc Medina, “Retroactive Vampirism: On the Age of Discrepancies”, *Fungus in the contemporary*, *Manifesta Journal* 13, 2011.

1978 como directora del Departamento de Museos y Galerías, que ya incluyó en los últimos años al Museo Universitario del Chopo.⁶ En paralelo a sus gestiones museológicas (¿y podríamos añadir, retroactivamente, curatoriales?). Escobedo consolida un lenguaje artístico que se desvía de prácticas comunes del campo artístico moderno y acelera hacia su expansión en esculturas monumentales urbanas con materiales y procesos de construcción industriales y, finalmente, hacia una muy particular figuración *povera* de intervenciones en sitio específico como crítica de un inminente desastre ecológico global. De la parodia en bronce al *vernissage* —condensada en su mítica exposición en la Galería de Arte Mexicano en 1964—⁷ a la producción intempestiva de exhibiciones heterodoxas en el MUCA por casi veinte años —que lo mismo veían de reojo el muralismo por el retrovisor de sus detractores durante los años sesenta y setenta, que exponía a la generación de los pintores abstractos, la cultura *pop* industrial y el arte popular continental, o incluso tentativas experimentales, conceptualistas y procesos de crítica radical política—, la figura de Helen Escobedo cifra uno de esos casos en los que la agencia individual como productora artística 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.

Entre una y otra Helen, a diferencia de una de las dos de Fuentes, un complementario optimismo moderno desborda prefiguraciones tanto artísticas como búsquedas

6— Para más información ver texto introductorio de este catálogo: Clara Bolívar y Elva Peniche, “Expandir los espacios del arte”, pp. 15 y 28.

7— *Vernissage*. Exposición individual de Helen Escobedo. Galería de Arte Mexicano, 1964. Según Rita Eder: “Para realizar su proyecto formó grupos escultóricos en los que aparecen el público, la crítica, el artista posando frente al cuadro, los turistas que entran a la exposición, los amigos que la apoyan y la aceptan. Hay también algunos elementos constructivos como muros y techos, que la artista utilizará más adelante. Las figuras de *Vernissage* están apenas modeladas: chorreadas las pequeñas cabezas y las extremidades, los cuerpos hacen que todo el conjunto se vea inacabado. *Vernissage* fue una obra profética; anunció un alejamiento de la profesión de escultora de galería, ya que Helen empezó a trabajar en superficies bidimensionales y monumentales que planteaban una problemática distinta: liberarse de la base y hacer escultura para integrarla a la arquitectura”. Rita Eder, “Helen Escobedo (1934–2010)”, *Anales del IIE*, vol. XXXIII, núm. 98, 2011, pp. 278–279.

de modelos de vida. Pero también una y otra se bifurcan en dos archivos y en múltiples objetos de las colecciones artísticas de la UNAM. Las dos Helen(as), más que dos lados de la misma moneda (expresión onerosamente devaluada), trazan una especie de bisagra generacional en términos de producción artística y, a contrapelo —como arco que se tensa—, de un singular cinetismo museológico. Aunque durante su vida distinguió su labor como coordinadora del museo más importante de la universidad de su producción artística, de una manera muy particular: con horarios rigurosos; sin embargo, a la distancia su gestión universitaria prefigura una serie de operaciones discursivas en las que el desborde de una parecería transformar a la otra.

En este ensayo, en la primera de tres partes se exploran una serie de exhibiciones realizadas de 1966 a 1969 en la Galería Universitaria Aristos en las que se expone arte *pop*, moda e industria cinematográfica desde una especie de optimismo modernizador; la segunda parte, intenta hacer visible, desde una hipótesis paranoide y genealógica, una forma de entender un giro en la gestión y en la producción de Escobedo tras 1968; por último, se hace una revisión breve en torno a una exposición temática de 1976, *El lenguaje del vestido*. Como intoxicados por los automotores de Fuentes y García Ponce, pero también por la película de Gurrola, este texto no hará más que hablar de vestidos, moda y disfraces como pretexto para hablar de Helen.

El *american way of etcetera*: *pop*, industria y moda

Si un abierto ímpetu de internacionalización se hace visible en 1965 cuando se presenta en la Galería Universitaria Aristos la exposición *Actitudes plásticas. Selección de artistas contemporáneos de Estados Unidos y México*.⁸ — cuatro meses después de los escándalos del Salón Esso en

8— *Actitudes plásticas. Selección de artistas contemporáneos de Estados Unidos y México*. Galería Universitaria Aristos, junio—julio, 1965. Coordinada por Harold Rosenberg y Juan García Ponce. Artistas participantes por Estados Unidos: De Kooning, Gorky, Gottlieb, Guston, Hague, Hare, Hoffman, Liberman, Nakias, Rivers y Slivka. Artistas participantes por México: Lilia Carrillo, Cuevas, Felguérez, García Ponce, Gerzso, Gironella, Mérida, Paalen, Rojo y Soriano.

el Museo de Arte Moderno—⁹ la exposición *Obras del New York Graphic Workshop* presentada en la misma galería en 1966 marcaría una ruta hacia la programación de exhibiciones de artistas (así como otras producidas por agentes culturales) que critican la estructura de la autonomía artística vanguardista desde una analítica de la industria, una figuración crítica del *pop*, la psicodelia, el cinetismo y la moda. De la crítica al *kitsch*, cifrada en la defensa de la autonomía de Rosenberg (por herencia o influencia gre-enberiana), se empiezan a plantear ejercicios críticos que a la postre generan muestras producidas desde un marco sociológico o cultural una década después.

En paralelo a estas muestras internacionales, la importancia por desarrollar un discurso crítico —que retroactivamente llamaríamos curatorial— al interior del espacio expositivo resulta una práctica común: en la exposición de pintura y escultura abstracta del 65; por ejemplo, Rosenberg dicta dos conferencias,¹⁰ mientras que en la del New York Graphic Workshop, dos de sus miembros, Luis Camnitzer y Liliana Porter, participan activamente en charlas y en entrevistas con medios de comunicación que al menos repercutirían en la crítica de arte de la época y prefigurarían la adopción de términos importados de discusiones anglo europeas.

Jorge Crespo de la Serna señalaría, por ejemplo, en relación a la obra de Porter, cómo “ciertos postulados del pop art se ven magnificados por una suerte de expresionismo muy suyo que no huye de la realidad óptica sino que

9— Cfr. Nadia Moreno Moya, “Abstractos, pintores, y por tanto, ‘jóvenes’: El Salón Esso de Artistas Jóvenes en México (1965)”, Saúl Jerónimo y Miguel Hernández (eds.), *Cultura política a debate. Pasado y presente*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2014, pp. 809-843.

10— “En relación con los pintores norteamericanos, el señor Rosenberg afirmó que todos ellos son individualistas y radicales y que tienen una lúcida conciencia de los problemas sociales, ello sin que su obra represente una tribuna. El crítico norteamericano señaló que se encuentra en el fondo de las obras una cierta ansiedad y también una cierta angustia. El artista, dijo, no puede dar la espalda a su tiempo y a los problemas del mismo y su labor llega a ser significativa cuando acepta y expresa la fe de todos.” “Exposición en la Galería Aristos”, *Gaceta de la Universidad*, vol. XII, núm. 25, lunes 28 de junio de 1965, p. 3.

la aprovecha para sus peculiares metástasis”.¹¹ Alfonso de Neuvillate, por su lado, señalaría en relación con el taller neoyorkino, que “el arte ya no se constriñe a las técnicas tradicionales, ya que éstas están muy por debajo del diseño industrial, de las impresiones seriadas y de las construcciones que en su finalidad de belleza han introducido, han integrado a diferentes artes para la función social, es decir, para el beneplácito de la colectividad”.¹² Camnitzer publica “Algunas consideraciones sobre el grabado de hoy” y el “Manifiesto del New York Graphic Workshop” en las que señala cómo la apropiación de procesos industriales para concebir al grabado como objeto, y no como técnica, tenía la función de apuntalar “una clasificación vieja y reaccionaria: la división en Artes Mayores y Artes Menores”.

Una tarjeta perforada comenzó hace muchos años a garantizar la repetición de diseños de tejido. Hoy, una tarjeta similar ayuda a colocar satélites en órbita, pero el grabado se sigue manejando con la idea de dejar huellas en papel. Una máquina es capaz de imprimir, electrónicamente, una página de libro sobre la cara de una persona, sin tocarla y sin distorsionar el texto. Pero el grabado todavía tiene miedo de que el papel se rompa al ser impreso.¹³

La inversión del sistema de valoración artístico se vio acompañado por una política de adquisiciones constante que corría de la mano de las exhibiciones y planteaba un coleccionismo experimental y que valoraba posiciones vanguardistas a partir del desarrollo de un acervo patrimonial universitario. Liliana Porter donó al MUCA su obra *Cuando la gente venía envasada* (1965) en exhibición en la Aristos, y ahora en la colección del Museo Universitario Arte Contemporáneo.

11— Jorge J. Crespo de la Serna, “Obras del New York Graphic Workshop”, *Novedades*, martes 31 de mayo de 1966.

12— Alfonso de Neuvillate, “Revolución mundial del arte de grabar. Una aportación del New York Graphic Workshop”, *Excélsior*, 30 de mayo de 1966, p. 9-A.

13— Luis Camnitzer, “Algunas consideraciones sobre el grabado de hoy”, *Excélsior*, 30 de mayo de 1966, pp. 9-A y 9-B.

Aunada a la labor de programar exhibiciones, desde una crítica de la industria hacia la desestabilización de la jerarquía moderna y autónoma del arte, el programa público de actividades —algunas de ellas “happineras”, diría después Juan Acha—¹⁴ constituía un soporte público fundamental. Desde una dimensión neovanguardista, las actividades —una década después integradas como función museológica— apostarían por la apertura de una dimensión transformadora del arte a nivel cotidiano.

Durante la inauguración de la exposición *Tangente 67*, una muestra doble de los proyectos *Stripsody (Serigrafías y Sonido)* del artista geométrico italiano Eugenio Carmi, cercano a Umberto Eco,¹⁵ y *Erótica. Esculturas Tensión-Compresión* del japonés Morio Shinoda, se “presentaron los diseños creados por la precoz modista Manola Candela”, hija del “arqui Félix Candela, el creador de los paraguas de concreto”.¹⁶ Las modelos “vestían trajes largos y cortos, formando caprichosas figuras, especialmente geométricas, confeccionadas en plástico y sujetas por cadenas [...] los lucieron Rosa María García Ascot, María Luisa Lozano, Pola Weiss y Mane Giral”.¹⁷ Vestidos confeccionados con círculos de plástico y fotografías, así como maquillaje “hippie, porque son florecitas de colores tatuados sobre la piel”, acompañaban una muestra de serigrafías y sonido, así como esculturas en bronce y cromo que fueron difundidas en los medios como ejemplares de “arte sicodélico”.

El uso de drogas, el erotismo y la transformación de la sociedad de consumo en la galería universitaria de Insurgentes Sur 421, prefigurarían los temas o tentativas de algunas de las muestras celebradas en el MUCA en el marco de la Olimpiada Cultural —sobre todo la de *Cinetismo* curada por Willoughby Sharp—, por otro lado,

14— Juan Acha, “Felipe Ehrenberg y la subversión conceptualista”, *Diorama de la cultura*, 4 de marzo, 1973, p. 2.

15— Gloria González, “Novedosa exposición de arte sicodélico. *Tangente 67*, en la Aristos”, *Novedades*, sección *Para el hogar*, viernes 22 de septiembre de 1967, pp. 1 y 8.

16— In y Out, “Los 60’s. Arte y modas en la Galería Aristos”, *El Heraldo de México*, sección *En sociedad*, lunes 25 de septiembre de 1967.

17— Gloria González, *op. cit.*

también correrían en paralelo con la transformación en la producción de Escobedo, quien ese mismo año realiza sus ya famosos *Muros dinámicos* —en madera y laca y un aparente acabado industrial— y que en el marco del proyecto del Paseo de las Esculturas coordinado por Mathias Goeritz construiría, ya en 1968, *Puertas al viento*, una escultura de concreto de 16 metros a la altura de Villa Coapa.

Uno de los eventos más exitosos en términos de público y relevancia mediática de la galería Aristos fue *Marilyn*, exposición que Carlos Monsiváis organizó sobre Marilyn Monroe. Abierta originalmente por un mes a partir del 26 de marzo de 1969 y luego extendida cuatro meses más hasta al 19 de agosto,¹⁸ la exhibición reunió fotografías y otros complementos en audio y cine, y experimentó con dispositivos modulares y móviles yuxtaposición con distintos soportes para reproducciones. Monsiváis leyó una conferencia que, desde una apropiación literaria y metropolitana de guion, discurre acerca de las operaciones de la industria del cine, particularmente de Hollywood, como índices críticos y sintomáticos de la sociedad contemporánea, así como de las implicaciones de su importación transnacional:

Corte

*Se repite. Nuevo intento de distinción. Toma II.
(Sin megáfono.)*

De izquierda a derecha, una serie de preguntas: ¿Hasta qué punto la muerte de Marilyn nos informa algo nuevo en relación a Hollywood y el american way of etcétera? ¿Hasta qué punto la leyenda de Marilyn no surge de sus características sino de nuestras atribuciones? ¿Hasta qué punto la visión ofrecida de Hollywood no es sino otra representación pueril y maniquea del infierno, símbolo cómodo de una geopolítica del mal imperialista? ¿En qué medida constituye la alegoría de las Grandes Víctimas una falsa sustitución del análisis crítico de los grandes creadores? ¿No serán los mitos condiciones específicas de la teatralización de la experiencia?¹⁹

18— *Gaceta UNAM*, vol. XVIII, nueva época, núm. 4, 15 de marzo de 1969, p. 13.

19— Carlos Monsiváis, “Marilyn como pretexto para hablar (entre otras cosas) de Marilyn”, *Revista de la Universidad*, vol. XXIII, núm. 8, abril de 1969, p. 5.

La conferencia, publicada ese mismo mes en la *Revista de la Universidad* —en aquel momento dirigida por Gastón García Cantú y con ilustraciones de Andy Warhol, Salvador Dalí, Robert Indiana y Willem De Kooning— resultaba una elaboración literaria de la exposición que, desde figuras como ese *american way of etcetera*, la simbolización cómoda de “una geopolítica del mal imperialista” o la alusión a las “Grandes Víctimas”, reelabora el optimismo por la moda, la industria y el *pop* hacia un espacio fisurado por políticas de represión en México. Con un programa público que organizó distintas conferencias, así como un ciclo de cine en el Auditorio “Justo Sierra” de Filosofía y Letras,²⁰ para Raquel Tibol resultó una muestra poco audaz, importada en fragmentos del MoMA de Nueva York, al querer convertirla, sin lograrlo, en mito popular mexicano a la altura de Pedro Infante o Javier Solís. “Sea como fuere, se vio desfilar por la galería —casi siempre concurrida por gente culta— a un público de muchachos y gente mayor que gusta de las incitaciones sexuales a través de fotografías, dibujos, melodías o palabras”.²¹

La exhibición replicaría su lógica de reproductibilidad en soportes mediáticos masivos. Cine Verdad registró la muestra con un guion de José Emilio Pacheco. “Quienes vivieron esos años pueden cerrar los ojos e imaginar las palabras de José Emilio en la voz grave de Claudio Obregón mientras se suceden las fotos y secuencias fílmicas de Marilyn Monroe, teniendo como fondo la música de *The Happening*”.²²

A partir de este recorrido breve desde la exposición del New York Graphic Workshop, pasando por *Tangente 67* y arribando a *Marilyn*, se podrían también leer una serie de transformaciones profundas en las políticas de exhibición, las proyecciones ideológicas de la americanización y

20— *Gaceta UNAM*, *op.cit.*, p. 13.

21— Raquel Tibol, “Marilyn hizo que un público sencillo entrara a la Galería Aristos”, *Calli. Revista analítica de arquitectura contemporánea*, núm. 43, septiembre-octubre, 1969, p. 8.

22— José Luis Martínez S., “José Emilio Pacheco. Los guiones olvidados”, *Revista de la Universidad de México*, nueva época, núm. 127, 2014, pp. 12-13. El guion, correspondiente al número 795 de Cine Verdad y estrenado el 10 de abril del 69, fue reproducido en el mismo número: José Emilio Pacheco, “El rostro de Marilyn”, p. 14.

su revelación como política de exclusión. Con esta exposición, una crítica más profunda al sistema de consumo de posguerra arribaría desde la distribución del arte en espacios museográficos. A partir de la apelación al mito de Marilyn —a lado de la condensación erótico-tanatológica corporizada en producción museográfica— Monsiváis consigna, en código mortuario, la pregunta por el significado de tomar su mito como pretexto expositivo, y la designa como víctima de un paraíso perdido (o, en otras palabras, de un banquete escatológico de aves de carroña curatoriales): “¿Cuál es el mal original de Marilyn Monroe que le fija incluso los límites de un ciclo de conferencias, de una exposición gráfica, de un catálogo con nota introductoria?”²³ Ese mal original, el de la Gran Víctima, lo contraponía con claves de silenciamiento nacionales: “(La fórmula no siempre se aplica a países como México, donde el sonido del escándalo arrecia porque la monotonía del subdesarrollo suele ser levemente sorda)”²⁴

Como pretexto para hablar del 68 (*lapsus*)

De los sesenta a los setenta la programación de la Galería Universitaria Aristos, con muestras más experimentales, y del MUCA, generalmente con grandes monográficas o colectivas temáticas, se verían profundamente alteradas y la inscripción crítica de la neovanguardia se expandiría hacia una serie de enunciaciones que apostarían por la transformación de la vida a partir de las operaciones del arte de avanzada ya no sólo en términos culturales y políticas de adquisición, sino a través de lecturas económico—políticas elaboradas desde marcos sociológicos.

Mientras que la Olimpiada Cultural dejó en el MUCA casi en su totalidad la colección de objetos artesanales adquiridos por el Comité de la XIX Olimpiada para la *Exposición internacional de artesanías populares* —que serían expuestos de manera sistemática en las dos sedes museológicas de la

23— *Marilyn*, cat., Galería Universitaria Aristos, UNAM, 1969.

24— Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 5.

UNAM por casi 20 años—,²⁵ el 68 inoculó un malestar que poco a poco se configuró como otra forma de entender la avanzada y sus relaciones vitales a través de una peculiar mirada institucional. La dimensión crítica del proyecto, de la búsqueda por una emancipación cultural cifrada en el *pop*, el cinetismo, la psicodelia, entre otras tentativas, se transformó hacia una articulación conceptualista, una defensa por lo popular y una agenda de impugnación política desde el arte.

Pero, tras el 68, el cambio, sin embargo, sería paulatino. Para la generación de Helen, el 68 arribaría con su eco de terror años después, a través de una suerte de destituciones de privilegios institucionales en cámara lenta hasta tocar el límite de la carne propia. Por el contrario, para los estudiantes de arte, una generación menor, los terroríficos años setenta comenzarían desde el 68.²⁶ Este desajuste generacional, por lo general (y en conveniencia con las hegemonías que formó), ha sido pasado por alto.

En 1971 detienen de manera arbitraria a Helen Escobedo en una fiesta.²⁷ El evento condensa, desde una vivencia personal, una serie de acontecimientos que desencadenan una transformación puesta en marcha desde 1968 en el que la búsqueda por exhibir una vanguardia artística se transfigura en la representación y activación de una lucha política. La acusación por el uso de las drogas, años antes emplazadas museológicamente a partir de la exploración del cinetismo y la psicodelia, se torna en acusación jurídica sin fundamento.²⁸

El 68 —movimiento estudiantil, masacre, ocultación y proyección de su suspensión legal— fraguó lentamente, para la generación que abanderó una transformación radical de la vida durante los años sesenta desde las

25— “La primera colección mundial de artesanía bajo custodia de la Universidad”, *Gaceta UNAM*, 15 de agosto de 1969.

26— “La década de los 70 comenzó en el 68. De los acontecimientos de esa fecha datan gran parte de las circunstancias, los problemas y las perspectivas que se vivieron en México en la siguiente década...” César Espinosa y Aracely Zuñiga, “Introducción”, *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales*, México, UNAM/STUNAM, 2002, p. 21.

27— Cfr. Cuauhtémoc Medina, “Entrevista con Helen Escobedo”, en este mismo Folio p. 34.

28— *Ibid.*

instituciones culturales. A partir de una perspectiva crítica, el relato personal de Helen desanuda una serie de narrativas teleológicas que parecerían prefigurar una continuidad entre el *Salón Independiente* de 1968 con búsquedas contestatarias en años posteriores,²⁹ coherencia funcional de un discurso institucional que emboza la descripción de los campos artístico y político en pugna,³⁰ los privilegios institucionales así como de clase de la generación en emergencia durante los años sesenta —de los que ella hacía parte— y una clara diferencia en la conceptualización de las potencias políticas del arte y su colapso de soportes.³¹

Para la edición de 1969, la segunda del *Salón Independiente*, Escobedo invitaría a Monsiváis, Jodorowsky, Gelsen Gas y Juan José Gurrola a realizar un desfile de modas con indumentaria producida por artistas para fondear la exposición, se difundió en medios y nunca ocurrió.³² Entre la enunciación de Monsiváis de 1969 y el relato de

29— “De los Salones Independientes, quedaría la posibilidad de una producción grupal que derivó en proyectos conjuntos así como en el fortalecimiento de actitudes contestatarias frente a las jerarquías y el autoritarismo.” Pilar García de Germenos, “Salón Independiente: una relectura”, Olivier Debroyse (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968–1997*, México, UNAM/ Turner, 2007, p. 46.

30— Michel Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975–1976)*, trad. Horacio Pons, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 21.

31— Para cuando Monsiváis realiza *Marilyn*, el 68 había pasado ya. Muchos de los artistas que incorporaron el ímpetu de modernización a sus agendas estéticas apenas lograron lanzar un comentario (más bien reaccionario por la ambigüedad de su discurso frente al crimen de Estado): el Salón Independiente. El mismo, no pudo articular una verdadera protesta frente a los terrores de la masacre, sin embargo, la impotencia probablemente estaba embozada por una serie de privilegios artísticos e institucionales que impidieron, no sólo el riesgo de la radicalización, sino la efectiva visualización de la gravedad del asunto. Hasta que afectó en carne propia, en una fiesta que ponía en circulación la utopía modernizadora, la radicalización se hizo inminente. En retrospectiva, ya en 1978, Grupo Proceso Pentágono, parte de la generación de los estudiantes de arte durante el 68, caracterizará al Salón como “Salón Pasteurizado y Homogenizado Independiente”. Grupo Proceso Pentágono, “Cronología de las convergencias”, *Salón Anual de Artes Plásticas. Sección Anual de Experimentación 1979*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980, p. 196.

32— “Diseños audaces, belicosos: El Salón Independiente presentará en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de CU una exposición de pintura, escultura, grabado y dibujo, que auspiciará con un desfile de modas”, *Excélsior. Magazine dominical*, 21 de septiembre de 1969, p. 4.

Escobedo sobre su detención en 1971 proponemos una clave para desmenuzar líneas que se tocan y otras que nunca se tocan en las historias oficiales sobre el 68: "...y *nevertheless* uno no puede negar la vitalidad de una mitología creada en un tiempo específico, por requerimientos industriales, por un grupo particular de hombres, que la imponen en las vidas de millones".³³

El vestido (y el paisaje) como código ecológico y sociológico

En un momento muy particular de 1973 y 1974 se cifra la heterogeneidad de perspectivas en las que confluye el MUCA, la primera mitad de los años setenta. En enero de 1974 el museo exhibe *Puntos, números y otras cosas*, una exposición de matemáticas producida a través de una colaboración entre la coordinación de Difusión de la Ciencia y el MUCA, al mismo tiempo estaba montada *Alegoría, forma y fantasía* —una muestra dirigida por Alfonso Soto Soria y Daniel Rubín de la Borbolla a partir de la colección de artesanías populares del 68—, también la exposición individual del artista y diseñador finlandés Tapio Wirkkala, y, por último, una rara exhibición producida por Jorge Glusberg del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires adaptada especialmente para el MUCA por mediación de Juan Acha: *El arte conceptual frente al problema latinoamericano*. El Curso Vivo de Arte, coordinado por Alberto Híjar, realizó un coloquio especial en torno a la última muestra en la que desplegó la discusión del conceptualismo en términos culturales y políticos hacia la industria cinematográfica y la arquitectura. Ciencia, artesanía, diseño industrial y conceptualismo —cuatro puntos de quiebre para la teoría del "no-objetualismo" de Juan Acha—³⁴ operaban como ambientes espaciales de un mismo museo.

33— Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 5.

34— Juan Acha, "Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina", *Memoorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, Medellín, Museo de Antioquia-Museo de Arte Moderno, 2010, p. 77 ss.

En esos años, su obra irradia un carácter monumental e industrial. En el documental *Four Shapes for Four Spaces* (1972), filmado en el marco de las celebraciones del centenario de Auckland (Nueva Zelanda), Helen Escobedo aparece como artista principal. A través de una narrativa cuidada, se expresa una práctica artística en la que el sitio específico, el paisaje urbano, el discurso de la internacionalización desde Latinoamérica y la producción industrial (en este caso metalúrgica) resultan líneas de producción y enunciación de su labor escultórica. En una narrativa que yuxtapone a los cuatro artistas invitados, Escobedo explora el terreno asignado por los organizadores y dirige el trabajo en fábrica, para finalmente coordinar su instalación a la orilla del mar: “Soy mexicana, estoy muy consciente del color, pero creo que es universal, no pensé que fuera tan mexicano hasta que alguien lo dijo. El hecho es que es muy colorido, nos hace pensar en el trópico. No lo hice intencionalmente, es algo que surge, Soy latina y amo los colores”. *Signals* (1972), obra en sitio específico, aún se encuentra en pie en los muelles de Auckland.³⁵

La continuidad expositiva de temas que aludían a la moda, la cultura popular —tanto rural como industrial—, así como su relación con problemas sociológicos y científicos tomó lugar en una gran muestra dividida en núcleos temáticos, en rotación constante de objetos, con una museografía monumental, ambientación musical, testimonios de intelectuales, y con programa académico y pedagógico constantes: *El lenguaje del vestido*. Las tentativas vanguardistas viraban hacia una función educativa del museo en términos de expansión más allá de la extensión universitaria.

La muestra coordinada por Escobedo e inaugurada en diciembre de 1976, desarrollaría una visión crítica de la estructura socio-económica de la moda a partir de una variación de dispositivos museográficos, estrategia que para Alfonso Soto Soria plantearía la labor del MUCA como un “museo dinámico”.³⁶

35— “I am a Mexican, I am very aware of color, but I think it’s universal, I don’t realize that it’s Mexican until people said it is. The fact that it is very colourful, makes us think of the tropics. I don’t do it intentionally, something comes out of it. I am Latin and I love the colors.” *Four Shapes for Four Spaces*. Producción de New Zealand National Film Unit. 1972.

36— “El Museo Universitario de Ciencias y Artes”. Recorte hemerográfico sin información Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

Con diapositivas, ampliaciones fotográficas, posters y vestidos originales, entre los que se cuentan máscaras y trajes ceremoniales de pueblos de Oriente y Occidente, uniformes deportivos, de astronauta y de buzo, armaduras del siglo XVI, la labor coordinada por Helen Escobedo ha permitido un interesante recorrido por el universo complejo del vestido.³⁷

La dinamización del museo se alteraría a lo largo de los seis meses con inclusiones de diseños para vestimenta del futuro o de Lucha Libre:³⁸ Alberto Híjar, desde el Curso Vivo de Arte, desarrolló el ciclo “Vestir, significar, imponer” en el que Néstor García Canclini presentaría la conferencia sobre “Moda, kitsch y significación”, también participarían Raquel Tibol, Cesáreo Morales y Armando Partida.³⁹

La recepción crítica retomaría puntos fundamentales. Para Macario Matus, tras su gestión en la Casa de Cultura de Juchitán,⁴⁰ la exposición marcaría un punto crítico frente al mercado: “La muestra tiene como finalidad principal despertar la conciencia colectiva a fin de alertar al público ante la manipulación de los comerciantes y a cuestionar en forma objetiva su forma de vestir.⁴¹ Por su parte, Helen Escobedo y Jorge Alberto Manrique insistirían en una lectura que entrecruza nociones de género y clase. Para Manrique:

La sociedad liberal igualó a los hombres en oscuros trajes, los mismos para el rey y el dependiente de la tienda, pero conservó la mezcilla para el obrero y la manta para el campesino; igualó a los hombres, pero no a las mujeres, escaparate de su verdadera capacidad de poder. Por

37— “¿Eres como te vistes?’, pregunta obligada a la salida de la exposición ‘El lenguaje del vestido.’ Fascinante recorrido por el complejo universo de las ropas”, *Gaceta UNAM*, tercera época, vol. XIV, núm. 16, 13 de diciembre de 1976, pp. 8—10.

38— “El lenguaje del vestido”. Recorte hemerográfico sin información Fondo Histórico MUCA, Centro de documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

39— “Vestir, significar, imponer”. Recorte hemerográfico sin información Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

40— Olivier Debrouse, “Toledo Insurgente”, en *La era de la discrepancia*, *op. cit.*, p. 247.

41— Macario Matus, “En el Museo Universitario: *El lenguaje del vestido*”, *El Nacional*, viernes 10 de diciembre de 1976, p. 15.

muchos siglos y en muchos continentes, la falda marcó a la mujer como ser pasivo, frente al papel activo del hombre.⁴²

Para Escobedo, la vestimenta —probablemente al igual que la vanguardia— se concebía como un repertorio internacional en negociación constante:

Los cambios sociales han otorgado a la mujer una mayor participación en todos los niveles. No es ya más un objeto de lujo o de adorno y esto se ha reflejado en la libertad en el vestir. [...] Debido a la rapidez de los medios masivos de comunicación, estamos en posibilidad de elegir lo que más nos conviene entre lo que actualmente se usa en otros países de la tierra y así no caer en los patrones impuestos en determinado lugar.⁴³

La minifalda, el cabello corto, el uso de sustancias, el tacón presionando el acelerador del automotor, serían puestos a examen y articulados en clave sociológica una década después. El desarrollo creativo y crítico de los últimos años dejaría a Escobedo hacer también una crítica del hipismo: “Jóvenes de clases privilegiadas visten como hippies, pero no logran traspasar su estrato social pues adoptan la vestimenta en tal forma que inmediatamente son reconocidos, aunque esta sea la antimoda dentro de su propio ambiente socio-económico”.⁴⁴ El hipismo como sistema de reproducción ideológica y de consumo se empalmaba con una especie de teoría de la moda desde recursos museográficos y espaciales.

“En cierto sentido, que ella manejara siempre era casi simbólico”, resuena como canto espectral por los jardines volcánicos de Ciudad Universitaria. El reconocimiento a Escobedo como artista visual en diferentes niveles ocurriría también en el 76. Rectoría la premiaría como ganadora del concurso para instalar su escultura *La cerca caída* en la

42— Jorge Alberto Manrique, citado por Macario Matus, *op. cit.*

43— “El lenguaje del vestido es hacer que el público se analice a través de su obra. Helen Escobedo habla de la próxima exposición en el Museo de Ciencias y Arte”, *Gaceta UNAM*, tercera época, vol. XIII, núm. 34, 10 de septiembre de 1976, p. 23.

44— *Ibid.*

recién inaugurada Escuela Nacional de Estudios Profesionales, Unidad Iztacala (ahora FES).⁴⁵ Ese año es invitada a curar la exposición que le dio origen al movimiento de los grupos en París. Ese mismo año saldría al público la película dirigida por Alfredo Gurrola. El volante giraba sobre sí mismo. Las escenas se yuxtaponían unas a otras recorriendo de manera desordenada *Ambientes totales, Muros Dinámicos, Corredor(es) Blanco(s)*. Al punto de estallar la retina en un ejercicio de cinetismo automotriz, erotismo de celuloide y yeso que entre *zooms* y fuera de foco transformaron a horcajadas un campo y una carrera artística (con los riesgos y privilegios que eso conlleva).

Ni crea Juan que vuelve a apantallarme con el *soleil noir* de la *mélancolie* y llamándose a sí mismo el viudo y el desconsolado. Ya lo caché y le voy a dar baño mañana en la noche. Sí, va a “tirar” una fiesta de disfraces. Tenemos que ir vestidos de murales mexicanos. Más vale asimilar eso de una vez. Cómprame unos alcatraces, Víctor nibelunguito, y si quieres vístete del cruel conquistador Alvarado que marcaba con hierros candentes a las indias antes de poseerlas. —*Oh Sade, where is the whip?* Ah, y el miércoles toca Miles Davis en Bellas Artes. Es un poco *passé*, pero de todos modos me alborota el *hormonamen*. Compra boletos. Chao, amor.⁴⁶

45— “Cuatro reconocidos artistas harán esculturas para las Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales: Mathias Goeritz, Fernando González, Helen Escobedo y Pedro Cervantes”, *Gaceta UNAM*, tercera época, vol. XIV, núm. 9, 24 de noviembre de 1976, pp 8-9.

46— Carlos Fuentes, “Las dos Elenas”, *op. cit.*



REVOLUCIONARIA EXPOSICION DE GRABADOS

Nuevas técnicas y nuevos materiales de impresión, han servido hasta ahora únicamente a la industria. Utilizarlos ahora, con fines artísticos, es uno de los propósitos del New York Graphic Workshop; taller integrado por una de las generaciones más jóvenes y brillantes de grabadores. Este taller hace ahora una exposición colectiva en la Galería Universitaria Aristos.

El arte POP intentó elevar los objetos cotidianos: botellas, latas, carteles, tuercas, etcétera, a la categoría de objetos estéticos, con el fin de que el arte de nuestro tiempo representara el paisaje real en que vivimos.

El grabado había permanecido al margen de los experimentos del arte POP, y la revolución la habían logrado, individualmente, personalidades como Picasso o Cuevas, por medio de su temática y del desarrollo técnico que conseguían, audaz, pero dentro de la tradición.

Ahora, estos jóvenes grabadores del taller neoyorkino se proponen crear "objetos" de arte, como lo intentan pintores y escultores, sirviéndose para ello de todos los medios y materiales que la técnica pone a su alcance: plástico, nylon, vidrio, yeso, papel "maché"; integrándolos a sus obras y a su oficio de grabadores.

Liliana Porter (Argentina, 1941), emplea el aguafuerte con agregados plásticos; Luis Camnitzer (Uruguay, 1937) hace intentos tridimensionales en sus enormes grabados; José Guillermo Castillo construye bloques con materiales plásticos, en los que el grabado queda estampado antes de que éstos



Al centro, dos de los jóvenes artistas que exponen sus obras revolucionarias en la Galería Universitaria Aristos. Ellos son, Luis Camnitzer y Liliana Porter. Los acompañan en la foto, los señores Otho Serio y Rodolfo Rivera.

fragüen; espacios abstractos, blancos o de color, "de accidentada superficie" presenta Sharon Arndt (EE. UU., 1943).

Los cuatro expositores, como se ve, presentan características muy diferentes entre sí, no solamente de sensibilidad o temperamento, sino de investigación de nuevos medios. En esta exposición es posible darse cuenta de la inquietud de los grabadores más jóvenes y de su intento porque su arte no sea un apéndice de la pintura, "un arte menor", sino que adquiera el rango de las otras ramas de las artes plásticas.

El 6 de junio, la Galería Universita-

ria Aristos inauguró la muestra del New York Graphic Workshop con un coctel al que asistieron el licenciado Fernando Solana, Secretario General de la UNAM; la señora Helen Escobedo, Jefe de la Sección General de Artes Plásticas de la Dirección General de Difusión Cultural; dos de los artistas que exponen sus obras: Liliana Porter y Luis Camnitzer; miembros del H. Cuerpo Diplomático, críticos de arte y numeroso público.

La exposición estará abierta durante el mes de junio en el local de la Galería Universitaria Aristos: Insurgentes Sur 421.



74 **Autor no identificado—Unidentified author**, vista de la exposición—exhibition view *Marilyn*, publicada en el catálogo de la muestra—published in the catalogue, 1969 [Cat. 107]

Los primeros pasos

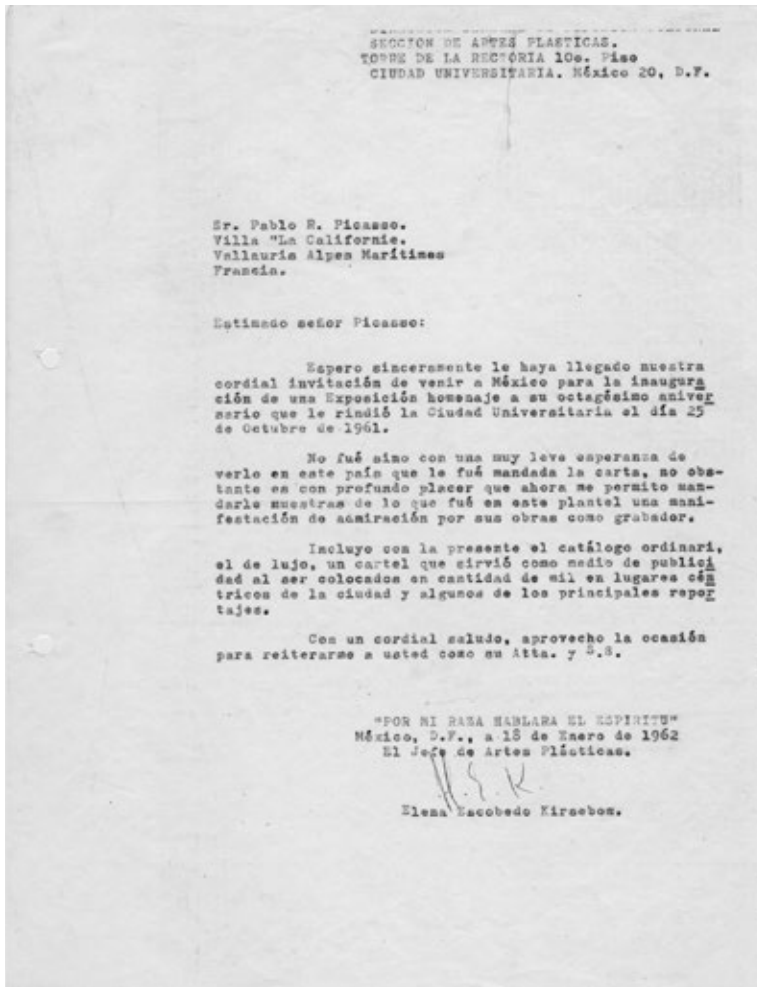
—

The First Steps

1961-1967

Picasso grabador, MUCA

Octubre—October, 1961



Helen Escobedo, Carta a Pablo Picasso para invitarlo a asistir a la exposición—Letter to Pablo Picasso inviting him to attend the exhibition, 23 de agosto de—August, 1961 [Cat. 7]

Salones de Pintura Estudiantil, MUCA

1961–1966



Raúl Estrada Discua, el rector Ignacio Chávez, Helen Escobedo y otros personajes en la premiación del—Rector Ignacio Chávez, Helen Escobedo and other characters at the award ceremony for the Tercer Sal6n Nacional de Pintura Estudiantil, 5 de septiembre de—September 5, 1962 [Cat. 12]

El mundo visto por los fotógrafos de Magnum, MUCA

Agosto–octubre—August–October, 1962



Autor no identificado—Unidentified author, vista de la exposición—view at the exhibition *El mundo visto por los fotógrafos de Magnum*, 1962 [Cat. 20]

El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida, MUCA

—
Octubre–diciembre—October–December, 1963



Estructuras musicales, MUCA

Marzo-mayo—March-May, 1966

13 de Mayo 66

Dear Helen,

Gracias por tu carta. Me alegro verte de nuevo dentro de 6 semanas y pídela a mi Dios-Fieloc que haga un esfuerzo para calentarnos los huesos.

Es indispensable que vengas con Alfonso y Raulito disfrazados de Hulcholes. Cuando vienen ellos ? Antes de ti o contigo ?

En cuanto a la exposicion, yo no me hacia mala sangre. Los estudiantes se portan bien con las Artes y las respetan.

Aqui, encuentre todo lo que temia. Pero hay que aguantar....El Miercoles voy a Washington para preparar la exposicion de Enero 67. Seria la exposicion de la UNAM o lo que quedara de la misma asi como unas piezas suplementarias que se encuentran ahora en N.Y.C. Veremos oportunamente como arreglarnos los detalles del embalaje en Mex.

Tambien a Washington encontrare a unos medicos que desean estudiar esculturas musicales para sordos.... Porque no ? Depende naturalmente de la forma de sordera (?) o sordura de la gente, pero es muy posible que se puedan hacer pianos especiales para esa pobre gente. Como ves, tenemos un amplio campo de trabajo con estos zinzins.

El tipo de la escultura musical con sus ventiladores y cantos de pajaros, todavia no ha vuelto a N.Y. de modo que mi programa sigue vago. Pero te avisare de mis andanzas.

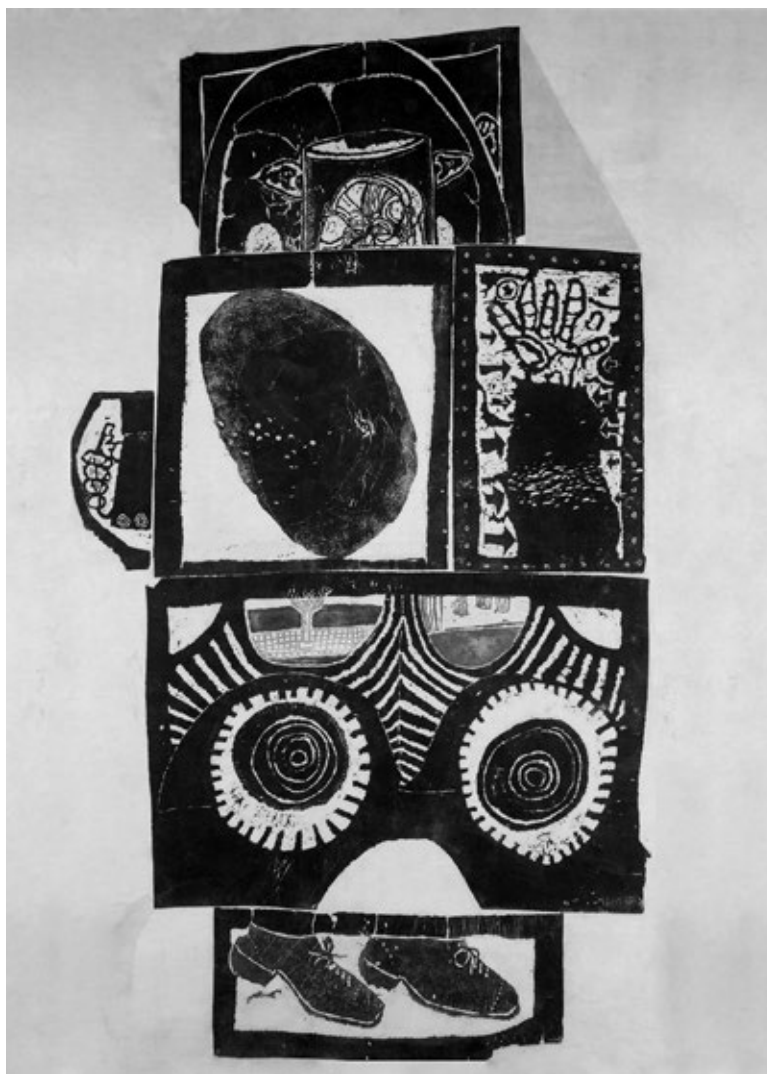
Saludes y besos a todos y a los otros.

Viva Escobedo. *F. Baschet*

Bebere a tu salud.

Obras del New York Graphic Workshop, Galería Universitaria Aristos

Junio—June, 1966

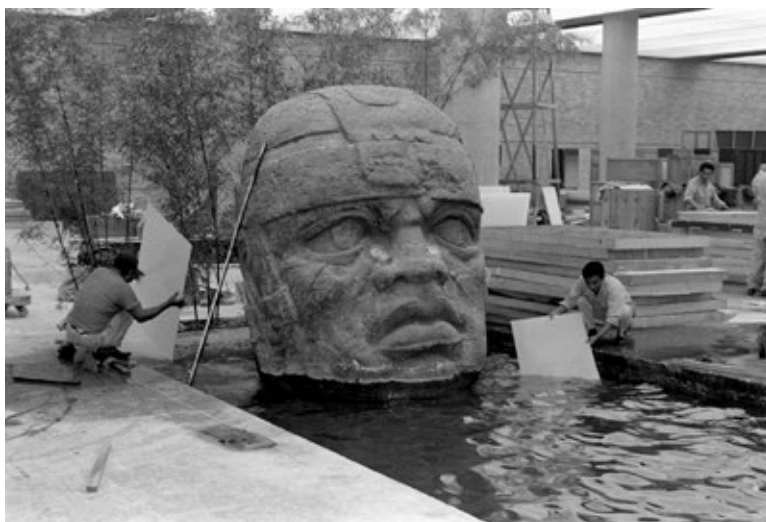


Liliana Porter, *Cuando la gente venía envasada—*

82 *When People Came in a Package*, 1964 [Cat. 59]

Remodelación del MUCA

1967



Raúl Estrada Discua, vista de la remodelación del—
view of the remodeling of the MUCA, 1967 [Cat. 63]

Cultura y polémica

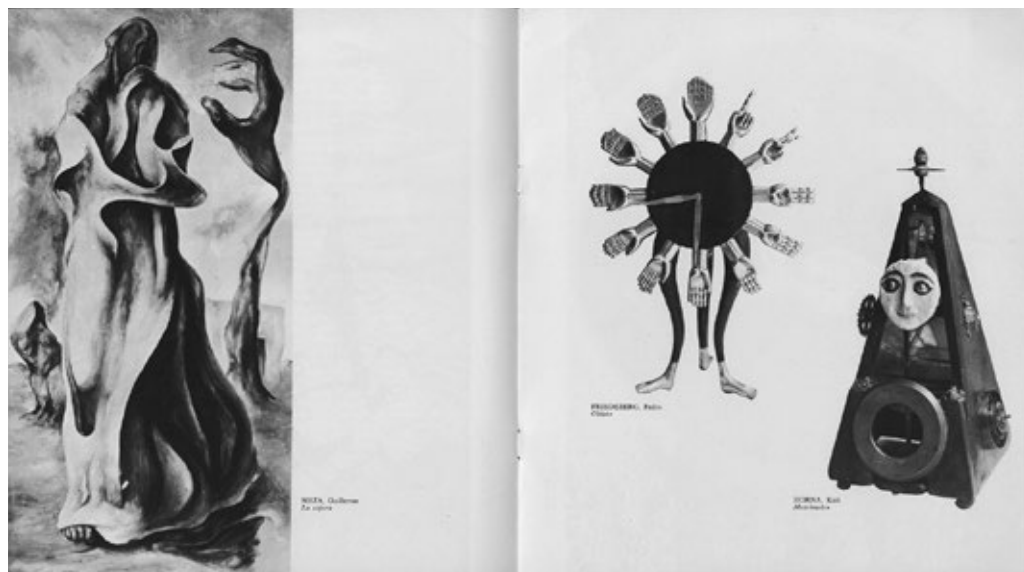
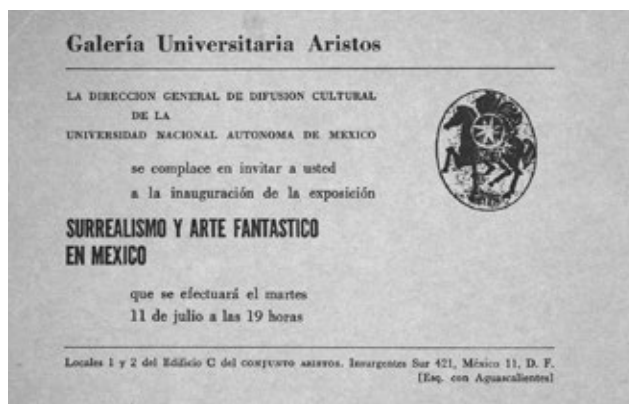
—

Culture and Controversy

1967-1974

Surrealismo y arte fantástico en México, Galería Universitaria Aristos

Julio—July, 1967



Arriba—Top: Exposición—Exhibition *Surrealismo y arte fantástico en México*, invitación—invitation, 11 de julio de—July 11, 1967 [Cat. 66]

Abajo—Bottom: Exposición—Exhibition *Surrealismo y arte fantástico en México*, catálogo—catalogue, 1967 [Cat. 65]

Siqueiros exposición retrospectiva 1911–1967, MUCA

Agosto–septiembre—August–September, 1967



Tendencias del arte abstracto en México, MUCA

Diciembre, 1967–febrero, 1968—December, 1967–February, 1968



Héctor García, vista de la exposición—exhibition view
Tendencias del arte abstracto en México, 1967 [Cat. 80]

Pintura cubana contemporánea, MUCA

Agosto–septiembre—August–September, 1968



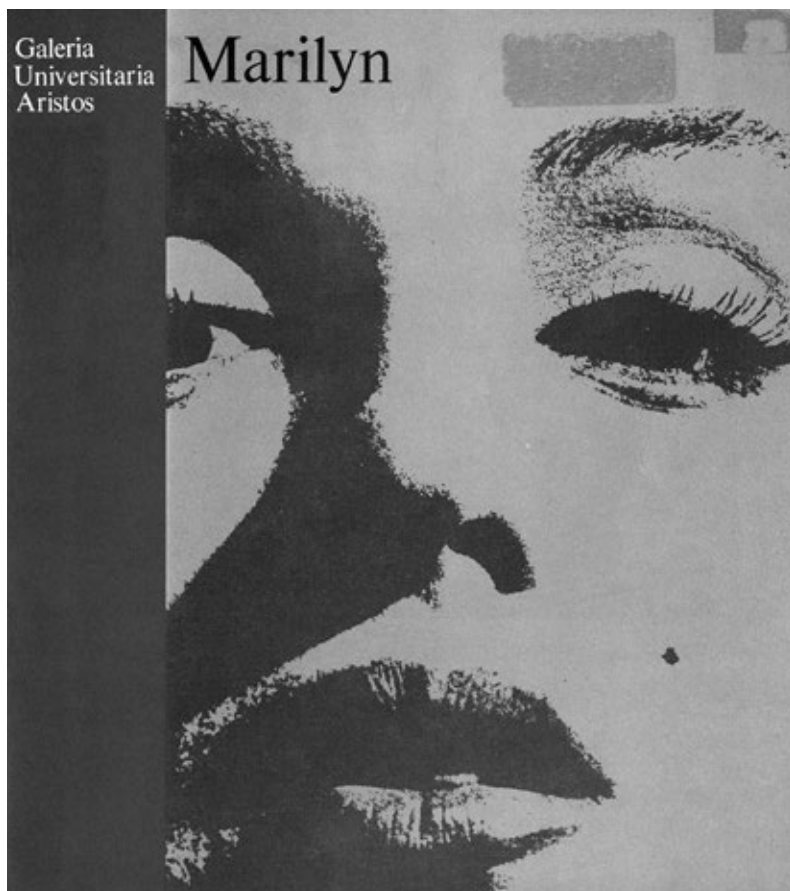
Cinetismo. Esculturas electrónicas en situaciones ambientales, MUCA

Julio–agosto—July–August, 1968



Marilyn, Galería Universitaria Artistas

1969



II Salón Independiente, MUCA

Octubre–diciembre—October–December, 1969



92 **Autor no identificado—Unidentified author**, joven asistente en la pieza de—
young assistant at the artwork by Helen Escobedo *Pasaje blanco*, 1969 [cat.112]

III Salón Independiente, MUCA

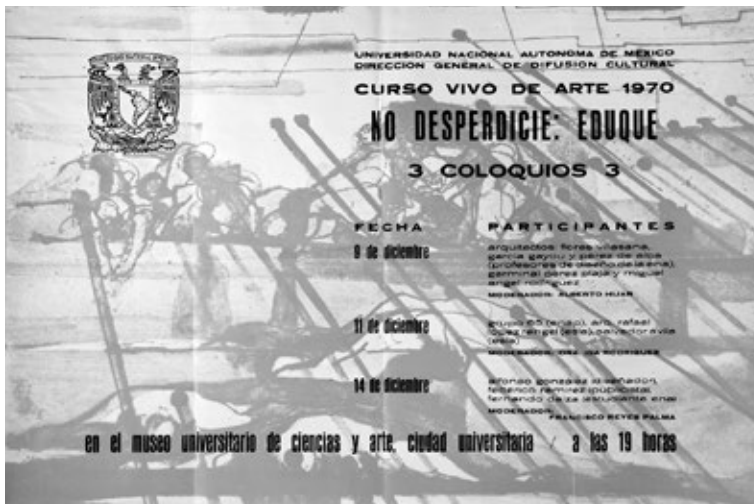
Diciembre, 1970–febrero, 1971
December, 1970–February, 1971



Raúl Estrada Discua, vista de la pieza de—view of the artwork by Arnaldo Coen
en la exposición—at the exhibition *III Salón Independiente*, 1970 [Cat. 123]

No desperdicie. Eduque, MUCA

Noviembre–diciembre—November–December, 1970



Arriba—Top: Exposición—Exhibition *No desperdicie. Eduque*, catálogo—catalogue, 1970 [Cat. 138]

Abajo—Bottom: Exposición—Exhibition *No desperdicie. Eduque*, programa de coloquios—colloquium program, diciembre de—December, 1970 [Cat. 139]

Alexander Calder, MUCA

Octubre–noviembre—October–November, 1971

“Exploración en el Espacio” Alexander Calder

Por Marta Villalobos
Fotos de Arturo Flota

31

El extraordinario mundo artístico de ALEXANDER CALDER fue mostrado ampliamente durante el recorrido que, por las salas del Museo Universitario de Ciencias y Arte, dirigiera la noche del jueves último el escultor Mathias Goeritz.

La exposición se intituló “Exploración del espacio” y desde el pasado 28 de octubre se presenta al público, gracias al patrocinio de la UNAM y Divertit Mexicana, S.A., compañía que de este modo, da el antecedente de la empresa privada, como importante impulsor del arte y como sociedad indispensable de los organismos dedicados a la difusión cultural de México.

Peró hacemos ahora del artista y su obra. Alexander Calder quien a los 73 años sigue escudriñando en el campo de la plástica, exhibe en esta ocasión para el público de México, parte de su extensa y rica colección representada por sus mundialmente conocidos estables y móviles, los más recientes monumentos públicos de Calder, sus primeras construcciones en alambre, caricaturas y esculturas en madera, acuarelas y dibujos, grabados, piezas de joyería y litografías.—en resumen 56 obras originales.—una serie completa de su producción, de 1920 a la fecha.

CALDER se encuentra actualmente en Nueva York y, por supuesto, no estaba esa noche para hablarnos de su obra, pero otro gran maestro lo hizo, GOERITZ, quien además nos habló de la personalidad del artista como hombre generoso, simpático y ante todo sencillo que conluga su genio con la inquietud del niño que juega pues EL juega y hace de su obra un juego continuo.

aj: “El Sol rojo”, una de las pinturas de Calder. b: “Miomomatosis”, uno de los móviles presentados. c: El escultor Mathias Goeritz y Helien Escobedo, directora del museo universitario de Ciencias y Arte. d: Claudio Landucci y Ana Luisa Lerdo de Tejada de Landucci, con ellos Gianni Tossi.



Marta Villalobos y—and Arturo Flota (fotos—photos), “Exploración en el espacio: Alexander Calder”, publicación no identificada—unidentified publication, 27 de noviembre de—November 27, 1971 [Cat. 144]

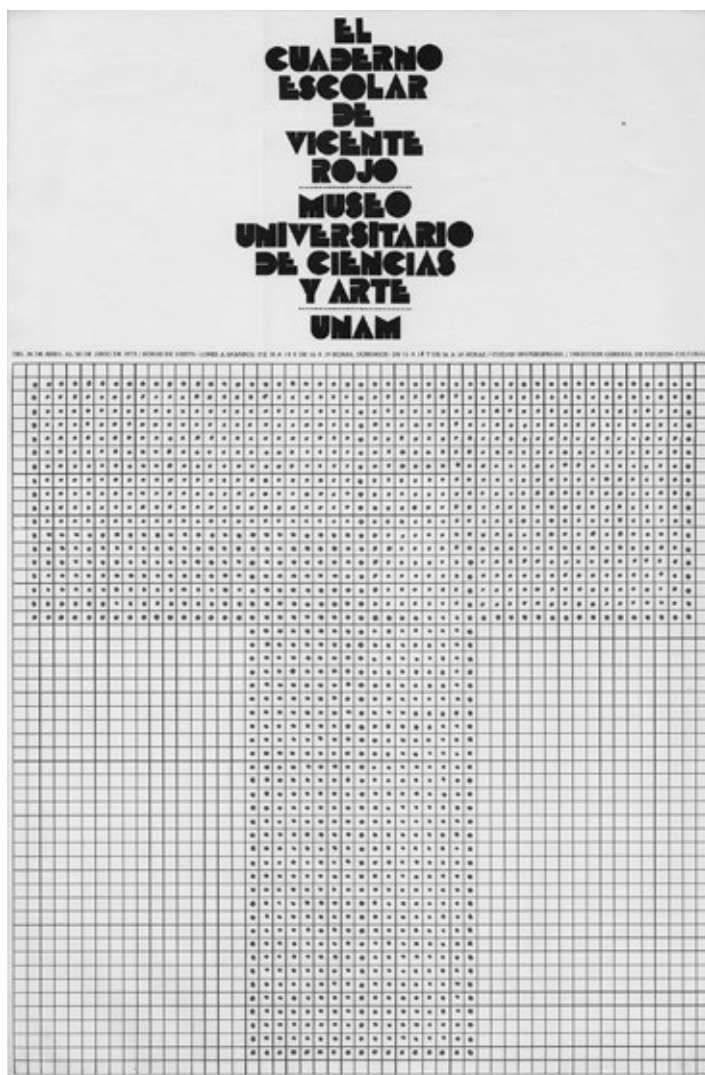
Arte japonés de vanguardia, MUCA

Julio-agosto—July–August, 1972



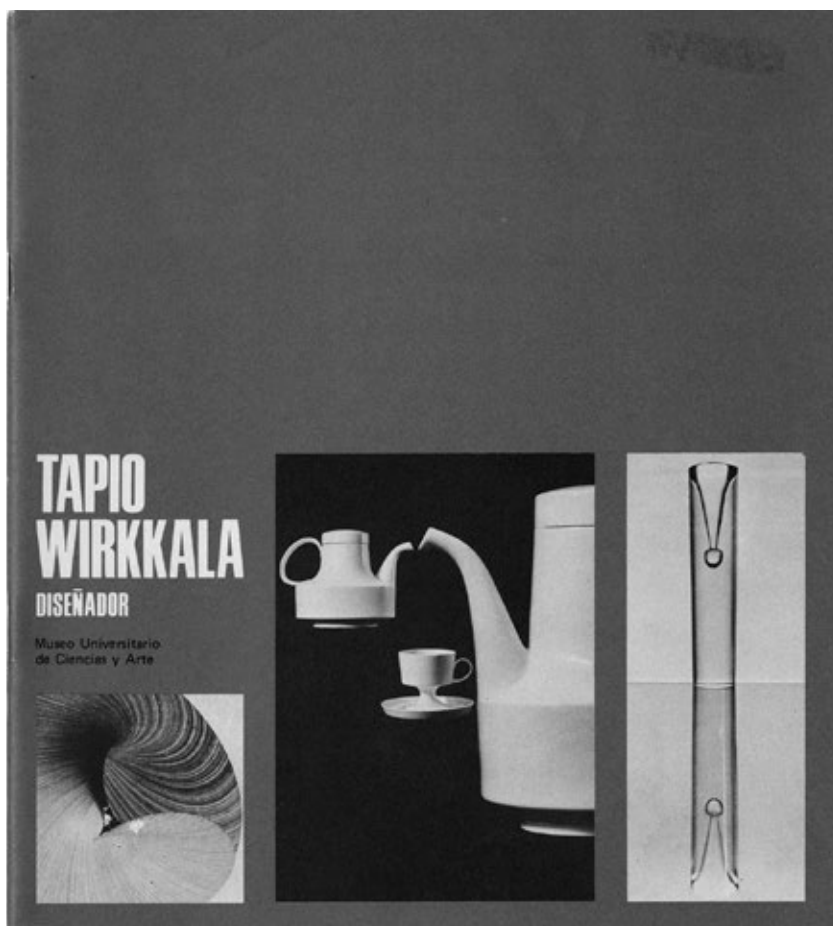
El cuaderno escolar de Vicente Rojo, MUCA

Abril-junio—April-June, 1973



Tapio Wirkkala. Diseñador, MUCA

Octubre, 1973–febrero, 1974
October, 1973–February, 1974



Alegoría, forma y fantasía. Obras selectas de artesanía internacional, MUCA

—
Octubre–noviembre—October–November, 1973



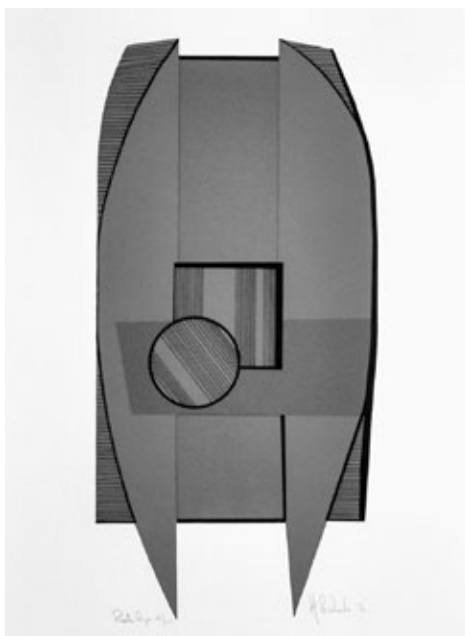
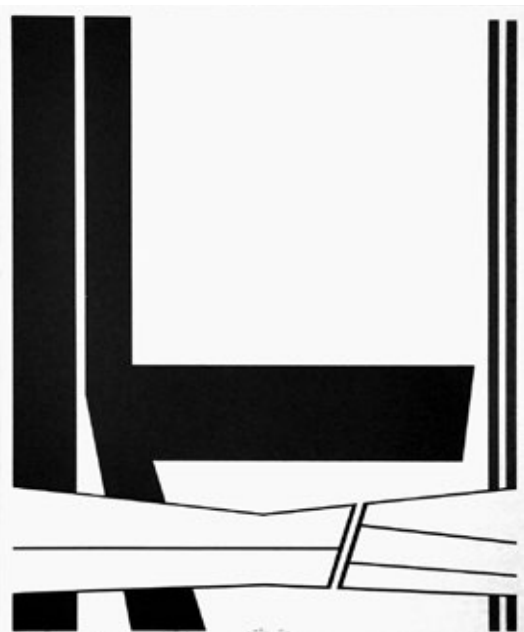
Indicios interdisciplinarios y curatoriales

Interdisciplinary and Curatorial Imprints

1974–1979

Impresiones, MUCA y—and Galería Universitaria Aristos

Abril-junio—April-June, 1974

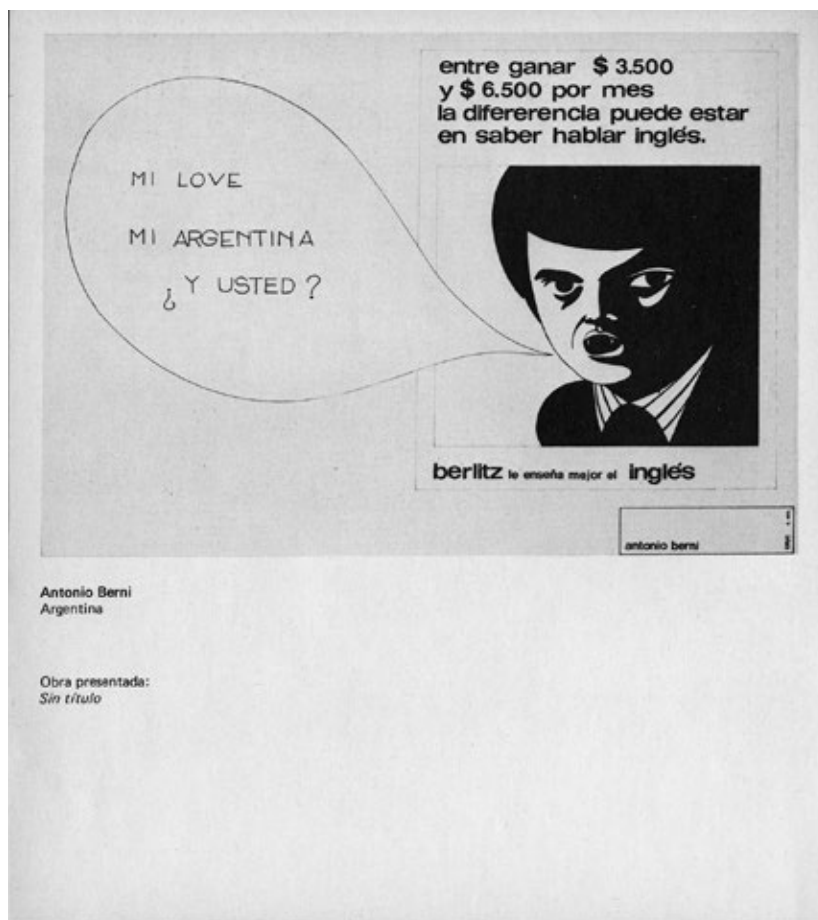


Izquierda—Left: **Gunther Gerzo**, *Sin título—Untitled*, 1974 [Cat. 171]

Derecha—Right: **Helen Escobedo**, *Puerta Roja—Red Door*, 1974 [Cat. 170]

Arte conceptual frente al problema latinoamericano

Enero-febrero—January-February, 1974



La muerte. Expresiones mexicanas de un enigma, MUCA

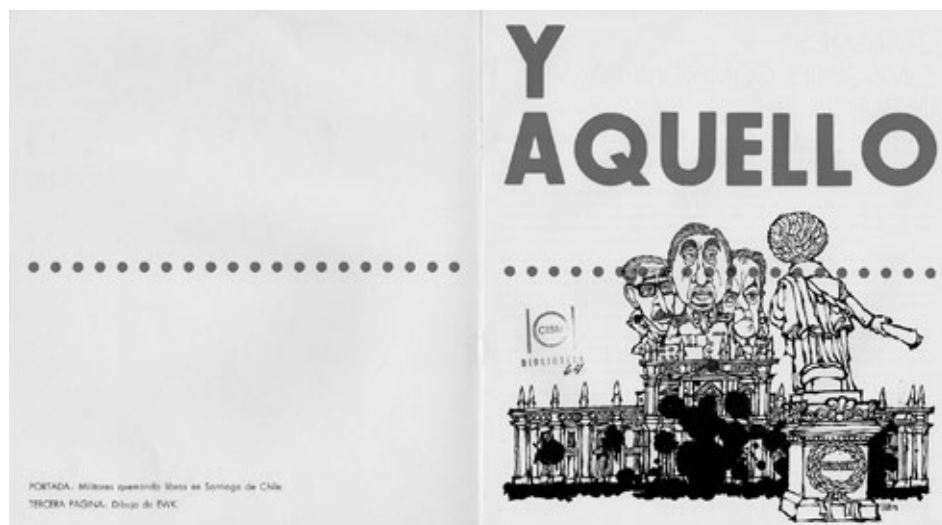
—
Noviembre, 1974–abril, 1975

November, 1974–April, 1975



Grafismos e imágenes comprometidas con Suecia, MUCA

Enero-febrero—January-February, 1975



Sellos de la España sellada. Una reacción de Marta Palau, MUCA

Enero-febrero—January- February, 1976



Cartel de inauguración y mesa redonda de—Poster for the opening and round table of *Sellos de la España sellada. Una reacción de Marta Palau*, 15 de enero de—January 15, 1976 [Cat. 203]

El lenguaje del vestido, MUCA

Diciembre—December, 1976—marzo—March, 1977



Presencia de México en la X Bienal de jóvenes de París, MUCA

Septiembre—ca. octubre—September—ca. October, 1977

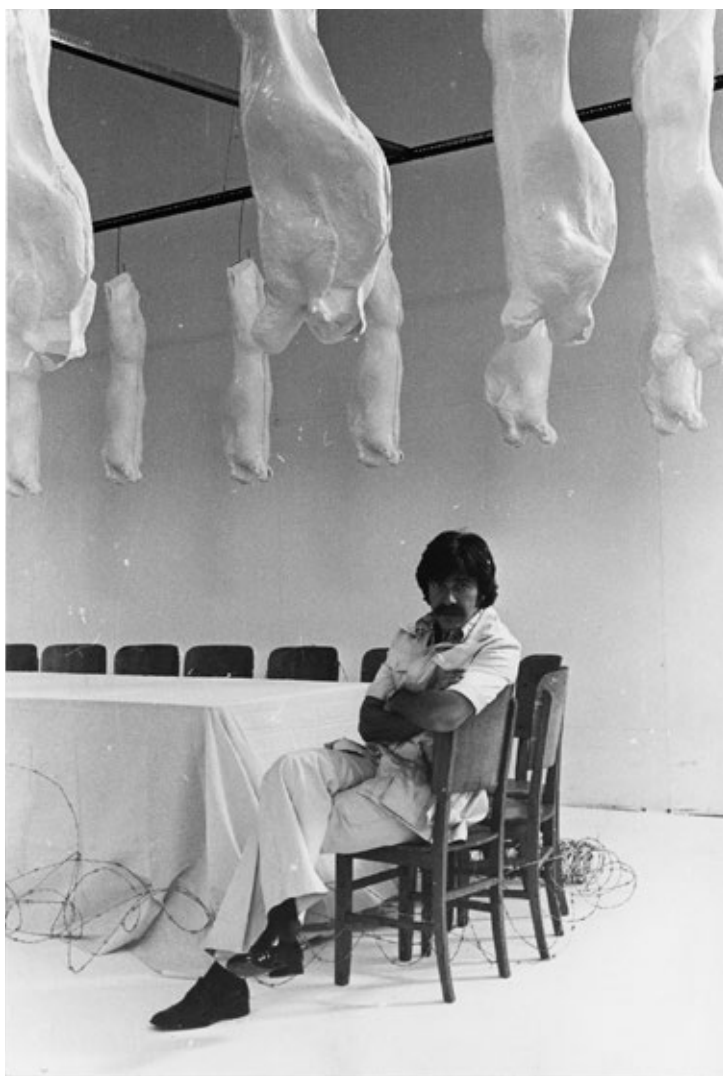


Arriba—Top: Exposición—Exhibition *Presencia de México en la X Bienal de jóvenes de París*, invitación—invitation, 1977 [Cat. 217]

Abajo—Bottom: Exposición—Exhibition *Presencia de México en la X Bienal de jóvenes de París*, catálogo—catalogue, 1977 [Cat. 216]

Veintiún artistas argentinos, MUCA

Noviembre—November, 1977



110 **Autor no identificado—Unidentified author**, Leopoldo Maler con su pieza *La última cena*—with his artwork *The Last Supper*, 1977 [Cat. 227]

Inauguración del—Opening of the Centro del Espacio Escultórico, Ciudad Universitaria

Abril—April, 1979



Collete Urbajtel, fotografía de la inauguración del—photograph of the opening of the Centro del Espacio Escultórico, 23 de abril de—April 23, 1979 [Cat. 236]

Carteles y catálogos

—

Posters and Catalogues



SIQUEIROS

EXPOSICION RETROSPECTIVA

**MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE
CIUDAD UNIVERSITARIA / AGOSTO-SEPTIEMBRE DE 1967
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL / DEPARTAMENTO DE ARTES PLASTICAS**

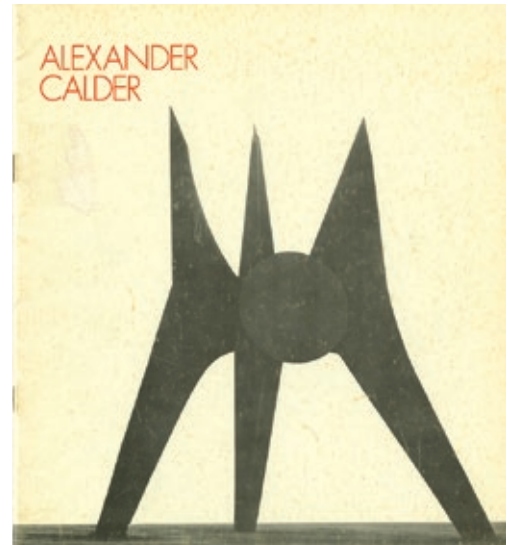
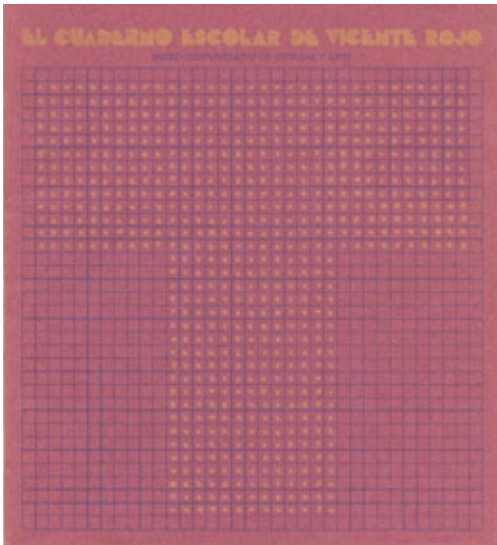
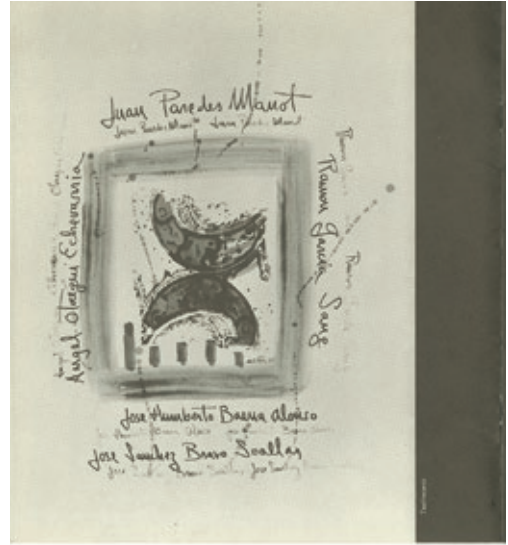


Arriba izquierda—Top left: *El diseño, la composición y la integración plástica Carlos Mérida*, catálogo—catalogue, 1963 [Cat. 29]

Arriba derecha—Top right: *Josef Albers: homenaje al cuadrado*, catálogo—catalogue, 1965 [Cat. 45]

Abajo izquierda—Bottom left: *Obras del New York Graphic Workshop*, catálogo—catalogue, 1966 [Cat. 61]

Abajo derecha—Bottom right: *Poesía Concreta Internacional*, catálogo—catalogue, 1966 [Cat. 55]



Arriba izquierda—Top left: *Tendencias del arte abstracto en México*, catálogo—catalogue, 1967 [Cat. 84]

Arriba derecha—Top right: *Sellos de la España sellada. Una reacción de Marta Palau*, catálogo—catalogue, 1976 [Cat. 204]

Abajo izquierda—Bottom left: *El cuaderno escolar de Vicente Rojo*, catálogo—catalogue, 1973 [Cat. 158]

116 Abajo derecha—Bottom right: *Alexander Calder*, catálogo—catalogue, 1971 [Cat. 143]



Cuevas

ESTATURA, PESO Y COLOR

INAUGURACION

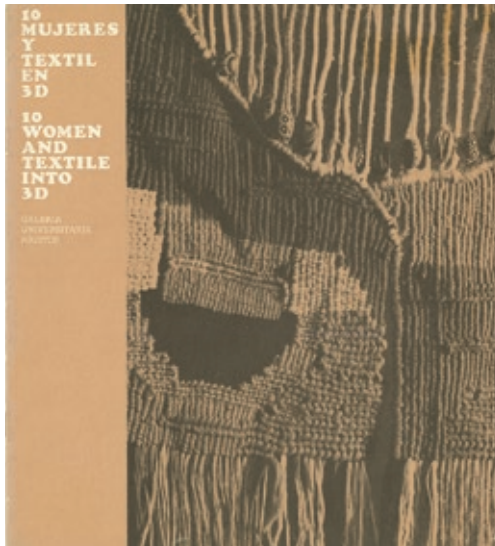
25 DE AGOSTO 1970

A LAS 19.00 HS.

UNAM/DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL
 DEPARTAMENTO DE ARTES PLASTICAS/MUSEO UNIVERSITARIO
 DE CIENCIAS Y ARTE/CIUDAD UNIVERSITARIA



Inauguración—Opening of the Museo Universitario del Chopo, cartel—poster, 1975.
118 69 × 46 cm, Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM



Arriba izquierda—Top left: *Alegoría, forma y fantasía internacional*, catálogo—catalogue, 1973 [Cat. 167]

Arriba derecha—Top right: *Arte conceptual frente al problema latinoamericano*, catálogo—catalogue, 1974 [Cat. 181]

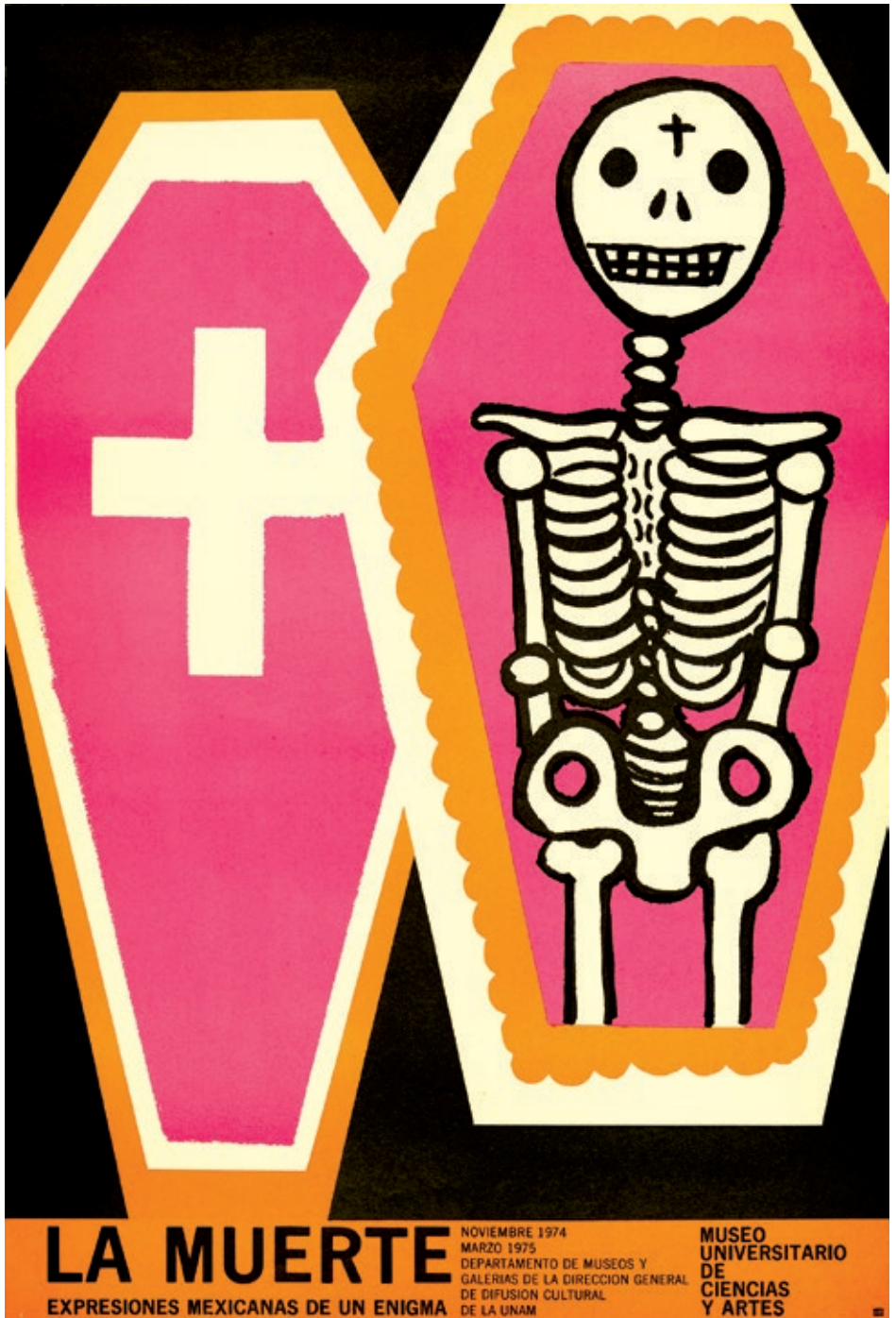
Abajo izquierda—Bottom left: *Diez mujeres y textil en tercera dimensión*, catálogo—catalogue, 1975 [Cat. 201]

Abajo derecha—Bottom right: *Arte conceptual internacional. Década del 70*, catálogo—catalogue, 1977 [Cat. 222]









LA MUERTE

EXPRESIONES MEXICANAS DE UN ENIGMA

NOVIEMBRE 1974
MARZO 1975
DEPARTAMENTO DE MUSEOS Y
GALERIAS DE LA DIRECCION GENERAL
DE DIFUSION CULTURAL
DE LA UNAM

MUSEO
UNIVERSITARIO
DE
CIENCIAS
Y ARTES



IMPRESIONES

Mostra de Serigrafía Artística

CICLO: ARTE SERIAL, ARTE Y MASIFICACION

Visitas guiadas:

Lunes 6 de mayo a las 12:00 hs. • Raquel Tibol

Lunes 13 de mayo a las 18:00 hs. • Antonio Rodríguez

Inauguración: Jueves 18 de abril a las 19:30 hs.

COLOQUIOS

Martes 7 de mayo a las 19:00 hs.

Jorge Hernández Campos

Pedro Preux

Felipe Ehrenberg

Raquel Tibol, Moderador

Martes 14 de mayo a las 19:00 hs.

Jack Seligson

Ancelito Aquino

John See, Fernández

Raquel Tibol, Moderador

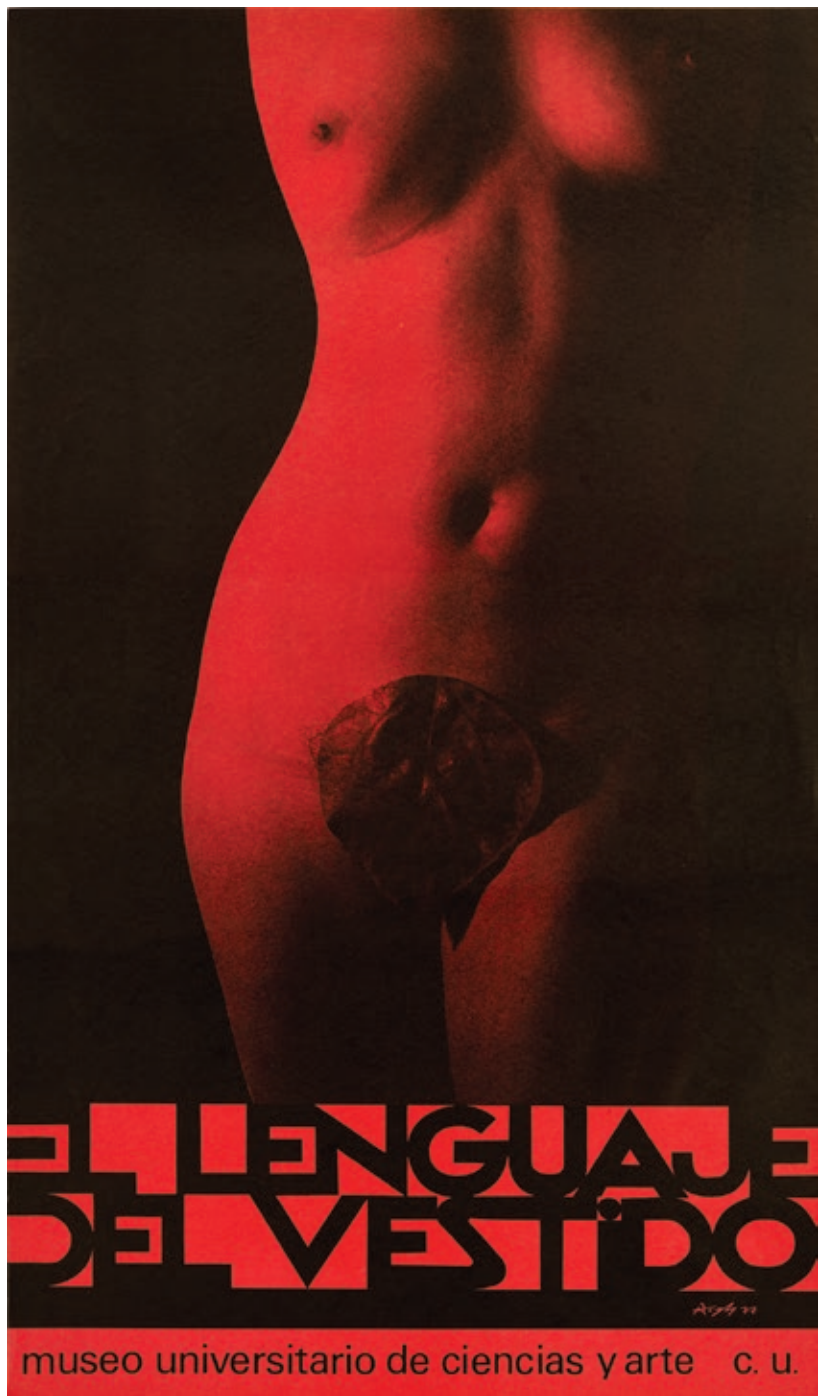
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL

DEPARTAMENTO DE MUSEOS Y GALERIAS

MUSEO UNIVERSITARIO

• Entre la Escuela de Ingeniería y la terminal de autobuses

CIUDAD UNIVERSITARIA



Helen Escobedo, Agent. A Necessary Reappraisal

SOL HENARO



Autor no identificado—Unidentified author, Mathías Goeritz y—and Helen Escobedo supervisingo construcción del—supervising the construction of the Centro del Espacio Escultórico en—at Ciudad Universitaria, ca. 1978 [Cat. 235]

*Directors of museums and cultural centers
stripped of their vitality, I send you warm greet-
ings and my deepest sympathies.*¹

ERICKA FLOREZ HIDALGO

In historiographical accounts, the place and relevance of the work and the artist are often emphasized, when in fact we know that the richness and complexity of art also involves other agents who, in some cases, conceive of, make possible and contribute processes deriving from other professional practices, breaking deadlocks, shattering logics and enriching the visual arts. One such agent is the cultural manager who, at the helm of a public or private institution, fosters processes that bring about the inception or continuity of a project through the institution in their charge.

Naturally, some will understand this kind of management in a reduced capacity, the coordination of a flat and uncritical bureaucracy producing lack of morale and limiting scope. Fortunately there are also those who understand cultural management as a field of possibility, transformation and agency, sustaining a passionate commitment, and whose enthusiasm results in projects being both conceived and put into practice. Helen Escobedo (Mexico City, 1934–2010) was one of the latter: a visual artist whose work was central to artistic practice in Mexico during the past four decades, who managed to articulate a language of her own through sculpture and (traversable) installations that have been brought together on various occasions, including retrospective and collective exhibitions.

However, it is time now to pause, to reflect on and recognize another prolific element of Escobedo's working life that involved artistic creation in equal measure, only in this case from the stance of cultural promotion; that is, her work as a manager. Escobedo was appointed to key roles in public institutions from which she was able to pioneer highly singular creative explorations that made the Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM (MUCA) a force field for diverse local, Latin American and international practices.

1— Ericka Florez Hidalgo, consulted on March 9, 2017 at the following address:
<https://www.facebook.com/divagancia?fref=t>.

First as Chief of the Departamento de Artes Plásticas [Department of Fine Arts] and later as Director of the Departamento de Museos y Galerías [Department of Museums and Galleries] (MUCA, Galería Universitaria Aristos and the Museo Universitario del Chopo), Escobedo built an important network of contacts deriving in part from her practice as an artist. Being an artist herself gave her, without doubt, a degree of sensitivity that set her apart from other cultural agents. With her keen interest in and awareness of new artistic languages, and accustomed to ongoing interaction with the local and international artistic community, Helen was able to channel some of the key interests of her generation in order to propel or foment projects inspired by her own intellectual appetites. In this sense it is important to remember the impact made on her by certain colleagues and friends, such as Germán Cueto, Gunther Gerzso, Mathias Goeritz, Inés Amor or Marta Palau to name just a few.

Although Escobedo was also Director of the Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes between 1982 and 1984, the exhibition that gives rise to this publication, *Expanding Art Spaces: Helen Escobedo at the UNAM 1961–1979*, seeks to highlight Escobedo's work at several moments that are directly linked to the Universidad Nacional Autónoma de México. We should not forget that including the three spaces in her charge, geographically speaking the University covered the south, center and north of the city in its promotion of the arts. With this in mind, Clara Bolívar and Elva Peniche, the exhibition's curators, made decisive use of the Fondo Helen Escobedo and the Fondo Histórico MUCA at the Centro de Documentación Arkheia, as well as specific inquiries at the Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE) and the Filmoteca at the UNAM.

The curatorial narrative has been organized into three temporal blocks (1961–1967, 1967–1974 and 1974–1979) intersected by themes chosen by Bolívar and Peniche in order to highlight Escobedo's contributions while at the head of the MUCA. The most remarkable of these are, for example, international vocation, thematic exhibitions, advanced museography and attention to the university public. Of the highpoints marking Helen's activity as a Director, several elements should be underscored: her involvement

during the Cultural Program of the Olympic games, the accommodation of collective dissidence at the Salon Independiente, her implicit pact of trust with the museographer Alfonso Soto Soria which contributed to the professionalism and relevance of the practice, as well as her skilled leadership alongside Alberto Híjar, bringing about an unprecedented shift in Mexico's participation at the tenth Paris Biennial where group presentations were privileged over individual ones. Magali Lara recalls that at the Biennial, Escobedo did not act as an authority figure but as another artist working to solve a problem affecting the participation of the Mexican group.² For the above reasons, it is tempting to see the epigraph to this text as a form of response to Escobedo who, far from being inactive, was an example of enduring vitality.

To complement the museographical offering of *Expanding Art Spaces: Helen Escobedo at the UNAM 1961–1979*, this publication is envisaged as unique and pioneering in being the first to systematically cover this facet of Escobedo. The publication allows us to complement the various existing readings of Escobedo as an artist, as it brings together an essay by the curators, the previously unpublished interview with Escobedo by Cuauhtémoc Medina, and the essay by Julio García Murillo who focuses his meditation on the artistic creation/cultural management pairing that brings two of Helen's defining aspects into focus. These are also joined by a chronology featuring exhibitions and events held by the Directorate of Fine Arts between 1961 and 1979 and, of course, the catalogue of the materials brought together in the exhibition. With this publication, the Centro de Documentación Arkheia continues to express its commitment to facilitating research originating in the Fondos Documentales under our stewardship and charge, at the same time as allowing other forms of access to them beyond isolated consultations, instead expanding access by means of the exhibition format and opening them to the public sphere.

2— Amalia Benavides, Irela Gonzoga and Magali Lara, *Pasajes. Helen Escobedo*, Mexico, FONCA/Conaculta, 2011, p. 9.

Expanding Art Spaces

CLARA BOLÍVAR
ELVA PENICHE



Autor no identificado—Unidentified author, vista de la exposición—
exhibition view *El lenguaje del vestido*, 1976 [Cat. 208]

We care more about reaching the public than promoting the artist.

HELEN ESCOBEDO¹

What happens when an artist is in charge of a museum? How does she strengthen her individual creativity in organizing projects with other artists, museographers, and researchers? How, in the present and through the archive, can the role of a leader with such an unusual profile become more visible? The research behind the exhibition *Expanding Art Spaces* answers these questions in studying the prolific managerial labor² of the artist Helen Escobedo as she presided over the UNAM's primary exhibition spaces during the 1960s and '70s: the Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) and the Galería Universitaria Aristos. Her consideration for the public, which was apparent even in her earliest work as an artist,³ is an intriguing guide along this path; indeed, as Escobedo herself has expressed, her primary objective was to attract university students to the museum.

We organized this exhibition as part of the research undertaken at the Centro de Documentación Arkheia, a space devoted to preserving the MUAC's document collection at the UNAM.⁴ This research pursues deeper knowledge of the archive and its contents, studying Escobedo as a central figure in order to understand the university's role in the arts and culture over a two-decade period, as well as to understand the form taken by the UNAM collections at the time.

—

1— Helen Escobedo, interviewed by Sara Sloan, "Superados los efectos de la huelga, la actividad retorna al museo de la UNAM," *Novedades*, February 11, 1973.

2— A precedent to this study of Escobedo's directorial work is a book featuring firsthand testimonies from Rita Eder, *Tiempo de fractura: El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo (1982–1984)*, Mexico, MUAC, UNAM/UAM, 2010.

3— Such as her bronze pieces titled *El artista rodeado por admiradores* [*The Artist Surrounded by Admirers*], 1963 and *El artista y su público* [*The Artist and Her Audience*], 1964. For a comprehensive study of Escobedo's work, see Graciela Schmilchuk, *Helen Escobedo: Pasos en la arena*, Mexico, CONACULTA-Difusión Cultural UNAM/Turner, 2001.

4— To date, this contains 39 different types of collections: the archives of artists, directors, critics, researchers, art spaces, museographers, and cross-sectional studies. Together, they sketch a map of contemporary art in Mexico.

To do so, we reviewed both the Fondo Histórico MUCA and the Fondo Helen Escobedo,⁵ and we included pieces from the MUAC collection that were acquired during Escobedo's leadership. These works are also displayed as "documents," serving as records of the cultural policies promoted by the UNAM in developing a body of public artistic patrimony.⁶ Finally, our research was further enriched by materials from other UNAM archives: the Instituto de Investigaciones Sobre la Universidad y la Educación (IISUE), the Fílmoteca, and Radio UNAM.

During Helen Escobedo's years as the head of the Departamento de Artes Plásticas (DAP) [Department of Fine Arts], from 1961 to 1974, and of the Departamento de Museos y Galerías (DMG) [Department of Museums and Galleries], from 1974 to 1978—both departments were part of the Dirección General de Difusión Cultural [Cultural Promotion]—we have identified a set of concerns and priorities that marked her tenure there. One example is her interest in promoting artistic experimentation and exhibiting aesthetic explorations that were novel in Mexico at the time. Another is her interdisciplinary approach in showcasing works of architecture, photography, industrial design, handicrafts, and popular art in conjunction with traditional painting exhibits. Her event-programming was always driven by an international vocation, which was often strengthened by her network of relationships with artists, critics, and museum directors from many different places. Under her leadership, the museum team gained enormous momentum; critically, too, she developed a strong program devoted to communication with and parallel activities for the university public.

However, the vast, varied, and fragmentary universe of materials we ultimately encountered (as is generally the case

5— The former (the founding collection) comprises administrative documents from the MUCA and the Galería Universitaria Aristos in which Escobedo constantly appears: memos, correspondence, artists' biographical notes, press releases, photographs of exhibitions, programs for round-table discussions and other events, posters, and invitations. In addition, the Fondo Helen Escobedo (donated in 2014) compiles documents and images related to her artistic work, as well as letters she exchanged with artists, critics, and directors. It also collects texts and reflections written by Escobedo herself, records of her membership in organizations devoted to research and to the promotion of museums and the arts.

6— Starting in 2004, Olivier Debrouse reviewed and reorganized the collection formed at the MUCA, leading to the collection now housed at the MUAC.

with archives), encompassing nearly twenty years of directorship and over one hundred exhibitions and parallel activities, prompted us to establish a timeline that would express both ruptures and continuities. Thus, we divided Escobedo's directorship into three periods. The first, which runs from 1961 to 1967, covers her early years leading the DAP: the first MUCA exhibitions in her charge, the opening of the Galería Universitaria Aristos, and the initial formation of the art collection. This period, in which Escobedo inherited projects spearheaded by the previous team—some of which had been negotiated with the Mexican government—is characterized by her engagement of the relationships she had already forged as an artist with certain key agents, as well as by the fact that her international artistic reference points hailed from the US and Europe.

The second period begins in 1967 when the MUCA was re-opened after a series of renovations, accompanied by a strong international program of exhibitions that were organized primarily around the Cultural Program of the XIX Olympic Games. The UNAM museums joined this great national initiative, bringing major international figures and innovative projects into contact with the university public. During this long period, the exhibitions reflected confrontations among different generations of artists and aesthetic movements; among the results was increased support for artists from the so-called *Generación de la Ruptura* [Break-away Generation]. Nonetheless, this stage also witnessed lesser-known exhibitions that revealed a diverse range of artistic concerns.

The final period begins in 1974 with a change in the institutional structure of *Difusión Cultural*. This shift put Escobedo at the helm of the new *Dirección de Museos y Galerías*, which, from 1975 onward, also included the *Museo Universitario del Chopo*. At this point, her consideration for the public prompted her to conceptualize thematic shows, which would be bolstered by parallel activities, academic lectures, and public programs. Her attention to Latin American art was evident, as was her support for styles that hadn't yet been legitimized in Mexico, such as performance art and conceptual art.

Helen's years at the UNAM overlap with the most radical transformation of her own work as an artist. Without a doubt, her directorial work affected her understanding of

art-which explains, for example, her gradual shift toward installation and ephemeral art. While Escobedo attempted to keep these two areas of her life separate,⁷ there were times when she was present as an artist at the UNAM: for example, during the second and third sessions of the Salón Independiente (in 1969 and 1970, respectively), and in the Espacio Escultórico in 1978, which marks the chronological conclusion of our research.

We will thus analyze Escobedo's role as an active and decisive agent on the Mexico City art scene: her role as a mediator and negotiator among different generations of artists, critics, institutions, collectors, authorities, aesthetic movements, and even ideological positions. Throughout these nearly twenty years, her work was made possible by the work teams at the DAP and the subsequent DMG: Dr. Daniel Rubín de la Borbolla, founder and director of the MUCA; Alfonso Soto Soria,⁸ who headed the Museography Department; and Rodolfo Rivera, his assistant and successor.

We must also mention certain relationships that Escobedo sustained with friends and mentors throughout her artistic career, such as Mathias Goeritz and Inés Amor. In the 1970s, Alberto Híjar oversaw a program run by Difusión Cultural, "Curso Vivo de Arte" [Live Art Course], which sparked the creation of various academic activities that enriched the range of exhibitions offered by the MUCA.⁹

As part of the Centro de Documentación Arkheia's exhibition program, we see this project as a platform for critical reflection on archival exhibitions and the presentation of documents and records in museums. Our survey of the exhibition-related activities directed by Helen Escobedo does not aim to be exhaustive; rather, in drawing from UNAM

—

7— A survey of the intersections between Helen Escobedo's artistic and directorial work is found in an unpublished text by Ángela Cuahutle Navarro, "Esculpir el museo: Algunos procesos de gestión de Helen Escobedo". Universidad Iberoamericana.

8— A disciple of Fernando Gamboa, Daniel Rubín de la Borbolla, and Miguel Covarrubias. Olivier Debrouse, "Las colecciones de arte contemporáneo de la UNAM: Una revisión," *Informe*, Mexico, MUAC/Turner, 2008, p. 20.

9— Bertha Teresa Abraham Jalil's book describes occurrences at the MUAC during this period: *El Museo Universitario de Ciencias y Arte: Crónica de una institución de vanguardia (1959-1979)*, Mexico, Universidad Autónoma del Estado de México, 2012.

archives, we intend to highlight key moments and projects and thus outline additional lines of research areas within the fields of art history and exhibitions in Mexico. In this way, the exhibition joins other important efforts and historical investigations that have addressed events occurring throughout these two decades.¹⁰

A Museum in Ciudad Universitaria

Originally envisioned as a multi-purpose hall for a project led by the architect José Villagrán and his team for the then Escuela de Arquitectura, a 2700-square-meter space came to embody the previously utopian possibility of a new museum for the university. In the words of Olivier Debroyse, “The simplicity and versatility of the construction are still surprising today, considering that it was conceived in 1952, a time when museum studies were basic.”¹¹ This broad, open, and “generous” space¹² was ideal for founding, in 1959, the Museo Nacional Universitario, subsequently christened the Museo de la Ciudad Universitaria. As Dr. Rubín de la Borbolla said, “A university museum must be the repository of everything that man has created, thought, and dreamed”; thus, the arts and sciences ought to coexist.¹³

On March 4, 1960, and now as the MUCA, the new facility opened with two simultaneous exhibitions: first, the *Primer Salón de Pintura Estudiantil* [*First Showcase of Student Painting*], projected to become “a permanent means of expression for young and new painting from the university

10— Such as studies for the exhibitions *The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico 1968–1997*, (MUCA, 2008) and *Defying Stability: Artistic Processes in Mexico 1952–1967* (MUAC, 2014).

11— Debroyse, op. cit., p. 18.

12— As described by Escobedo in the lecture she delivered at a meeting of the CIMAM / ICOM 1979. Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

13— Daniel Rubín de la Borbolla, “El museo universitario,” in *La Difusión Cultural y la Extensión Universitaria en el cambio social de América Latina*, Mexico, Dirección General de Difusión Cultural, 1972, p. 342.

setting”;¹⁴ second, *Arte precolombino del Golfo* [Pre-Columbian Art from the Gulf], headed by Rubín de la Borbolla.¹⁵ His interest in indigenous art and handicrafts shaped the programming of numerous exhibitions, such as the great *Tesoros del Perú* [Treasures of Peru] (1961), organized bilaterally by the Mexican and Peruvian governments.¹⁶

Following this exhibition, Raúl de Ortiz y Ortiz, who was the Fellowship Director at the time, invited Helen Escobedo to join the team at Difusión Cultural. In this way, in 1961, at the age of 27 and having just completed her studies at London’s Royal College of Art, she became the head of the department, where she set out to revitalize the DAP’s program of exhibitions and events. When Helen Escobedo began working there, the Difusión Cultural team at the UNAM comprised various key figures in Mexican cultural life, such as Jaime García Terrés, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, and Juan José Gurrola, among others.¹⁷

In almost every case, MUCA exhibitions also involved a publication. Among the writers who contributed critical texts were Luis Cardoza y Aragón, Juan García Ponce, Juan Acha, Carlos Monsiváis, Harold Rosenberg, Salvador Elizondo, Álvaro Carrillo Gil, Mathias Goeritz, Fernando Benítez, Alejo Carpentier, and Gabriel García Márquez. In addition to these texts, each publication included a brief introduction (generally written by Escobedo herself), a catalogue or list of works, and sometimes a commentary on the museography or the exhibition’s overall project. Vicente Rojo designed

14— The jury was made up of Justino Fernández, Roberto Garibay, Raúl Anguiano, Luis Cardoza y Aragón and Daniel Rubín de la Borbolla. Unidentified author, “Primer concurso de pintura,” *Gaceta de la Universidad*, November 2, 1959, p.

1. Like all showcases held under Escobedo’s leadership, this one was committed to displaying all of the participants’ work.

15— With *Arte precolombino del Golfo*, the university collection received its first donation from Ricardo Hecht. Other donations, such as William Spratling’s, would follow.

16— The MUCA also showcased various projects carried out by means of state-sponsored cultural and international policies, at this point during Adolfo López Mateos administration (1958–1964). His presidency also witnessed the opening of the Museo de Arte Moderno in 1964 and the Museo Nacional de Antropología.

17— See Cuauhtémoc Medina, “Interview with Helen Escobedo”, published in this same Folio, p. 154.

many of these publications, as well as many of the posters, which meant that the activities at the MUAC and the Aristos enjoyed an exceptionally high-quality visual profile.

Press releases and art critiques are another vital source in understanding the events of this period. In the voices of Raquel Tibol, Juan Acha, Jorge J. Crespo de la Serna, Margarita Nelken, Juan Carlos Emerich, and Juan García Ponce, among others, such texts offer us the best possible barometer for evaluating the impact of these projects in their time.

First Steps, 1961–1967

When she assumed her new role, Helen Escobedo was charged with proposing exhibitions that would represent the most current artistic movements, as well as with planning a diverse range of parallel activities for the student population. The young Escobedo strengthened the links she had forged with artists and directors at the start of her artistic career, which had taken off in Mexico at the Galería de Arte Mexicano. In programming the initial exhibitions, she received support from Inés Amor (director of the aforementioned gallery), who served as an intermediary in securing the loan of Picasso engravings that belonged to the Álvaro Carrillo Gil collection for *Picasso grabador [Picasso the Engraver]* (1961). In this way, her first exhibition was a great success.

During this initial period, Difusión Cultural organized six salones de pintura estudiantil, in which the MUCA exhibited all participating works and highlighted the winners. Escobedo both continued and enriched this program: she served on the jury and invited active figures in the art world to preside over it (e. g., Mathias Goeritz, Inés Amor, Gunter Gerzso, and Rufino Tamayo, to name a few). The categories were called “José Clemente Orozco” and “Diego Rivera”; the first was designated for specialized students from art schools and academies across the country, while the second was for matriculated students from any school or department, which meant that the competition wasn’t limited to the UNAM. The exhibitions were presented every year from 1960 to 1965, offering an important platform for interaction among and increased visibility of university-level students and art instruction.

The opening of the Galería Universitaria Aristos in 1963 allowed the UNAM to expand its artistic activities beyond the campus (concurrently with events already occurring at the Casa del Lago). Housed in a space that the engineer Manuel Kranchky had granted to the university in the newly inaugurated Conjunto Aristos, located on Insurgentes Sur 421 and Aguascalientes in the Hipódromo neighborhood, the space was ultimately devoted to exhibiting avant-garde work.¹⁸ In Debroise's words, Aristos "offered an unprecedented platform in Mexico: an institutional space, with the physical characteristics of a commercial gallery and a strong vocation to leave merely profit-oriented dynamics behind, in which new generations of artists could present solo exhibitions, thus freeing the MUCA from its immediate responsibilities in promoting young artists."¹⁹ Aristos had an honorary committee for each exhibition (which participated in managerial matters) and a guest director (who would serve as what we call a curator today); Alfonso Soto Soria and Rodolfo Rivera were the museographers. Directors invited to work on specific projects included Leopoldo Méndez, Salvador Elizondo, Álar Carrillo Gil, and Ida Rodríguez Prampolini.

In order to understand Escobedo's directorship, it is necessary to mention Mathias Goeritz. He and Soto Soria organized the first exhibition of a Latin American artist at the Galería Universitaria Aristos: *El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida* [*The Design, Composition, and Visual Integration of Carlos Mérida*] in 1963, an excellent retrospective of the Guatemalan artist that sought to illustrate his work processes through sketches. These drawings, especially the ones he'd made in preparation for his intervention in the Centro Urbano "Presidente Juárez", constituted one of the first modern art donations to the UNAM. In 1952, Goeritz had published an article on these works of Mérida's; "here," he stressed, "the painter dared to put forth certain subjects that departed from pre-Cortesian cosmogony, subjecting his forms, which

—

18— A vocation that would change in the '70s, shifting toward the exhibition of popular art and handicrafts.

19— Debroise, op. cit., p. 19.

ultimately still evoke the poetic visual sensibility of ancient Mexican art, to the necessities of modern integration.”²⁰

Escobedo likewise collaborated with various colleagues at the UNAM. Juan García Ponce was one of them; he oversaw the *Actitudes plásticas: Selección de artistas contemporáneos de Estados Unidos y México* [*Plastic Attitudes: A Selection of Contemporary Artists from the US and Mexico*] in 1965. García Ponce invited Harold Rosenberg to select pieces by veteran American painters and sculptors who still demonstrated a “radical attitude.” García Ponce, meanwhile, highlighted the efforts of the Mexican artists Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Gunther Gerzso, Alberto Gironella, Carlos Mérida, Wolfgang Paalen, Vicente Rojo, and Juan Soriano to join the Western sphere in original ways.²¹

For another example of this connection with the American artistic community, we can turn to two exhibitions conducted in collaboration with the MoMA in New York: *Josef Albers: homenaje al cuadrado* [*Josef Albers: Homage to the Square*] in 1965 and *Estructuras musicales* [*Musical Structures*] in 1966, by the brothers François and Bernard Baschet. In the exhibition halls, this innovative project contained instrument-sculptures made from glass bars and various metals that the public could actually play.²² Also shown was *Obras del New York Graphic Workshop* [*Works from the New York Graphic Workshop*] in which the young artists Luis Camnitzer and Liliana Porter, among others, circulated a manifesto explaining their position on a new concept of engraving.

Another 1966 exhibition was the emblematic *Poesía concreta internacional* [*International Concrete Poetry*], organized by Mathias Goeritz, which showcased both his own work and that of the major European artists in this international post-war movement (e. g., Dieter Roth and Hansjörg Mayer); it also included works from Brazil, the US, Guatemala, Turkey,

20— Mathias Goeritz, “La integración plástica en el CU: Presidente Juárez”, *Arquitectura*, Mexico City, December 1952, p. 423.

21— Juan García Ponce, untitled, *Actitudes plásticas: Selección de artistas contemporáneos de Estados Unidos y México*. Mexico, Galería Universitaria Aristos, 1965, p. 9.

22— Unidentified author, “Original exposición en el Museo de Ciencias y Arte en CU,” *Gaceta de la Universidad*, April 18, 1966.

and Japan. The exhibition, which was a resounding success, was the first to bring materials from this movement to a Spanish-speaking country. In sparking the spread of concrete poetry, it was a “key precedent for the mail-art groups and currents that proliferated in the 1970s and ’80s.”²³

While exhibitions of indigenous art and handicrafts were due in part to Dr. De la Borbolla’s initiatives, and those focused on design and architecture can be explained by the proximity to the architecture and design communities themselves, Escobedo, too, developed a position on exhibiting more than paintings in the artistic spaces under her leadership. In a document archived at the Fondo Helen Escobedo, she wrote: “Tell me whether all of you include the design and handicrafts sectors within the ‘visual arts’ terminology, because I do. I know designers who are artists, artists who are more like artisans, and artisans who are artists....”²⁴ During these same years, her own work began to problematize the concept of art and to incorporate functional pieces that bordered on design; she also ventured into the fields of architecture and interior design.

Without a doubt, this was a time of searching and experimentation amid precarious infrastructural and organizational conditions. When it came to the most ambitious exhibitions, however, Escobedo relied heavily on Amor and Goeritz, striving for the UNAM to showcase *modern* artistic proposals in close proximity to her artistic interests: “[W]hen I came back to Mexico, what fascinated me wasn’t pre-Hispanic art or colonial art or muralism, but rather what was right before my eyes, what I hadn’t been able to explain to myself.”²⁵ Her collaboration with Juan García Ponce is also symptomatic of what she recognized as her chief interest upon her return: “When I moved to Sweden, I lost two years on the contemporary scene, and when I returned to Mexico, this time for good, I arrived late to the group I was most interested in: the Galería Juan Martín group.”²⁶

—

23— Jennifer Josten, “Poesía concreta,” *Defying Stability. Artistic Processes in Mexico, 1952–1967*. Mexico, UNAM/Turner, 2014, p. 104.

24— Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

25— Medina, “Interview with Helen Escobedo,” op. cit.

26— Ibid.

A Generator of Culture and Controversy, 1967–1974

In 1967, the MUCA closed for renovations.²⁷ When it re-opened, the projects led by Escobedo sought more decisive means of “showing Mexico’s student population and general public the most important and most current trends in art.”²⁸ The sculptor saw the MUCA as “a place for permanent public gatherings, a vital center for generating culture and controversy.”²⁹

Aristos inaugurated *Surrealismo y arte fantástico en México* [*Surrealism and Fantastical Art in Mexico*] (1967), an exhibition that, along with a book of the same title, offered a historical reassessment of this movement in Mexico. The creator and organizer of the exhibition, Ida Rodríguez Prampolini, asserted in both contexts that André Breton’s project had been neither understood nor followed in Mexico during his time, and that only recently had interest in surrealism been spurred in Mexico—the result of an internationalist zeal.³⁰

The series of exhibitions held during this period—on David Alfaro Siqueiros, abstract art, the Salones Independientes, José Luis Cuevas, and Vicente Rojo—reflects both the generational changing-of-the-guards that was taking place at the time and the relevance of particular debates within artistic movements. While each exhibition corresponded to a specific managerial context, the young generation of emerging artists—with Cuevas and Rojo chief among them—found an essential space for their legitimization in the MUCA and the Aristos.

Siqueiros: Exposición retrospectiva 1911–1967 [*Siqueiros: A Retrospective Exhibition 1911–1967*] was another

27— Among other additions, it was equipped with a cold light system and a new hard plastic ceiling light fixture. Fondo Histórico MUCA, Box 4.2, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

28— Document “Reapertura del MUCA,” Fondo Histórico MUCA, Box 4.2, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

29— Unidentified author, “El Museo de Ciencias y Arte de la UNAM será convertido en generador de cultura y polémica,” *Excélsior*, June 30, 1970. Fondo Histórico MUCA, newspaper archive album, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

30— Ida Rodríguez Prampolini, *Surrealismo y arte fantástico en México*, Mexico, Galería Universitaria Aristos, 1967, p. 4.

scenario in which the MUCA offered an alternative space to official cultural policies. Indeed, the MUCA was an uncomfortable figure for the Mexican government, which hadn't held a great exhibition at the Instituto Nacional de Bellas Artes. Just as Escobedo had envisioned, the museum became an engine of controversy when, at the opening,³¹ a young member of the conservative Movimiento Universitario de Renovada Orientación [University Movement of Renewed Orientation, or MURO] demanded that the painter address various accusations, such as "selling Mexico to its Soviet masters through the *vallejazo*." In response, a commotion arose in the presence of Rector Javier Barros Sierra and developed into a shouting match: "Long live MURO!" against "Long live Siquieros!"—the latter shouted by the Frente Universitario de Estudiantes Revolucionarios [University Revolutionary Students' Front, or FUER].³² The exhibition was widely attended by the university population.

Months later, the MUCA inaugurated the exhibition *Tendencias del arte abstracto en México* [*Trends of Abstract Art in Mexico*], directed by Escobedo, who explained that the show was inspired by a suggestion from Siquieros himself,³³ as well as by students' interest in learning about Mexican abstract work. The Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) advised her in selecting the artists, with additional counsel from the critic Luis Cardoza y Aragón and Vicente Rojo.³⁴ Accompanying the exhibition was a round-table talk on abstraction that explored the relevance of this movement;

31— Attended by figures such as Salvador Novo, Alfonso Caso, Pedro Ramírez Vázquez, Marte R. Gómez, Augusto Monterroso, Ricardo Garibay, and Héctor Azar, among others.

32— Eduardo Deschamps R., "Pugna al abrir Siqueiros su exposición," *Excélsior*, August 8, 1967. Fondo Histórico MUCA, newspaper archive album, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

33— Notes on the Siquieros exhibition describe how the public would constantly ask about the abstract nature of some of his work, to which he would respond: "It isn't an abstraction. It's a study for a mural." Deschamps, *Ibid.* His suggestion to Helen probably occurred as a result of such questioning.

34— Leonor M. de Villafranca, "Arte abstracto en CU," *Revista Mañana*, January 6, 1968. Fondo Histórico MUCA, newspaper archive album, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

it also remarked on the *hartos* group,³⁵ pop art, and the lack of support for artists in Mexico.³⁶ The participants were Al Koting, Selden Rodman, Aldo Greenberg, Oscar Urrutia, José Luis Cuevas, Antonio Rodríguez, Vlady, Jorge Alberto Manrique, Mathias Goeritz, and Alexander Calder as guest of honor.³⁷ In this way, young artists and Mexican researchers were able to converse with key figures of abstract art in Europe and the US who had come to Mexico as part of the Olympic activities.

The diverse offering of international artistic events organized as part of the Olympic Games—which included a cultural program spearheaded in 1966 by the president of the Olympic Committee, Pedro Ramírez Vázquez—prompted the planning of various exhibitions that became emblematic at the UNAM. In this context was *Pintura Cubana Contemporánea* [*Contemporary Cuban Painting*] (1968), organized at the MUCA in collaboration with the Casa de las Américas, which displayed a diverse range of Cuban pictorial work—including pieces with openly anti-Yankee messages.³⁸ Two other popular exhibitions were *Sobre papel* [*On Paper*], showing work by Arshile Gorky and Robert Motherwell, abstract painters from the so-called New York School; and *Palabra e Imagen: Exposición Internacional de Carteles* [*Word and Image: International Poster Exhibition*], organized in collaboration with the MoMA.

35— A group of artists who declared themselves to be *hartos*, or fed up, with the art world's dominant values; among its members were Jose Luis Cuevas, Kati Horna, and Pedro Friedeberg. In 1961, Mathias Goeritz wrote the manifesto “Estamos hartos” [We're Fed Up].

36— Jorge Alberto Manrique stated that the exhibition “takes a step toward a goal in which new values may flourish.” Unidentified author, “El arte abstracto en México: ‘los hartos’,” *Periódico de los universitarios*, first half of February, 1968.

37— In 1971, following a tour around various Latin American countries, the exhibition *Alexander Calder: explotación del espacio*, which originated at the MoMA, was inaugurated.

38— Participants included Amelia Peláez, René Portocarreño, Mariano Rodríguez, Raúl Millán, Carmelo González, and Lesbia Vent Dumois, among others. President Johnson's appearance in a triptych disturbed various American figures, Helen recalls in her interview from 2013, who went so far as to come and request the cancellation of the exhibition. See Medina, “Interview with Helen Escobedo”, op. cit.

Escobedo participated as an artist in the Ruta de la Amistad with *Puertas al viento* [*Doors Open to the Wind*] and attended the Reunión Internacional de Escultores, which took place in conjunction with the aforementioned public sculpture project. Among the Olympic activities at the UNAM, *Cinetismo: Esculturas electrónicas en situaciones ambientales* [*Kinetic Art: Electronic Sculptures in Environmental Situations*] was perhaps the most important: an exhibition organized for Mexico by Mathias Goeritz (who was the Head of International Initiatives, for the Organizing Committee) and curated by Willoughby Sharp.³⁹ The exhibition design provided a space for each of the eighteen artists, ten of whom worked in situ with traversable installations. *Cinetismo* thus brought both the Mexican public and the artists themselves into contact with new artistic styles developed in Europe and Latin America.

Another cultural activity undertaken in this context—and driven largely by Rubín de la Borbolla—involved donations of handicrafts from various countries to the MUCA collection, which was exhibited in subsequent years through projects like *Alegoría, forma y fantasía* [*Allegory, Form and Fantasy*] (1973), the first to exhibit this donation in its entirety.⁴⁰

The framework of the Cultural Olympics also included the well-known incident of the Salón Independiente, in which a group of artists gathered to repudiate the hierarchization of the arts as promoted by the INBA-organized Salón Solar. This encounter demonstrated, and its leaders described, a crisis in the government's cultural policy (which the organizers went so far as to call “nonexistent”), and which was clearly demarcated at the UNAM. In the words of Rector Javier Barros Sierra himself: “The state, not the UNAM, is the entity that must address whether Mexico lacks an effective cultural policy, as the young painters have

39— Jennifer Josten, “Mathias Goertiz y el arte internacional de nuevos medios en la década de los sesenta,” (*Ready*) *Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, by Karla Jasso and Daniel Garza Usabiaga, Mexico City, Laboratorio Arte Alameda/INBA/Conaculta, 2012, pp. 118-132.

40— Recently, the curatorial exercise *El viaje de los objetos*, at the Centro Cultural Universitario Tlatelolco (June-October 2016) resumed this project, including its museography.

claimed. The university has a perfectly defined artistic and cultural policy in general.”⁴¹

In this way, Barros Sierra openly defended the university’s artistic institutions.⁴² With his support, Helen Escobedo, as an artist member of the *Salón Independiente*, took the necessary steps for the second and third salons to be held at the MUCA. Round-table discussions were organized on two subjects: the role of international biennials and the role of modern art museums.⁴³ Some years later, Helen would recall: “The Salon didn’t only achieve what was believed to be impossible: it brought together the youngest artists, who will perhaps pave the way toward new visual attitudes.”⁴⁴

That said, this period also witnessed exhibitions exemplifying a broad range of artistic imaginaries—a range, indeed, that may have ultimately been overlooked by art history. One of the most unusual exhibitions was *Marilyn* (1969), a tribute to Marilyn Monroe organized by Carlos Monsiváis, with evident enthusiasm for the pop movement, at the Galería Aristos. Another was *No desperdicie. Eduque* [*Don’t Waste. Educate*], in 1970, devoted to a subject that interested Escobedo in her work as an artist: the reuse of waste. Participants included university students and professors in the design field, as well as artists, cartoonists, and graphic artists from ’68. This unorthodox exercise, acknowledges Francisco Reyes Palma, one of the organizers, was made possible by Helen’s presence there.⁴⁵

—

41— R. Rojas, “Se inauguró el Salón Independiente 69...,” *Excélsior*, Part 2, 1969, p. 24.

42— Let us recall that this rector also marched alongside the students during the student movement and emphasized the right to disagreement in a famous speech.

43— Unidentified author, “Vivisección de las bienales internacionales de arte, por el salón independiente, el 30,” *Excélsior*, June 26, 1969.

44— Helen Escobedo, “Arte para vivir,” 1975. Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

45— Francisco Reyes Palma, “Helen Escobedo. Habitar el espacio público,” *Curare*, No. 27, July–December 2006, p. 52. There were also colloquia in which Alberto Híjar, Ida Rodríguez, and Reyes Palma himself took part. Unidentified author, “En tres coloquios discusión de las posibilidades para utilizar los desperdicios,” *Gaceta UNAM*, December 9, 1970, p. 4.

As we have already mentioned, *Estatura, peso y color: exposición de José Luis Cuevas* [*Height, Weight, and Color: An Exhibition by José Luis Cuevas*] was a key moment in this artist's trajectory; the show included information on his marital status and physical characteristics, as well as photographs, documents from his archive, and other belongings. Interestingly, Escobedo, as expressed in the epigraph to this essay, prioritized the university public in granting it the responsibility to determine "how much this constantly-referenced José Luis Cuevas is really worth."⁴⁶ Finally, *El cuaderno escolar de Vicente Rojo* [*Vicente Rojo's School Notebook*] offered "...a holistic presentation of the artist's work, illustrating his exceptional accomplishments as a creator of graphic work."⁴⁷ This showcase was marked by a self-referential tone, as it contained the posters Rojo had designed for many exhibitions at the MUCA.

Among the most visible effects of Escobedo's second period, certainly, was the presence of this generation of artists. In his analysis of how the university art collection was formed, Olivier Debrouse acknowledges that this group was the best-represented during Helen's leadership.⁴⁸

Interdisciplinary and Curatorial Imprints, 1974–1979

In 1974, slightly more than ten years after the young Escobedo had assumed her role as head of the DAP, Difusión Cultural underwent a structural shift and the section under her charge became the Departamento de Museos y Galerías (DMG). With this change, the MUCA and Aristos's shared mission was reformulated. The pair of institutions was joined by a new space devoted to the presentation and promotion of art: the Museo Universitario del Chopo. In the final four years, the management of these spaces grew bolder

46— Raquel Tibol, "Cuevas: el sepelio de una etapa," *Excélsior*, *Diorama de la Cultura*, August 23, 1970, p.7

47— Sara Sloan, "Superados los efectos de la huelga, la actividad retorna al museo de la UNAM," *Novedades*, February 11, 1973, p. 8.

48— An interview with Oliver Debrouse, *Coyoterías* program led by Taiyana Pimentel, 2003, 29'57", Radio UNAM, Folio 100589.

and more decisive; projects were organized in conjunction with many different parallel activities, largely due to Alberto Híjar and the “Curso Vivo de Arte” [Live Art Course]. This period was also marked by major thematic exhibitions, an initiative led by Escobedo as a way to fuse disciplines, materials, and artistic ventures from different historical moments by exploring a shared problem. Such exhibitions were ideal for the diversity of the university population.

In an essential project for the enrichment of the university collection, various renowned artists in Mexico donated silk-screen prints; the contribution was enabled by support from the Cartón y Papel de México company. This initiative helped establish a Patronato del Museo Universitario, whose funds the MUCA would use to equip spaces for the permanent exhibition of its collections. A selection from these donations was shown as part of *Impresiones [Impressions]* (1974) at the Galería Universitaria Aristos.

As Escobedo would acknowledge years later, the counsel she received from figures like Juan Acha and Néstor García Canclini led her to promote projects in the 1970s that offered a Latin American perspective on the arts; her focus also shifted toward artistic practices conducted collectively, or in “groups.” Thus emerged the exhibition *Arte conceptual frente al problema latinoamericano [Conceptual Art in the Face of the Latin American Problem]* (1974). Its organizer, Jorge Glusberg, from the Centro de Arte y Comunicación Argentina (CAYC), had maintained a correspondence with Escobedo; together, they oversaw an exhibition-exchange between the MUCA and the CAYC.⁴⁹ In Acha’s words, the showcase displayed 143 “heliographic copies that serve as a foundation for verbal explorations of a political nature, or which implicitly subvert fundamental concepts of traditional art.” In this way, he added, these conceptual pieces were different from what had previously been shown in Mexico; they invaded “the territory of politics and heterodox artistry of a trivial, anti-morphological, and therefore anti-objectual sort.”⁵⁰ Escobedo’s connection

49— Correspondence between Helen Escobedo and Jorge Glusberg, 1977. Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

50— Juan Acha, “El arte conceptual frente a la realidad latinoamericana,”

with Jorge Glusberg resulted in the exhibition *Veintiún artistas argentinos* [*Twenty-One Argentine Artists*] (1977), a set of documentaries, engravings, paintings, and sculptures from the CAYC. That same year, Ángel Kalenberg (Uruguay) invited Helen Escobedo to select the artists who would participate in the tenth Paris Biennale for young artists. She ultimately chose several groups of artists, and a selection of their work was shown at the MUCA as part of the exhibition *Presencia de México en la X Bienal de París* [*Mexico's Presence in the 10th Paris Biennale*].

Toward the end of 1974, one of the MUCA's most memorable exhibitions was held, and perhaps the one that involved the greatest number of parallel activities during this period: *La muerte: Expresiones mexicanas de un enigma* [*Death: Mexican Expressions of an Enigma*] (1974–1975). Distributed throughout the entire museum, the nearly five thousand pieces—objects, paintings, sculptures, photographs, cartoons—were displayed in four temporary sections. The contributors were Eduardo Matos Moctezuma, Jorge Alberto Manrique, Alberto Híjar, and Víctor Fosado. Raquel Tibol, who applauded the museum's programs on numerous occasions, asserted that this museum was "...the only one in Mexico that, shortcomings and all, functions with dynamic criteria. The works have been exhibited in constant accordance with an idea, an instructional project, a critical review, an analytical account, a search for new relationships between the public and the pieces shown...."⁵¹

The next themed exhibition, *El lenguaje del vestido* [*The Language of Clothing*] (1976–1977), which was extended into *Si los artistas nos vistieran* [*If Artists Dressed Us*] (1977), also comprised a series of lectures and colloquia analyzing the subject of attire from the perspectives of sociology, anthropology, art, and fashion, in collaboration with Néstor García Canclini and Alberto Híjar. This period of Escobedo's leadership was characterized by the development of thematic exhibitions; indeed, such exercises were

Diorama de la Cultura, undated, p. 15. Fondo Histórico MUCA, newspaper archive album, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

51— Raquel Tibol, "Arte y público" in unidentified source, ca. 1974, Fondo Histórico MUCA, newspaper archive album, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

uncommon at the time, and thus illustrated the museum's tremendous convening power.

In 1975, the exhibit *Grafismos e imágenes comprometidas de Suecia* [*Engaged Graphics and Images from Sweden*] was opened, presented by Swedish artists in solidarity with the Chilean people; the Chilean version of the showcase was thwarted by the coup against Salvador Allende. Another exhibition with critical content was *Sellos de la España sellada* [*Seals from Sealed Spain*] (1976), in which the artist Marta Palau showed around 40 pieces in collage and other media that reflected on Spanish reality under the Franco regime and its response to the Spanish Civil War. Both exhibitions demonstrate the support that politically engaged artistic projects received from university spaces.

Among the events that brought the university public into contact with new, experimental artistic styles were *Las camas* [*The Beds*] (1975), an installation by the Colombian artist Feliza Bursting that consisted of mobile beds with lights and cloth, and a show by the Cypriot artist Sterlac, in which he amplified sounds from his brain, heart, and bloodstream.⁵² Another standout was Martha Minujín's frustrated performance as part of the exhibition *Veintiún artistas argentinos* [*Twentyone Argentinian Artists*]: a critical attack by Raquel Tibol, who "despised these types of artistic expressions," unleashed a controversy. The work in question was a collective intervention of "agricultural art in action" in which Minujín and a group of volunteers would perform a "sort of sung opera" with grapefruit.⁵³

They started to arrange the grapefruit in rows, singing all the while. The critic was so incensed that she picked up a grapefruit and threw it at Martha Minujín, striking her bucket. The artist lifted the bucket over head to see who had hit her, and the children pointed at the culprit, saying "It was her, it was her." Then the same children started

52— Unidentified author, "Performance de Sterlac," *Gaceta UNAM*, No. 25, August 18, 1976, pp. 6-8.

53— Noemí Atamoros, "El yogur es leche fracasada dice la argentina M. Minujín," *Excélsior*, November 25, 1977, pp. b1 and b14.

throwing the grapefruit, too, because they thought it was part of the show.⁵⁴

In 1978, Helen Escobedo decided to leave her role as the head of the DMG and devote herself to her own artistic career—although she would soon return, having accepted an invitation to participate with Jorge Alberto Manrique in the MUNAL project and, years later, in directing the MAM. She met with Mathias Goeritz, Federico Silva, Manuel Felguérez, Sebastián, and Hersúa, all artists who were somehow involved with the university, in order to create the Centro del Espacio Escultórico: an exercise in ecological and urban art, unprecedented in Mexico, which sought to erase the authorship of its artists altogether. This project became especially important to her, as it prompted her to explore the possibility of creating an urban art research center,⁵⁵ an idea that was not unanimously accepted.

An Artist in Charge of University Spaces

In addressing the question of what happened when an artist like Helen Escobedo worked as the director of university art spaces, we can confirm that she developed her leadership with courage, creativity, openness, and curiosity—and through her ability to engage many different actors in solving problems and tackling different subjects. Indeed, when Helen Escobedo explained her own working method, she asserted, “I always asked about what I didn’t know.”

This attitude resounds, too, in Francisco Reyes Palma’s words as he describes her understanding of museums: “Helen developed a warm way of inhabiting public space. She was able to experiment with high-risk proposals, she pursued initiatives that were open to their time, and she left a trail of still-living footsteps that, for lack of another term, I can only think to call ‘the Escobedo effect’.” The “Escobedo

54— Cuauhtémoc Medina, unpublished interview with Helen Escobedo for *La era de la discrepancia*, Fondo La Era de la Discrepancia, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

55— Plan for Centro de Investigación de Arte Urbano, ca. 1979, Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

effect” is what we seek to illustrate in this showcase: through the documents, records, catalogues, and posters from the exhibitions she organized; and through the pieces that, under her direction, were incorporated into the current university art collection.

That young artist who was seen as the best candidate for creating an innovative exhibition program at the Dirección de Artes Visuales continued to be, over nearly twenty years, an active, up-to-the-minute presence—one who sustained dynamic communication with artists from the broadest range of styles, as well as with collectors, managers, and museum directors both within and beyond Mexico. The fact that her guides and allies included such figures as Inés Amor, Mathias Goeritz, Alfonso Soto Soria, Juan Acha, and Alberto Híjar, also speaks to the accumulated effort and heterogeneous aesthetic visions and values that populated the UNAM’s exhibition spaces, always with an avant-garde vocation.

Helen Escobedo’s directorship at the UNAM from 1961 to 1979 was unerringly characterized by her concern for how to include aesthetics seen as novel at the time; for how to forge connections with artistic communities across multiple continents; for how to destabilize an idea of art that privileged painting and sculpture in order to make room for what some considered “lesser” expressions; and for how to foment museography as a field of experimentation.

The timeline established here has allowed us to observe the evolution of Escobedo’s role as director. We located an early phase of trial-and-error and eclectic programming in which her relationships with agents and artists proved essential. We then visited a second phase, shot through with confrontations and an extraordinary diversity of aesthetic explorations, at a point when the UNAM was establishing itself as an alternative space for the arts. Finally, the third period witnessed a creative directorial approach through the pursuit of thematic exhibitions, as well as a willingness to accommodate politicized artistic projects and a shift toward collective Latin American work.

There are many subjects pending for analysis: a more specific discussion of each exhibition; a study of the science exhibitions; a discussion of alliances and strategies at work among different cultural agents outside the UNAM; a gender-based perspective on Escobedo as an artist and director;

and a more thorough examination of Alfonso Soto Soria's museographic projects, to name just a few.

In this overview of the MUAC's document archives, we have found a versatile program enriched with parallel activities for the university public—all of which Escobedo sought to connect through her own doubts, curiosities, and affinities. The UNAM's artistic spaces, open to plurality, unquestionably became sites of converging and contrasting values—and converging and contrasting generations, too, of both Mexican and international artists. In this way, Helen Escobedo succeeded in confronting her primary challenge: attracting a young and diverse, university public.



**TENDENCIAS
DEL ARTE
ABSTRACTO
EN MEXICO**

MUSEO UNIVERSITARIO
DE CIENCIAS Y ARTES
Diciembre de 1967
CIUDAD UNIVERSITARIA
Unam / Difusión Cultural

Lilia Carrillo En
rique Climent Ar
naldo Coen Pedr
o Coronel Germa
n Cueto Enrique
Echeverría Manu
el Felguérez Luis
García Guerrero
Gastón González
Gunther Gerszo R
aúl Herrera Hofi
nann-Ysenbourg
Francisco Icaza P
eter Knigge Luis
López Loza Jame
s Metcalf Carlos
Mérida Roberto M
ontenegro Wolfg
ang Paalen Anto
nio Peláez Anton
io Peyri Gabriel
Ramírez Vicente
Rojo Kazuya Sak
ai Olivier Seguin
Waldemar Sjolán
der Juan Soriano
Kiyoshi Takahasi
hi Rufino Tamay
o Cordelia Uruet
a Vlady

Interview with Helen Escobedo*

CUAUHTÉMOC MEDINA

* Excerpt from the interview conducted on March 2003 in San Jerónimo, Mexico City, as part of the research conducted for *La era de la discrepancia* [The Age of Discrepancy]. Fondo La Era de la Discrepancia, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Edited by Clara Bolívar and Elva Peniche.



Autor no identificado—Unidentified author, Helen Escobedo y—and Tapio Wirkkala frente a *La última tule*—in front of *The Last Tule*, 1973 [Cat. 165]

Cuahtémoc Medina: Helen, where should we begin? Very briefly, tell me: what were you doing and where were you before returning to Mexico to work at the UNAM?

Helen Escobedo: I won a scholarship to spend three years studying in London, at the Royal College of Art, which Henry Moore and Jacob Epstein had been affiliated with; the director was Frank Dobson. In other words, that whole group, which had a strong influence on me. After those three years, I came back to Mexico as an associate of the Royal College, married a Norwegian man in 1957, and spent two years living in Sweden. Before I left, I had my first exhibition at the Galería de Arte Mexicano (GAM, 1965), with Inés Amor, thanks to warm recommendations from Mathias Goeritz and Gunther Gerzso, who had been showing their work in the gallery for many years. When I moved to Sweden, I lost two years on the contemporary scene, and when I returned to Mexico, this time for good, I arrived late to the group I was interested in: the Galería Juan Martín group. Even though I was already with Inés Amor, which was a more prominent gallery, we could say, I found the artists at the Juan Martín more interesting.

CM: You were making figurative work, but your entryway into the GAM was through abstract masters like Goeritz and Gerzso. Wasn't that a sort of insurmountable barrier?

HE: It was very strange for Inés to accept a person as young as I was at the time, because I'd started to make Lynn Chadwick-type bronze pieces, a style I'd brought back with me from London. Abstract art really wasn't in vogue; a type of new humanism was starting up. And being with Inés was good for me; it pushed me. I remember—it must have been in my third show (GAM, 1964), which was focused on the subject of the artist and her environment. And that actually turned out to be the start of what would become my true task, my eternal quest: the relationship with one's surroundings, whether my own environment or the world of artists. You've got an artist; she starts to grow; then her public grows; then the public shrinks, surrounds her, admires her, pays tribute to her, and she wants to get out. She leaves, she shrinks further, the public leaves her, there's a kind of wave against

her—which is what happened to Tamayo when he stopped painting watermelons. And that bronze series was sold almost in its entirety during the exhibition; the show was so successful Inés asked me to put together another one on the same subject, but I refused. I refused because I wasn't interested in bronze anymore: I was getting interested in plastic media.

What I didn't want was to exist in the middle of a public that was going to surround me. What I wanted, on the contrary, was to get out, which meant building walls; not walls of people, but walls that would situate me, isolate me, and which would turn into the series of dynamic walls that ultimately became a kind of intervention in the space—walls, doors, windows—where I drew closer to architecture, where I could hide behind them, surround myself with them.

CM: Why would a 28-year-old artist, coming from London, having already met Epstein and Moore, want to be part of the Juan Martín group? What was the allure of that?

HE: Because they were the ones who had broken, so to speak, with everything I'd left behind in Mexico: the Escuela Mexicana [Mexican School], which had never appealed to me. I spent three years in London and what did happen is that the great exhibition by Fernando Gamboa came to the city, presenting a pre-Hispanic, colonial Mexico—which is something that never happened again, and which resulted in a very small and very vigorous group of these young people.

It was always the same question: how was it possible, with all this incredibly impressive pre-Hispanic art, that not a single sculptor was represented in the contemporary sphere? Of course, when I came back to Mexico, what fascinated me wasn't pre-Hispanic art or colonial art or muralism, but rather what was right before my eyes, what I hadn't been able to explain to myself. The new artists, the Ruptura [Rupture] artists—but I only realized this later. These were from my own generation.

CM: So how was it that you started working at the UNAM?

HE: I was offered a position as the Jefa de Artes Plásticas Chief of the Department of Fine Arts at the UNAM in 1961.

I was just a kid, but I gained a lot of ground in this job. And I remember how it all happened: the rector at the time was Ignacio Chávez, a close friend of my parents, and one day Raúl Ortiz y Ortiz came by, who was working in the Departamento de Becas [Scholarships Department] with Mantilla Molina, and he said to me, “Now that you’re back from London and you’ve had a sense of what’s happening in the world, you’ve been to museums and everything, wouldn’t you like to make an exhibition? Maybe two or three in the Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)?”

I needed work—I was married, but I needed money to keep up my studio—and I said yes; my office (which was closet-sized) was in the Difusión Cultural [Cultural Promotion] facilities, on the tenth floor of the rector’s building, not at the MUCA, because that’s where the director was, Daniel Fernando Rubín de la Borbolla. I learned about him much later, because they were very anxious for me to start organizing exhibitions there. The rector had opened an exhibition that became very famous, *Los tesoros del Perú* [The Treasures of Peru, 1961], where I think they even unwrapped a mummy. But after that they hadn’t done much more than placing an Olmec head at the foot of a large fountain—a mirror of water—which hadn’t pleased the then-director of Difusión Cultural, the architect Raúl Enríquez.

The director of Cultural Promotion was none other than the great Jaime García Terrés. And among the guild that flitted around him was Tomás Segovia; in the literary area, José Emilio Pacheco; in theater, Juan José Gurrola; in visual arts and criticism and all that, Juan García Ponce; Juan Vicente Melo at the Casa del Lago; Eduardo Mata in music...who am I leaving out?...in film, Manuel González Casanova. And García Terrés often convened us in round-table talks of sorts, so that we could all hear what everyone else was doing or intended to do, and to see whether there was a way of joining forces, pooling our energy and efforts. So we were always aware of what was happening culturally across the different UNAM departments. Little by little, I was integrated into the MUCA; I was given a...well, not exactly an office, but an area next to Daniel Rubín de la Borbolla, and there was a secretary; a head museographer, Alfonso Soto Soria; the security staff; and three thousand square meters of space.

CM: How did you combine all of this with your personal life? It must have been a very time-consuming job.

HE: It wasn't hard, because I took the kids to kindergarten and leave at two; my husband had already picked them up, and we had lunch together. In the evening, I worked in my studio, and I didn't work on Saturdays or Sundays, unless there was an upcoming opening or some kind of ecological disaster.

CM: What did someone like you do in Mexico City? Did you go to the Zona Rosa with these people? What were the cultural offerings like? How did you perceive the place as compared to London?

HE: If there was an opening at the Souza, I was there. If it was Mathias Goeritz's show, I was definitely there. If there was an opening at the Juan Martín, I'd go. I went to all the openings. That's how I started getting to know the Pecanins, and Marta Palau, because we were more or less of the same generation. And social gatherings began to happen: we started meeting up in the Zona Rosa, or going for coffee after the openings; Cuevas started making his *Mural efímero* [*Ephemeral Mural*]. That's where we started getting together, and I grew closer to them; I was always present in those groups, and I guess it was after this that we started inviting each other to take part in things. By then, I was someone: I was the head of the Departamento de Artes Plásticas.

CM: Thinking back on this period, you've told us a bit about the transition toward your "doors," and you described it partly as a kind of need to engage with architecture.

HE: Well, certainly, what happened to me is that I was living two lives: my life as a museum director and my life as a sculptor. As director, I was in a museum that had no walls, a museum where every exhibition—and I learned a lot about this from Alfonso Soto Soria—called for transforming the space, changing colors, moving partitions, thinking about how the public would circulate; I was always interested in the public.

CM: How did you start creating exhibitions at the MUCA? That is, how did you present the shows at the museum?

HE: Thinking about the public, it was fascinating to enter the CU [Ciudad Universitaria, or University City, the UNAM campus] and see everyone at the veterinary school, the departments of medicine, law, geology—but they never came to the museum, which really frustrated me. So I said, “Okay, there has to be some way of getting them in here. Because, darn it, they’re moving around from *a* to *z* and everywhere in between, but they’re not coming in here; what can we do?” And that’s when I started really trying to think of how or what subjects could start to reach the university audience, because if we didn’t, then no one would ever come. The Escuela de Artes Plásticas [School of Visual Arts, or ENAP] was really far away...So the challenge was how to spark interest, not just how to make exhibitions that would please the rector or the UNAM people. That would have been very easy. I wanted to revitalize an environment, although it barely needed revitalization, because everything was outside—how could we stick it into those three thousand square meters of space? With exhibitions that provoked people, with shows that somehow piqued their curiosity. And we did.

CM: How much of your public was from the UNAM?

HE: I’d say the 80% were from the UNAM and the rest were non-experts, so to speak. But people who wanted to see a good exhibition—from the ENAP, or intellectuals who lived anywhere from La Roma to Satélite—they came because the exhibition was worth it. But my most immediate public, the most widely represented, was from the UNAM and its various schools: the ENEPs and so on.

CM: Was the Picasso show the one that brought you into the overall cultural sphere?

HE: Initially, because Picasso is a big name, so people who were curious or knowledgeable about him started to come; it was very well-received by the critics. It brought in this man, Álgar Carrillo Gil, who had a very fine collection, and the catalogue was beautiful; I wanted to get off on the right foot, which Inés Amor helped me to do.

The word “Picasso” came to me easily. Inés said to me: “Well, it’s a great word, but I think it can help you. We’ll

open with a Picasso”—but *Picasso grabador* [*Picasso the Engraver*] (1961), the Carrillo Gil collection, which was my first success.

Vicente Rojo designed the catalogue and the poster for me, and the exhibition was gorgeous, marvelously mounted by Soto Soria.

CM: And in general terms, how did your department end up changing, historically? Who was there at the start, who was helping you? Did you have a full-time staff, or was there a different team for every project?

HE: No, no, the team was tiny, but it grew over time. We needed storage; after '68, we started receiving collections, donations of handicrafts from all over the world (some very bad, some very good); we were offered these donations and we received them. The idea was to have a warehouse, and another one with knick-knacks so we could hold interesting exhibitions. It grew, little by little, because we were organizing shows of increasing importance; we held round-table discussions and every time we organized a really big, important show, we also included works for the theater, etc.

I organized an exhibition by Robert Motherwell (1968), and Arshile Gorky and when he came, I held a party for him at my place; the whole Juan Martín group came, among others. The tragedy was that no one came to the opening: there were maybe fifteen people, Motherwell with his paintings. The rector showed up, but he was very quick to leave because no one was there. At some point, one of the guards came up to me and said, “*Maestra*, to get you out of this fix, tell your guest artist that we’re going to throw a party for him here; tell him to go down to the warehouse and he’ll see what we’ve done.”

These incredible men had laid out a long table with manila paper: they’d bought roast chicken, potato chips, and peppers; they’d called everyone from the museum in, and they applauded Motherwell as they welcomed him into the warehouse. His eyes filled with tears, because he realized what had happened and why. Years later, I ran into him at the MoMA in New York, and he told me, “You know what? One opening I’ll never forget was the reception organized by your security guards.”

We held a show on the subject of death (1974), and incorporated Gorostiza's *Muerte sin fin* [*Death Without End*]; the catalogue also documents all of the activities we organized in parallel—music, film. We were able to achieve some impressive things. And they gave the exhibition an even greater vitality.

We had quite an aggressive Cuban exhibition; the Americans wanted me to cancel it because there were three triptychs of Lyndon B. Johnson. First panel: Johnson, smiling, with a wisp of smoke behind him; second panel: Johnson smiling more broadly, with more smoke in the background; third panel: Johnson laughing with his head thrown back, and the cloud behind him. The Americans were very offended and asked for the show to be canceled, and I told them, "Neither the curator nor the museum director are going to cancel the exhibition. This is a Cuban exhibition, and they have the right to paint and say whatever they want; I'm not going to cancel it." They caused a lot of trouble, but I didn't cancel it.

I remember that, for example, I always asked for help when there was something I didn't know. Once I was talking with Juan García Ponce, a dear friend, and he said, "Listen, I know Harold Rosenberg very well, so why don't we do a US-Mexico encounter? To see what we're doing here in Mexico, what they're doing in the US."

Rosenberg selected the gringos and I selected the Mexicans. And we put together a really interesting exhibition with seven or eight Mexicans and the same number of gringos. *Actitudes plásticas* [*Plastic Attitudes*] (1965), I think it was called, with truly exceptional pieces; there's a catalogue. And we organized a round table with García Ponce, Rosenberg, and Vicente Melo, I think.

CM: How was it that you started showing more local art?

HE: This was in the gallery called Aristos, a very small gallery in the Aristos complex, which is on Aguascalientes and Insurgentes. Manuel Klachky, who was a multi-millionaire engineer, the director of the Aristos complex, offered it to Inés Amor as a gallery, so Inés called me up and said, "This is going to be great for you, because it's right in the middle of the city. Say yes; I'll help you." And she did.

Another very successful exhibition was the one curated by Monsiváis about Marilyn Monroe, the myth or whatever, which was also incredibly successful (1969).

And that's when the Galería Universitaria Aristos started to get on the map. It attracted a different kind of public, because it was a different cultural site in a fairly polarized city: Bellas Artes, CU, etc. At the MUCA we kept organizing themed exhibitions, not always about visual art or young art—which was what interested me—but also exhibitions on pre-Hispanic art; pre-Hispanic art from Guerrero; the William Spratling collection; loans from the collector Ricardo Hecht, who had some extraordinary African pieces. And that's when interest grew in comparing the ancient and the contemporary—it's obvious; it's the imaginary museum of André Malraux. Anyway, there were some enormously experimental exhibitions.

I remember one in which a Colombian sculptor came, a friend of García Márquez, Feliza Bursztyn (1975). She wanted to make some mobile beds, some cots we bought at the San Ángel market, and they had to be covered with multicolored satin—blue, pink, yellow—and what Bursztyn brought were some tubes that connected to each other, were inserted into each other, and the cots would start to move and make noise. We covered them with the lengths of satin, darkened the lights, placed zenithal light collectors around each bed, and they all looked great. One day Raquel Tibol showed up and got indignant and said to me, “Helen, what is this? Are you going to let kids in here?” I answered, “What a dirty mind you've got, Raquel! What are you imagining? I mean, look at what it is: just cots, cloth, and a mechanism.”

CM: You're generally ascribed a provocative role with respect to the movement Los Grupos [The Groups]. Can you tell me about this?

HE: When Los Grupos were established, it was an intense time, and I was very much involved in it. There was the TAI group, the Proceso Pentágono group, the Sebastián group. That year (1977) I was representing Mexico as a judge in the Biennale de Jeunes in Paris; I'd been selected by [Ángel] Kalenberg, from Uruguay, who told me, “Look, Helen, you're in Mexico, you're directing a museum, send us five young Mexican artists to the Biennale de Jeunes in Paris.”

Choose five Mexican artists all by myself? I said, “I’m going to invite Rita, Raquel Tibol, and who knows who else, and each of them can nominate a candidate.” I didn’t feel able to do this alone. But since I was already familiar with the work of Los Grupos, I had already have them show their work in the museum, and they had already worked a lot on the ground, I thought, “That’s the solution—I’ll invite five groups to make a piece, a collective piece, and we’ll present the results in the MUCA, so that people in Mexico can see what’s heading off to Paris as a representation of young artists here.” They did fantastic work, enormous; they were interventions in the space or drawn on the wall.

They caused me a lot of trouble; first of all, because I had to deal with the issue of Mexico-Uruguay with Kalenberg, because he was organizing Latin America, not me. He’d chosen me to oversee Mexico, but he was organizing Latin America in general. And through him, the exposition would go to Paris. That’s when all of Los Grupos rebelled, because Uruguay was enduring a dictatorship in those days. They said that no way, Mexico was going for Mexico, full stop, and if there were going to be five groups, then Mexico would send them, and Mexico was going to be funded by Bellas Artes. And that I wasn’t going to write what Kalenberg said; I was going to write whatever the five groups decided. So that’s how it happened; Mexico went on its own, which didn’t make Kalenberg very happy.

The whole thing backfired on me a bit, because Felipe [Ehrenberg], damn him, ran off with some letters that Kalenberg and I had exchanged, in which I explained to him that Mexico had decided to distance itself and send the work directly, without going through Uruguay in any way, for this reason and that.

Felipe released them in a publication for the Contra Biennale [Off-Biennale], and he speaks well of me there; he says he did it for me. But what a position he put me in! My colleagues at the CIMAM read me the riot act; they’d say, “Oh, Helen, no one can write to you anymore; you’ll just go and publish the letters”—things that happen to you in this line of work.

CM: How did you get involved in the Ruta de la Amistad [Route of Friendship] project?

HE: I was personally invited by Mathias in 1967. He'd spoken to me about the Ruta Olímpica [Olympic Route], the Ruta de la Amistad [Friendship Route], and he said, "Remember that everyone who's coming is a well-known sculptor, and that I'm going to have to represent all five continents, especially with sculptors who have already worked in urban art, worked with concrete, which you haven't done. Keep in mind that the work's going to be seen at high speeds, at sixty kilometers per hour, so you have to make a piece in which the surroundings can be captured immediately—the silhouette, say, the volume. Don't go and make anything baroque."

Ángela Gurría, Jorge Dubon and I were the Mexicans selected by Mathias, and I don't think any of us had ever made work on a truly urban scale.

We made around five mock-ups. I presented my favorite and he said, "No, Helen, it's very complex; simplify it. Because if you don't, I won't invite you." And I finally made *Puertas al viento* [*Doors Opened to the Wind*].

CM: But then, the fact that the Ruta de la Amistad happened before the Olympics, before the student conflict—didn't this make the whole project not only shift into the background, but also feel in some sense like a failed or problematic project? What was this like for you?

HE: I made my first important urban work for the Ruta Olímpica. Almost all the sculptors were in Mexico, and there were near-daily gatherings in a hotel near Parque Hundido where they were staying. We met up with Mathias, and then we were invited to the Olympic offices, and then there were meetings, lectures, round tables, all of that—by which I mean, on the one hand there was the creative hubbub, the artists, the Salón Independiente, and on the other hand there was this political disaster, the university surrounded by tanks. Yes, it was indescribable; we woke up every day with a sense of uncertainty. Lots of things happened—some extraordinary things, but there were also moments of terror. Really a deeply ambivalent feeling about what to do that day: try and see if it was possible to enter CU or not? There were tanks circling CU. I never went to see them; it was scary. And at the same time there were all these encounters with my other vitality, the living part of

me, which was the creative part—something I suspect I'll never experience again.

CM: Were you part of Mathias Goeritz's circle in any way?

HE: Yes, Mathias had a very powerful influence on me, very much so. In every sense: in concepts of space, concepts of urban signs, in the emotions you can contain in spaces you control; I got all of that from Mathias, yes. Another artist who followed him closely was Lourdes Grobet, definitely.

CM: Why don't you tell me a little about the process of the gallery's and the museum's relationship with the Cultural Olympics? That is, when did you first learn about them?

HE: What could we do for '68? I brought in Willoughby Sharp, who had proposed an exhibition on kinetic art. We invaded the museum with a group of kinetic artists: Agam, Le Parc, Cruz-Diez, Len Lye from Australia, all of the geniuses at the time. It consisted of kinetic interventions by each sculptor or by artists. There were lots of issues: before the opening, Rector Barros Sierra wanted to come with his wife. There was a piece by Len Lye, at the entrance, with lights and aluminum shapes that moved like beams of light shifting across David Medalla's piece, which was a wall that soap bubbles dropped onto. But something happened that night: the floors started to get wet and bubbles were everywhere. You had to proceed to another piece that involved sand falling from the roof and gradually forming a mountain, so you had to walk with wet feet over the sand, and then past an air duct traversed by some very fine electric cables, which gave electric shocks to the rector, his wife, and their entourage. I felt horribly ashamed when they all emerged with their hair standing on end, and the rector said to me, "This can't be; the exhibition can't possibly open this way." And obviously it couldn't. We fixed Medalla's piece, removed all the other guy's sand, and the opening was celebrated with pomp and circumstance and a huge array of impressive people. It was a fantastically successful show.

With this exhibition, I connected with people like Juan Acha, who was very proactive and opened lots of doors for

me to try organizing exhibitions that, say, showcased the cutting-edge of Latin American or North American art, or whatever it happened to be.

CM: And this exhibition stayed open until the occupation of CU?

HE: We managed to get everything out when we learned that they were going to surround CU with tanks. There was a crazy moment when we thought we'd have to watch over what little had been left in CU, that someone would have to stay inside. Either the guards stayed there or all the rest of us would take turns. I spent a night there, which I'll never do again, because that museum creaks and groans, and I remember that I stayed in the lobby, in a sort of armchair. It was really a horrible night.

CM: But I also got the sense that you were suggesting a new attitude among this entire group of artists and among people in the cultural sphere.

HE: What happened in '68 did radically change our attitude about who we were, about the meaning of Mexico; we realized that there was a broader movement than what was happening in Mexico alone. Once or twice I went to see clandestine films on what had happened in Tlatelolco, and I realized that what they had told us—that there weren't any more deaths, that there had just been a few—wasn't true. Those movies are still very vivid in my mind. They were terrifying short films.

CM: Who took you to see them?

HE: Lourdes Grobet.

CM: How did the *Salón Independiente* get started?

HE: At *Bellas Artes*. In '68, there was going to be an exhibition called *Salón Solar*. We all had to make pieces addressing the sun as a symbol. So, at that point, Jorge Hernández Campos was the director of *Artes Plásticas*, and we weren't happy about it. First of all, there was all the political ruckus,

the whole INBA; it was part of the government, and we saw didn't like any of this. We were experiencing a kind of distress, with lots of different reactions—some were furious, others apathetic—but there was a sense of general unease. So with the artists, they knew that it was going to be a very diverse salon, very heterogeneous, despite everything they'd achieved in prior matters—that this new generation's role had been acknowledged in the visual arts world, without having to associate with the Escuela Mexicana again.

We met with Jorge Hernández Campos so that he could explain to us what exactly it would involve and how they were going to subdivide the pieces represented. If they were going to put the work from the Escuela Mexicana downstairs, or the ones they considered high-quality downstairs, with the not-so-good ones upstairs and the rejected works on the third floor or whatever. More than anything else, though, the political aspect was what made us decide that we didn't want to have anything to do with it anymore; that anyone who wanted out should leave. And those of us from the Salón Independiente left, and we went to the Isidro Fabela space with all our stuff, arranging it in God knows whatever way we could, no curators, no assistants, no nothing, and we held our opening there. And we realized that this place really wasn't ideal for the second salon, and I thought of using the MUCA, on the condition that we, as independent artists, weren't going to ask for money from anyone—not from the museum or the university or anywhere else. That is, it was a space we could occupy, which for me was the only time when I felt able to show my work at a museum I was directing. Because if not, well, I would never end up exhibiting there, or in any other official space. We'd also decided, as another condition, that we were against prizes, which is sort of what ruined us in the third year—because if we were invited to biennials, either we were all going or no one was. The second salon was then held in CU (1969). We managed to secure funding by donating work sold by the Galería Pecanins, and we used it to buy materials, nails, light bulbs, whatever we needed. And the second salon was probably more fun in this sense, because for the first time—for me, and probably for many others, too, like Philip Bragar and some nearly unknown people—we came together as a group and helped each other. We were

truly young people, a group of young people, from Manuel Felguérez on down. That salon was incredibly successful, of course, since every one of us brought friends, relatives; I think I had never seen the MUCA so full as it was for the Salón Independiente. Besides, it caused a certain furor.

For the third salon (1970), we were once again very low on funds, so we decided to make everything out of paper. There were paper donations—I think even Excélsior gave us a roll, and Cuevas came up with another one, which was supposedly the longest drawing in the world. We started receiving guests from Japan, from Argentina, and they sent their work or came in person. Young artists were also invited, including Sebastián and Hersúa, who was just barely appearing on the scene; I think Manuel invited them.

CM: In the early '70s, let's say '73, '74, you had already left the wall period behind, and your work was engaged with something that involved monumental sculpture in some way, but also with a certain intention—or how would you put it? Is that right? What kind of change had you undergone?

HE: So, we could say that I was being fueled by op art-optical design—and then a little bit by kinetic art; I was being fed by things I'd seen that fascinated me, like the idea of endless mirrors. I'd seen this, in fact, with Julio Le Parc in an exhibition at the MUCA, in which he'd arranged a room with mirrors and lines that easily could have been done by Jesús Rafael Soto, and so you'd go in and see yourself all the way into infinity, of course, the eternal curve; this marked me, too. I was affected by Calder, who I also presented in the museum; I brought him over from New York with the MoMA collection.

CM: You once told me about a party incident. What I sense from your description is a situation that broke a group's innocence.

HE: In '71, there was a party at a house in Las Lomas. It was for Tamayo's exhibition. I remember that Arnaldo Cohen said to me, "We're going to throw a party at the house of some friends, in Las Lomas. I'll give you the address." And we went; I went with my then-husband Frederik. It was almost midnight. I was still in a miniskirt because that's

what I wore every day, and I started to dance with Arnaldo; my husband went off with a French woman. After twenty minutes of dancing, I felt a blow to the back, and someone said, “Hands up!” I turned around, thinking it must be Tomás Parra, but no—it was an individual with a little mustache and a drawn gun, and I responded, “Hey, what kind of game is this?” And he answered, “Raise your arms!” and I thought, “Damn, I think this is for real.” Later we learned about the orders from above, which were: “No matter who they are, tortilla-makers from Tepito or spoiled kids from Las Lomas, if they’ve got drugs, go get them.” I think that was the first time I felt real panic, true fear, in response to a kind of highly questionable authority. They divided us into two groups, men and women, and kicked down the doors. They didn’t have a search warrant and Rufino Tamayo wasn’t there; if he had been, they would have nabbed him too. Some genuinely terrible things happened.

Isela Vega, Valerie Jodorowsky and I were in the women’s group; there were lots and lots of us. And our husbands, colleagues, brothers, whatever, were in the other section. Which is to say that we were totally separated. They searched us. At a certain point they removed us from the house in their vehicles. The next day, many hours after the raid, two doctor-types started checking us, to see if we had been injecting under our tongues or under our breasts, so that they could take note of it, and I got out clean; I was one of the first. I was signing out, when suddenly I saw a photographer under the desk, photographing me from the legs up. I didn’t know then, but he was from *Alerta*, or *Alarma*, and I gave him a kick that sent him across the room. I don’t know where I hit him, but it hurt. Unfortunately, the photo was released.

Many ended up spending four, five days in jail. They shaved Arnaldo’s head. What’s more, the girlfriend of one of Echeverría’s sons was there, and Echeverría was the one who gave the orders; when he was president, I mean.

CM: And the fact that you were a UNAM official didn’t make anything worse?

HE: Did it ever! I went to quit my job—a couple days later, I think, when my eyes weren’t red anymore. I went to see

García Cantú, the director of Difusión Cultural, and I gave him my letter of resignation, another one. He said, “Helen, why?” “Because of what was just printed in *Alerta*. I’m on the first page, for God’s sake, right on the cover,” I answered. And he said, “You’re going back to work right now. I don’t know who reads this nonsense, but we’re not going to pay them any mind.”

He refused to accept my resignation, which is why I feel such respect and eternal admiration in working at the UNAM. It’s not the same if you work at the INBA; I don’t know about today—but the UNAM was always channeling toward openness and freedom of expression. That’s where I spent my best years as director, not at the MAM.

CM: How did your work at the museum change in the ’70s?

HE: I’d gotten stronger, we could say, in the sense that I felt more confident organizing exhibitions that would blaze new trails, that would make the most of what was happening in Latin America. Because in Néstor García Canclini and Juan Acha I’d found, you know, two sources of fresh air, two people who would say “Let’s bring in a conceptual art exhibition,” which I wouldn’t have dared to do at first, since supposedly it was a museum that had opened with pre-Hispanic work and the treasures of Peru. It had a particular public, especially among the professors and the rector’s department, who wanted serious exhibitions. But from the mid-’70s to the mid-’80s, I was totally unfettered; whatever I wanted could be achieved, and I had a very good team, which was also growing; by then we had a couple more secretaries, researchers, and Alberto Híjar was there, and people were brought in to work on the collections of handicrafts we had been given in ’68.

CM: But this question about Latin America wasn’t one you’d been thinking about in the ’60s.

HE: No, the thing is that Mexico was more like a huge island; everything went inward. We dreamed of pulling off another exhibition like Gamboa’s, which left the country and crossed borders, but it didn’t happen; we were really very insular in this sense. Every so often a very important

exhibition would come, from Europe or the US, but they'd go to Bellas Artes, and later to the Museo de Arte Moderno [Museum of Modern Art], too.

Above all, I think, Juan Acha and Néstor opened up lots of possibilities for me to support certain projects, and they brought in lots of information; I was receiving more information from up north. I knew what was happening in the US, but not what was happening in Latin America. There weren't any magazines, which there are now. There was very little; very little was known about what was going on in Mexico, Guatemala, Peru.

CM: It seems like Mexican sculpture in the mid-'70s, what ultimately led to the Espacio Escultórico [Sculpture Space], had a certain serial intention—or is this not so relevant to your work? What is this serial space trying to formulate? An architectural interpretation of modernity?

HE: The rector at the time, Guillermo Soberón, invited us on a walk through an area of CU, and with a broad gesture toward the horizon, he told us: “The six of you have worked at the university for a long time, doing lots of different things—I was the director of the museum and galleries; Mathias was in architecture; Federico and Manuel Felguérez were in the humanities area; Hersúa and Sebastián were at San Carlos. All six of you are well-known sculptors. Do something.” With this “do something,” we understood that each of us would make a sculpture in his or her own way, because something that united us is that we were all fairly geometric in our approach.

In our early meetings, we decided that this would be something out of the ordinary, that what we'd have to do was go back to our ancestors and work in absolute anonymity. And so the rules began: since all of the decisions had to be unanimous, if one of us didn't accept a decision made by the other five, it was vetoed; it didn't happen. Ultimately, today I think that this rule is what saved our skins and made the Espacio Escultórico what it is now.

We established a sort of conceptual strainer, in which all the ideas flowed downward—but they passed through a tiny hole down below, and the only things that made it through were the most universal ideas, which belonged to no one,

none of the six. Who invented the circle? One of the six? No. Who thought up the isosceles triangle? The four doors, north, south, east, west. Old as Man, and that's the Espacio Escultórico, nothing more. What are we going to do in the middle? We decided that we had to listen to the scientists we had at our disposal in CU: there were archaeologists, experts on cacti and everything growing in the botanical garden, geologists. The botanists had told us to preserve the four hundred species of plants and flowers, and also the animals that lived there. The geologists told us...well, if you start looking at the layers of what was there in—what is it—1300 before who knows when, and Xitle turned to lava, and the Ajusco, you can distinguish various layers: some are more porous and others are firmer. The anthropologists told us that Cuicuilco was there—which was actually what gave us the initial idea for the circle, the pyramid at Cuicuilco—and below it there could be remnants of pre-Hispanic cultures. Who did we end up paying attention to? It was a resounding success, and the rector requested that we make a second Espacio Escultórico. The group had split by then. And on this second occasion, we decided that we'd get back onto our pedestals of egomaniacal independent sculptors, and we decided to work in metal this time, focusing on the animals in the area: rabbits, hares, scorpions, spiders. I made a snake, *Coatl* (1980), which is another story; Silva made something called *Conejo-dos* [*Rabbit-Two*]; Manuel had his Kepler's key; Mathias had his towers, his Bambi crown. And that was the second Espacio Escultórico, which was going to be expanded by inviting other artists to take part—I think Herbert Bayer and Isamu Noguchi came, in fact, but nothing ever happened. Some years later, the entire space was enclosed by Silva's snake. Other sculptures were added, one by Sebastián, the one made of hearts; inside the library or the periodicals library is another one of Silva's and another by Hersúa; and the only ones who didn't make additional pieces were Mathias and me.

When I take someone to the Espacio Escultórico today, first I take them to the second and then to the first. I wish it had gone that way: first individualism, then what's achieved as a group, because the achievement is much better that way.



Helen as a Pretext for Talking About Helen: Excerpts from a Career in the Key of À Gogo

JULIO GARCÍA MURILLO



Izquierda—Left: **Autor no identificado**—Unidentified author, “El lenguaje del vestido”, *Los Universitarios*, septiembre—September 1976

Derecha—Right: *El lenguaje del vestido*, invitación—invitation, 1976 [Cat.210]

In a sense, it was almost symbolic for her to be driving.

JUAN GARCÍA PONCE, *Tajimara*, 1964

The Two Helen(as)

In 1976, Alfredo Gurrola directed *Helen Escobedo*, a film shot in 35 mm and produced by the UNAM's Departamento de Actividades Cinematográficas [Department of Filmmaking Activities].¹ The film, conveying a kind of nostalgia for the prior decade's modernizing utopias, begins with a traveling shot from a car that shows an advancing trolley bus. It turns right onto the street called Calle San Jerónimo in the south of Mexico City; then it slows down (after a few editing cuts) and parks in front of the home of Helen Escobedo. Gurrola's narrative gesture dynamically juxtaposes the viewer's gaze with the artist's habitual route, in a hypothetical staging of the subjective camera, as she drives to her house and studio—an intensely white sculptural appropriation of O'Gorman's gothic, volcanic grotto.

The filmic exchange of literary terror for the modern woman—a starting point and obsession concentrated on Cecilia's car in "Tajimara"—is in many ways symbolic, even allegorical, for Escobedo. In those years, from 1971 to 1976, she drove *Sui Generis*: a 1966 Volkswagen sedan with graphic inscriptions in lacquer ("Such a vibrant woman, so modern...")² that transported her from Ciudad Universitaria to the Hipódromo, Zona Rosa, Juárez, and Lomas de Chapultepec neighborhoods (or at least some of these areas jump out in this retelling).

Her career, accelerated as if by a stick shift between artistic production and museum management, roars to life like an experimental combustion engine (no matter how rusty the term "experimental" may be).³ In the process, it jump-starts a (strictly metropolitan and institutional) version of local art history in the Mexican post-war period; its

1— *Helen Escobedo*. Dir. Alfredo Gurrola, 1976.

2— Carlos Fuentes, "Las dos Elenas", *Cantar de ciegos*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1964.

3— Compare to Ida Rodríguez Prampolini, "La experimentación en el arte contemporáneo", *Anales del IIE*, Vol. XII, No. 50, Tome 2, 1982, pp. 261-266. See also David Miranda, *La disonancia del eco*, Mexico, UNAM, 2015.

dialogue with hegemonic discourses and internationalist initiatives (“artists from here or there,” Harold Rosenberg would say when he and Juan García Ponce organized *Actitudes plásticas* in 1965);⁴ tensions with and departures from Mexican muralism; subversive emergences in the 1970s (many antithetical among themselves); possibilities for transforming ways to juxtapose handicrafts, design, and scientific and sociological research; and a foreshadowing of the hegemonic establishment of the contemporary artistic and museological fields from within the university.

The diverse vanishing points, drifts, and counter-versions encompassed by Escobedo’s life touch many layers not only of the recent historiography of Mexican contemporary art (or of its retroactive fungal elements, as Cuauhtémoc Medina put it not long ago).⁵ She would also ultimately emerge as one of those rare cult cases of the *avant-garde à gogo*: a post-war, modern, female idol, with her short curly hair, sophisticated gestures, and powerful mini-skirt, concealed behind the fake walls or Sonotubes of the UNAM warehouses.

Encoded within the figuration of her double-role in the art field, developed in neo-avant-garde terms, is also a network of social and cultural privileges establishing Escobedo as a pioneer in a series of women’s liberation processes—condensed as a critical repertoire of modernization and narratively interlinked both by García Ponce in his story and by Carlos Fuentes in “Las dos Elenas” as a tale of mechanical terror. It is within this tension that she carries out her bureaucratic activities: from 1961 to 1974 as head of the Departamento de Artes Plásticas [Department of Fine Arts] and from 1974 to 1978 as director of the Departamento de Museos y Galerías [Department of Museums and Galleries], which in the final years also included the Museo Universitario del Chopo.⁶ Alongside her museum-management work (and might we add, retroactively, her curatorial work?),

4— “Exposición en la Galería Aristos”, *Gaceta de la Universidad*, Vol. XII, No. 25, Monday, June 28, 1965, No. 551, p. 3.

5— Cuauhtémoc Medina, “Retroactive Vampirism: On the Age of Discrepancies,” *The Fungus in the Contemporary*, *Manifesta Journal* 13, 2011.

6— For more information, see the introductory text to this catalogue: Clara Bolívar and Elva Peniche, “Expanding Art Spaces,” p. 130.

Escobedo forges an artistic style that departs from standard practices in the modern art world and accelerates toward expansion into monumental urban sculptures with materials and practices drawn from industrial construction—and, finally, into a highly particular *povera* symbolization focusing on interventions in specific sites as a critique of imminent ecological disaster on the global scale. From parody in bronze to *Vernissage*—exemplified by her legendary 1964 exhibition at the Galería de Arte Mexicano—⁷ to the production of heterodox exhibitions, far ahead of their time, at the MUCA for nearly twenty years (which glanced sidelong at muralism through the rear-view mirror of its detractors during the '60s and '70s, and which offered exposure to the generation of abstract painters, industrial pop culture, popular art across the continent, and even experimental/conceptualist efforts and processes of radical political critique), the figure of Helen Escobedo exemplifies how individual artistic agency is amalgamated with an institutional role, expanded and expanding to such a degree of fusion that discussing one of the two becomes a pretext for discussing the second.

Between both Helens (unlike one of the two in the Fuentes story), a complementary modern optimism brims over with prefigurations: both artistic ones and explorations of life models. But the two Helens also branch off into two archives and many objects from the UNAM art collections. The two Helen(as), representing more than two sides of the same coin (an onerously devalued expression), offer a kind of generational hinge in terms of her own work as an artist—and, against the grain, like a taut bow, in terms of an unusual museological kinetics. Throughout her life, she distinguished her role as the coordinator of the university's most important

7— *Vernissage*. Solo exhibition by Helen Escobedo. Galería de Arte Mexicano, 1964. According to Rita Eder: “To carry out her project, she formed groups of sculptures portraying the public, the critic, and the artist posing in front of the painting, the tourists going into the exhibition, and the friends who support and accepted her. There are also certain construction elements like walls and ceilings, which the artist will also use later on. The figures in are barely modeled: with their small heads and limbs dripping down, the bodies make the entire set look unfinished. *Vernissage* was a prophetic piece; it declared a retreat of the gallery sculptor's profession, as Helen began to work on monumental two-dimensional surfaces that posed a different question: how to free oneself from the base and make sculptures to be incorporated into architecture.” Rita Eder, “Helen Escobedo (1934–2010),” *Anales del IIE*, Vol. XXXIII, No. 98, 2011, pp. 278-279.

museum from her artistic production in a very particular way: with rigorous schedules. From a distance, however, her university leadership foreshadows a series of discursive operations in which the overflow of one seems to transform the other.

In this three-part essay, the first section will explore a series of exhibitions, held at the Galería Universitaria Aristos between 1966 and 1969, that showcase pop art, fashion, and work from the film industry from an optimistic modernizing perspective. The second section makes use of a paranoid genealogical hypothesis to elucidate a means of defining a shift in Escobedo's directorship and artistic work after 1968. Finally, the third section briefly reviews a 1976 thematic exhibition, *El lenguaje del vestido*. As if intoxicated by Fuentes's and García Ponce's cars, as well as by Gurrola's film, this text will simply discuss clothing, fashion, and disguises as a pretext for talking about Helen.

The American Way of Etc.: Pop, Industry, and Fashion

While a clear impetus toward internationalization becomes apparent in 1965, when the Galería Universitaria Aristos presents the exhibition *Actitudes plásticas. Selección de artistas contemporáneos de Estados Unidos y México*⁸ (four months after the scandals surrounding the Salón Esso at the Museo de Arte Moderno),⁹ the exhibition *Obras del New York Graphic Workshop*, presented at the same gallery in 1966, would pave the way for the programming of artist exhibitions (as well as others produced by cultural agents) that criticize the structure of avant-garde artistic autonomy through an analysis of the industry, a critical figuration of pop, psychedelics, kinetic art, and fashion. From critique

8— *Actitudes plásticas. Selección de artistas contemporáneos de Estados Unidos y México*, Galería Universitaria Aristos, June–July, 1965. Coordinated by Harold Rosenberg and Juan García Ponce. Participating artists from the US: De Kooning, Gorky, Gottlieb, Guston, Hague, Hare, Hoffman, Liberman, Nakias, Rivers, and Slivka. Participating artists from Mexico: Lilia Carrillo, Cuevas, Felguérez, García Ponce, Gerzso, Gironella, Mérida, Paalen, Rojo, and Soriano.

9— Compare to Nadia Moreno Moya, "Abstractos, pintores, y por tanto, 'jóvenes': El Salón Esso de Artistas Jóvenes en México (1965)", Saúl Jerónimo and Miguel Hernández (eds.), *Cultura política a debate: Pasado y presente*, Mexico, Universidad Autónoma Metropolitana, 2014, pp. 809-843.

to kitsch, contained in Rosenberg's defense of autonomy (inherited or influenced by Greenberg), we see the emergence of critical exercises that will ultimately lead to exhibitions produced through sociological or cultural frameworks a decade later.

In parallel to these international exhibitions, it becomes a common practice to prioritize the development of a critical discourse (which we could retroactively call a curatorial discourse) within the museum space. For example, in the abstract painting and sculpture exhibition of '65, Rosenberg delivers two lectures;¹⁰ meanwhile, in the showcase of the New York Graphic Workshop, two of its members, Luis Camnitzer and Liliana Porter, actively participate in talks and interviews with media sources that would have an impact on art criticism of the day and would foreshadow the adoption of terms imported from Anglo-European discussions. With respect to Porter's work, for instance, Jorge Crespo de la Serna would describe how "certain theories of pop art are magnified by her very own kind of expressionism that doesn't shun optical reality; indeed, it makes use of that reality for its peculiar metastases."¹¹ For his part, in discussing the New York workshop, Alfonso de Neuvillate would state that "art is no longer restricted to traditional techniques, as these are now well below industrial design, prints in series, and constructions that, in aspiring to beauty, have introduced themselves, have integrated themselves into different arts for social purposes; that is, for collective pleasure."¹² Camnitzer publishes "Algunas consideraciones sobre el grabado de hoy" and the "Manifiesto del New York Graphic Workshop", in which he explains how the appropriation of industrial processes in

—

10— "With respect to American painters, Mr. Rosenberg stated that all of them are individualist, radical, and keenly aware of social problems without their work serving as a grandstand. The American critic expressed that these works ultimately contain both sense of anxiety and a sense of anguish. The artist, he said, cannot turn his back on his time or on the problems facing that time, and his work becomes significant when it accepts and expresses everyone's faith." "Exposición en la Galería Aristos" *Gaceta de la Universidad*, Vol. XII, No. 25, Monday, June 28, 1965, No. 551, p. 3.

11— Jorge J. Crespo de la Serna, "Obras del New York Graphic Workshop," *Novedades*, May 31, 1966.

12— Alfonso de Neuvillate, "Revolución mundial del arte de grabar: Una aportación del New York Graphic Workshop", *Excélsior*, May 30, 1966, p. 9-A.

order to treat engraving as an object, not as a technique, ultimately served to fortify “an old and reactionary classification: the separation between Major Arts and Minor Arts.”

Many years ago, a punch card began to guarantee the repetition of textile designs. Today, a similar card helps put satellites into orbit, but engraving is still governed by the idea of leaving marks on paper. A machine can electronically print the page of a book onto a person’s face without touching it or distorting the text. But engraving is still afraid that the paper will tear upon printing.¹³

The inversion of the system of artistic value was accompanied by a constant acquisition policy that went hand-in-hand with the exhibitions and proposed an experimental collection strategy, one that valued avant-garde stances in developing university patrimony. Liliana Porter donated her work *Cuando la gente venía envasada* [*When People Came in Package*] (1965), exhibited at Aristos, to the MUCA; it is now part of the MUAC collection.

In conjunction with the work of programming exhibitions, from a critique of the industry toward destabilizing the modern, autonomous art hierarchy, the public program of activities (some *happineras*, as Juan Acha would describe them, or happening-like¹⁴) constituted an essential form of public support. From a neo-avant-garde perspective, the activities (incorporated a decade later into the museum’s standard offerings) sought to enable the transformative capacity of art in everyday life.

The opening of the exhibition *Tangente 67*—a double-show combining the projects *Stripsody* (*Serigrafías y Sonido*) [*Stripsody: Silk-screening and Sound*], by the Italian geometric artist Eugenio Carmi, who was close to Umberto Eco,¹⁵ and *Erótica: Esculturas Tensión-Compresión* [*Erotica: Tension/Compression Sculptures*] by the Japanese artist

13— Luis Camnitzer, “Algunas consideraciones sobre el grabado de hoy,” *Excélsior*, May 30, 1966, pp. 9-A y 9-B.

14— Juan Acha, “Felipe Ehrenberg y la subversión conceptualista”, *Diorama de la cultura*, March 4, 1973, p. 2.

15— Gloria González, “Novedosa exposición de arte sicodélico: *Tangente 67*, en la Aristos”, *Novedades, Para el hogar* section, Friday, September 22, 1967, pp. 1, 8.

Morio Shinoda—“presented the designs created by the precocious fashion designer Manola Candela,” daughter of “the architect Félix Candela, the creator of concrete umbrellas.”¹⁶ The models “wore long and short garments, forming whimsical and especially geometric figures, made from plastic and held together with slender chains... They were worn by Rosa María García Ascot, María Luisa Lozano, Pola Weiss, and Mane Giral.”¹⁷ Dresses fashioned from plastic circles and photographs, as well as “hippie makeup, because they are little multicolored flowers tattooed onto the skin,” accompanied an exhibition of silk-screening and sound, as well as bronze and chrome sculptures that were described in the media as examples of “psychedelic art.”

The use of drugs, eroticism, and the transformation of consumer society in the university gallery on 421 Insurgentes Sur would prefigure the themes and explorations of certain exhibitions held at the MUCA within the framework of the Cultural Olympics, especially *Cinetismo*, curated by Willoughby Sharp. They would also correspond to the transformation of Escobedo’s own work as an artist. That same year, she would make her now-famous *Muros dinámicos* [*Dynamic Walls*], in wood and lacquer and an apparent industrial finish; and in 1968, as part of the project Paseo de las Esculturas, coordinated by Mathias Goeritz, she would build *Puertas al viento* [*Doors Opened to the Wind*], a 16-meter-high concrete sculpture in Villa Coapa.

One of the most successful events in terms of public and media impact for the Galería Aristos was *Marilyn: Como pretexto para hablar de Marilyn* [*As a pretext to Talk About Marilyn*], the exhibition organized by Carlos Monsiváis on Marilyn Monroe. Originally open for a month as of March 26, 1969, and later extended for another four months, until August 19,¹⁸ the exhibition collected photographs and other supplementary audio and film materials, experimenting with different modular and mobile devices in juxtaposition

16— In y Out, “Los 60’s: Arte y modas en la Galería Aristos”, *El Heraldo de México*, section *En sociedad*, Monday, September 25, 1967.

17— Gloria González, op. cit.

18— *Gaceta UNAM*, Vol. XVIII, new era, No. 4, March 15, 1969, p. 13.

with various playback platforms. Monsiváis gave a lecture, constructed as a literary and metropolitan script-appropriation, that discussed the film industry's operations, especially in Hollywood, as indicators both critical and symptomatic of contemporary society, and addressed the implications of its transnational importation:

Cut

Repeat. New attempt at distinction. Take II. (Without megaphone.)

From left to right, a series of questions: To what extent does Marilyn's death tell us something new about Hollywood and the American way of etc.? To what extent does the legend of Marilyn emerge not from her characteristics but from our attributions? To what extent is the perspective offered to us by Hollywood simply another childish, black-and-white representation of hell, a convenient symbol of evil imperialist geopolitics? To what extent does the allegory of Great Victims constitute a false substitute for the critical analysis of great artists? Aren't these myths the specific conditions for the theatricalization of experience?¹⁹

The lecture, published that same month in the *Revista de la Universidad*—directed at the time by Gastón García Cantú and featuring illustrations by Andy Warhol, Salvador Dalí, Robert Indiana, and Willem De Kooning—became a literary elaboration on an exhibition that, from figures like the “American way of etc.” and his allusion to “Great Victims,” refashions enthusiasm for fashion, industry, and pop into a space fissured by repressive politics in Mexico. With a public program offering various lectures, as well as a film series in the “Justo Sierra” auditorium at the Department of Philosophy and Literature,²⁰ the exhibition struck Raquel Tibol as less-than-daring; imported in pieces from the MoMA in New York, it unsuccessfully sought to transform Marilyn into a popular Mexican myth on the scale of Pedro Infante or Javier Solís. “Even so, the gallery—almost always frequented by an

19— Carlos Monsiváis, “Marilyn como pretexto para hablar (entre otras cosas) de Marilyn,” *Revista de la Universidad*, Vol. XXIII, No. 8, April 1969, p. 5.

20— *Gaceta UNAM*, op.cit., p. 13.

educated public—witnessed parades of people, both young and old, who enjoy sexual incitement through photographs, drawings, melodies, and words.”²¹

The exhibition would repeat its logic of reproducibility in the mass media. *Cine Verdad* documented the exhibition with a script by José Emilio Pacheco. “Those who were living in those years can close their eyes and imagine José Emilio’s words in the deep voice of Claudio Obregón as photos and film sequences of Marilyn Monroe parade past, with music from *The Happening* in the background.”²²

This brief review—starting with the exhibition by the New York Graphic Workshop, continuing on to *Tangente 67*, and finishing with *Marilyn*—also reveals a set of profound transformations in exhibition policies, ideological stances on Americanization, and their development into exclusion policies. With this exhibition, a deeper critique of the post-war system of consumption would arrive via art distribution in museum spaces. In appealing to the myth of Marilyn (an erotic distillation, thanatology embodied by museum production), Monsiváis registers, in a mortuary code, the question of what it means to use this myth as a pretext for an exhibition and describes her as the victim of a paradise lost (or, in other words, of a scatological banquet of curatorial vultures): “What is Marilyn Monroe’s original sin such that it confines her to a lecture series, a visual exhibition, a catalogue with an introductory text?”²³ That original sin, that of the Great Victim, was contrasted with forms of national silencing: “The formula doesn’t always apply to countries like Mexico, where the sound of scandal intensifies because the monotony of underdevelopment tends to be mildly deaf.”²⁴

—

21— Raquel Tibol, “Marilyn hizo que un público sencillo entrara a la Galería Aristos”, *Calli: Revista analítica de arquitectura contemporánea*, No. 43, September/October, 1969, p. 8.

22— José Luis Martínez S., “José Emilio Pacheco: Los guiones olvidados”, *Revista de la Universidad de México*, new era, No. 127, 2014, pp. 12-13. The script, from No. 795 of *Cine Verdad*, and which premiered on April 10, 1969, was reproduced in the same issue: José Emilio Pacheco, “El rostro de Marilyn”, p. 14.

23— *Marilyn*, catalogue, Galería Universitaria Aristos, UNAM, 1969.

24— Carlos Monsiváis, op. cit., p. 5.

A Pretext for Talking About '68 (*lapse*)

From the '60s to the '70s, the programming at the Galería Universitaria Aristos (with more experimental exhibitions) and at the MUCA (generally with major monographs or group thematic exhibitions) would be profoundly altered, and the critical inscription of the neo-avant-garde would expand toward a series of pronouncements advocating for the transformation of life through trailblazing art initiatives—not only in cultural terms and acquisition policies, but also through politic-economic interpretations developed with sociological frameworks.

While the MUCA, thanks to the Cultural Olympics, was left with almost the entire collection of handicrafts acquired by the XIX Olympic Games for the *Exposición internacional de artesanías populares* (which would be systematically exhibited at the UNAM's two museum headquarters for nearly twenty years),²⁵ '68 inoculated a sense of malaise that would gradually offer another way to understand the avant-garde and its vital relationships through a peculiar institutional vantage point. The critical dimension of the project—of its search for cultural liberation through pop, kinetic art, and psychedelics, among other explorations—turned into a conceptualist articulation, a defense of the popular, and an agenda of political contestation through art.

After '68, however, change would be gradual. For Helen's generation, '68 would arrive with its echo of terror years later, through a slow-motion series of removals of institutional privileges—until being forced to confront their own limits. By contrast, for a younger generation of art students, the terrifying decade of the 1970s would begin in '68.²⁶ This generational imbalance has typically (and in a way that has befitted the hegemonies it formed) been overlooked.

25— “La primera colección mundial de artesanía bajo custodia de la Universidad”, *Gaceta UNAM*, August 15, 1969.

26— “The 1970s began in '68. Most of the circumstances, problems, perspectives, and other events experienced in Mexico in the following decade date back to that year,” César Espinosa and Aracely Zuñiga, “Introducción” *La perra brava: Arte, crisis y políticas culturales*, Mexico, UNAM/STUNAM, 2002, p. 21.

In 1971, Helen was randomly arrested at a party.²⁷ As a personal experience, this event encompasses a series of events that unleashed a transformation, in the works since '68, in which the goal of exhibiting an artistic avant-garde was transformed into the representation and activation of a political struggle. The accusation of drug use, an activity and concept that had been posited museologically for years through explorations of kinetic art and psychedelics, become an unfounded legal charge.²⁸

The year 1968—with the student movement, massacre, cover-up, and legal suspension—was forged slowly for the generation that supported radical life change from within cultural institutions in the 1960s. Offering a critical perspective, Helen's personal story unraveled a set of teleological narratives that seemed to foreshadow a continuity between the Salón Independiente of 1968 and anti-establishment quests in later years,²⁹ the functional coherence of an institutional discourse that muffled the description of conflicting artistic and political fields,³⁰ the institutional and class privileges of the generation emerging in the 1960s (of which Helen was a part of), and a clear difference in conceptualizing the political forces at work in art and the collapse of their underlying foundations.³¹

27— For more information, see the complete interview in this catalogue: Cuauhtémoc Medina, "Interview with Helen Escobedo," p. 154.

28— Ibid.

29— "The Salones Independientes leave us with the possibility of collective efforts leading to group projects, as well as the strengthening of anti-establishment attitudes in the face of hierarchies and authoritarianism." Pilar García, "Salón Independiente: una relectura", Olivier Debrouse (ed.), *The Age of Discrepancy: Art and Visual Culture in Mexico 1968–1997*, Mexico, UNAM / Turner, 2007, p. 46.

30— Michel Foucault. Spanish-language version consulted: *Defender la sociedad: Curso en el Collège de France (1975–1976)* [*Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France (1975–1976)*], trans. Horacio Pons, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 21.

31— By the time Monsiváis organized *Marilyn*, '68 was already over. Many of the artists who incorporated a modernizing impulse into their aesthetic agendas barely managed to comment (in a reactionary way, given the ambiguity of their discourse in the face of state crimes): the Salón Independiente. This event failed to articulate a true protest in response to the terrors of the massacre; however, such helplessness was probably muffled by a set of artistic and institutional

In 1969, the year of the second Salón Independiente, Escobedo would invite Monsiváis, Jodorowsky, Gelsen Gas, and Juan José Gurrola to organize a fashion show with artist-produced garments to fund the exhibition; it was announced in the media and never occurred.³² Between Monsiváis' declarations in 1969 and Helen's account of her arrest in 1971, we propose a key for analyzing certain lines that overlap, and others that never meet, in the official narratives of '68: "And nevertheless, one cannot deny the vitality of a mythology created at a specific time, by industrial requirements, by a particular group of men, thus imposed on millions of people's lives."³³

Clothing (and Landscape) as an Ecological and Sociological Code

A certain point in the first half of the 1970s, particularly in 1973 and 1974, encapsulates the diverse perspectives converging at the MUCA. In January 1974, the museum shows *Puntos, números y otras cosas*, a mathematics exhibition produced through a collaboration between the Difusión de la Ciencia and the MUCA. *Alegoría, forma y fantasía*, organized by Alfonso Soto Soria and Daniel Rubín de la Borbolla on the popular handicrafts collection from '68, was exhibited simultaneously; so, too, was the solo exhibition by the Finnish artist and designer Tapio Wirkkala; and, finally, an unusual exhibition produced by Jorge Glusberg from the Centro de Arte y Comunicación in Buenos Aires, adapted especially for

privileges that impeded not only the risk of radicalization, but also an effective visualization of the matter in its full gravity. It wasn't until it affected them personally, at a party that embodied and circulated the modernizing utopia, that radicalization became imminent. In retrospect, now in 1978, Grupo Proceso Pentágono, which was part of the generation of art students in '68, ultimately characterized the Salón as a "Pasteurized and Homogenized Independent Salon." Grupo Proceso Pentágono, "Cronología de las convergencias," *Salón Anual de Artes Plásticas: Sección Anual de Experimentación 1979*, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980, p. 196.

32— "Bold, bellicose designs: the Independent Salon will present, at the University Museum of Science and Art in CU, an exhibition of paintings, sculptures, and drawings, sponsored by a fashion show," in *Excelsior: Magazine dominical*, September 21, 1969, p. 4.

33— Carlos Monsiváis, op. cit., p. 5.

the MUCA with Juan Acha serving as intermediary: *El arte conceptual frente al problema latinoamericano*. The “Curso Vivo de Arte” [“Live Art Course”], coordinated by Alberto Híjar, conducted a special colloquium on the third exhibition; it prompted discussion on conceptual art in cultural and political terms and with respect to the film industry and architecture. Science, handicrafts, industrial design, and conceptual art—four tipping points for Juan Acha’s theory of “non-objectualism”³⁴—functioned as spatial environments within the same museum.

During these years, Helen Escobedo’s work was monumental and industrial in nature. In the documentary *Four Shapes for Four Spaces* (1972), filmed as part of the centennial celebrations for Auckland, New Zealand, she appears as a primary artist. Through a carefully cultivated narrative, the documentary portrays Escobedo’s artistic practice to show how specific locations, urban landscape, a Latin America-based discourse of internationalization, and industrial production (metallurgical, in this case) become lines of production and articulation of her work as a sculptor. In a narration that juxtaposes the four guest artists, Escobedo explores the terrain assigned to her by the organizers and oversees the work undertaken in the factory, ultimately coordinating her installation along the seashore: “I am a Mexican, I am very aware of color, but I think it’s universal, I don’t realize that it’s Mexican until people said it is. The fact that it is very colorful makes us think of the tropics. I don’t do it intentionally, something comes out of it. I am Latin and I love the colors.” *Signals* (1972), a site-specific piece, can still be found on the Auckland piers today.³⁵

The exhibitions’ continuity through subjects alluding to fashion, popular culture (both rural and industrial), and its relationship with sociological and scientific problems, was upheld and displayed in a major show divided into thematic sections. This exhibition, *El lenguaje del vestido*, involved monumental museography, a musical setting, testimonials

34— Juan Acha, “Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina,” *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, Medellín: Museo de Antioquia / Museo de Arte Moderno, 2010, p. 77 ss.

35— *Four Shapes for Four Spaces*. Production by New Zealand National Film Unit. 1972.

from intellectuals, and continuous academic and educational programming. Its avant-garde explorations focused on expanding the museum's instructional functions beyond its role as a mere extension of the university.

The exhibition, coordinated by Escobedo and inaugurated in December 1976, would develop a critical view of fashion's socioeconomic structure through a range of museographic platforms, a strategy that, in the words of Alfonso Soto Soria, made the MUCA into a "dynamic museum."³⁶

With slides, photo projections, posters, and original garments (including ceremonial masks and garb from both Western and Eastern communities), athletic uniforms, astronaut and diving suits, and sixteenth-century armor, this project, coordinated by Helen Escobedo, offers an interesting journey through the complex universe of clothing.³⁷

The "dynamization" of the museum would develop over a six-month period, involving designs for futuristic clothing or for *lucha libre* wrestling:³⁸ Alberto Híjar, through the Live Art Course, developed the series "Vestir, significar, imponer" in which Néstor García Canclini would give a lecture on "Moda, kitsch y significación" [Mode, Kistch and Significance]. Raquel Tibol, Cesáreo Morales, and Armando Partida would participate as well.³⁹

The critical reception would revisit fundamental points. For Macario Matus, from his position as head of the Casa de Cultura in Juchitán,⁴⁰ the exhibition constituted an essential critique of the market: "The exhibition's primary objective is

36— "El Museo Universitario de Ciencias y Artes." Newspaper clipping with no additional information Fondo Archivo Histórico del MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

37— "'¿Eres como te vistes?', pregunta obligada a la salida de la exposición 'El lenguaje del vestido.' Fascinante recorrido por el complejo universo de las ropas", *Gaceta UNAM*, third era, Vol. XIV, No. 16, December 13, 1976, pp. 8-10.

38— "El lenguaje del vestido." Newspaper clipping with no additional information Fondo Archivo Histórico del MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

39— "Vestir, significar, imponer." Newspaper clipping with no additional information Fondo Histórico del MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

40— Olivier Debroise, "Toledo Insurgente" *The Age of Discrepancies*, op. cit., p. 247.

to raise collective awareness and inform the public of their manipulation at the hands of clothing vendors, leading them to objectively question the way they dress.”⁴¹ Meanwhile, Helen Escobedo and Jorge Alberto Manrique would insist on a reading based on both gender and class. In Manrique’s words:

Liberal society equalized men in dark suits—the same garment for the king and the store clerk—but kept denim for workers and muslin for farmers. It equalized men, but not women—a window onto their true capacity for power. For many centuries and on many continents, the skirt defined the woman as a passive being, in contrast to the man’s active role.⁴²

For Escobedo, clothing—like the avant-garde—should be viewed as an international repertoire under constant negotiation:

Social changes have granted women greater participation at every level. She is no longer a luxury object or a decoration, and this has been expressed in greater freedom of attire... Given the speed of the mass media, we are able to choose what we like best from among what is currently being worn in other countries, which frees us from adherence to the patterns imposed in a particular place.⁴³

Miniskirts, short hair, drug use, a high heel stepping on the gas, would all be assessed and articulated a decade later through a sociological lens. Creative and critical developments in these later years would also lead Escobedo to a critique of hippie culture: “Young people from privileged backgrounds dress like hippies, but they can’t step out of their social stratum; they adopt a clothing style in a way that makes them immediately recognizable, even if this style is actually the anti-trend within their own socioeconomic

41— Macario Matus, “En el Museo Universitario: *El lenguaje del vestido*”, *El Nacional*, Friday, December 10, 1976, p. 15.

42— Jorge Alberto Manrique, cited by Macario Matus, op.cit.

43— “El lenguaje del vestido es hacer que el público se analice a través de su obra. Helen Escobedo habla de la próxima exposición en el Museo de Ciencias y Arte”, *Gaceta UNAM*, third era, Vol. XIII, No. 34, September 10, 1976, p. 23.

environment.”⁴⁴ Hippie-ism as a system of ideological and consumer reproduction overlapped with a kind of fashion theory drawn from spatial and museographic resources.

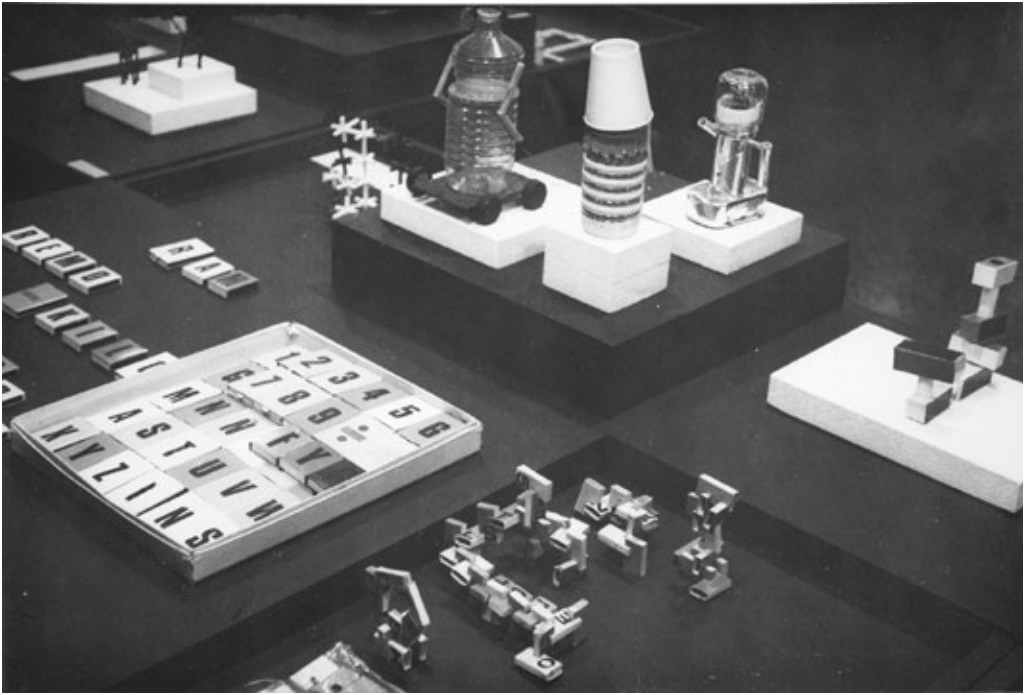
“In a sense, it was almost symbolic for her to be driving”: the phrase echoes through CU’s volcanic gardens like a ghostly song. Escobedo would be recognized on various levels as a visual artist in ’76. The rector’s department would name her the contest winner and install her sculpture *La cerca caída* [*The Fallen Fence*] at the recently inaugurated Escuela Nacional de Estudios Profesionales, Unidad Iztacala (now known as the FES).⁴⁵ That same year, she was invited to curate the exhibition that resulted in the movement Los Grupos in Paris. And that year, too, Alfredo Gurrola’s film would be released to the public. The steering wheel turned and turned. The scenes were juxtaposed against each other, chaotically revisiting *Ambientes totales* [*Total Environments*], *Muros Dinámicos*, *Corredor(es) Blanco(s)* [*White Corridor(s)*]. The retina threatens to shatter in this exercise of kinetic art-by-car, celluloid eroticism, and plaster, which, between zoom-ins and out-of-focus shots, transformed a field and an artistic career (with all the risks and privileges that this entails).

Juan had better not think he’ll fan me again with the *soleil noir* of *mélancolie*, calling himself the widower, the inconsolable. I already caught him and I’m going to bathe him tomorrow night. Yes, he’s going to “throw” a costume party. We have to go dressed as Mexican murals. Better get used to that once and for all. Buy me some calla lilies, Víctor, my little Nibelung, and dress up as the cruel conquistador Alvarado, if you want, the one who branded the Indian women with hot iron before he took them. —*Oh Sade, where is the whip?* Oh, and Miles Davis is playing at Bellas Artes on Wednesday. It’s a little *passé*, but in any case I can feel *hormonamen* running wild. Buy tickets. Ciao, love.⁴⁶

44— Ibid.

45— “Cuatro reconocidos artistas harán esculturas para las Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales: Mathias Goeritz, Fernando González, Helen Escobedo y Pedro Cervantes,” *Gaceta UNAM*, third era, Vol. XIV, No. 9, November 24, 1976, pp 8-9.

46— Carlos Fuentes, “Las dos Elenas,” op. cit.



Autor no identificado—Unidentified author, vista de la exposición—
exhibition view, *No desperdicie. Eduque*, 1970 [Cat. 137] 191

SEMBLANZA

HELEN ESCOBEDO

(Ciudad de México 1934–2010). Artista y gestora cultural. En 1951 inició sus estudios en la Universidad de las Américas, para continuar en el Royal College of Art en Londres (1952–1955).

Fue Jefa del Departamento de Artes Plásticas en Difusión Cultural de la UNAM (1961), donde tuvo a su cargo el Museo Universitario de Ciencias y Arte (Ciudad Universitaria) y la Galería Universitaria Aristos (Colonia Hipódromo Condesa); directora del Departamento de Museos y Galerías (1974) —con lo que se agregó a su cargo el Museo Universitario del Chopo—; directora técnica del Museo Nacional de Arte (1981–1982), y directora del Museo de Arte Moderno (1982–1984). Fue miembro del Consejo Internacional de Museos de Arte Moderno y del Consejo Internacional de Museos (1975–1989).

Como artista realizó distintas esculturas públicas, entre las que se destacan su colaboración en el programa cultural de la XIX Olimpiada en México en la Ruta de la Amistad con *Puertas al viento* (1968), el Espacio Escultórico en donde tuvo una participación colectiva (1979), la escultura *Coátl* (1980) en el Paseo de las Esculturas y *Gran Cono* (1985) en Jerusalén. Asimismo publicó junto con el fotógrafo Paolo Gori el libro *Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra* (1992).

Su obra ha sido expuesta en museos y galerías nacionales e internacionales como Galería de Arte Mexicano (México, 1956), Casa del Lago (México, 1965), Salón Independiente (México, 1969 y 1970); Museo de Arte Moderno (México, 1974 y 2010); IX Simposio Internacional de Escultura (Nueva Orleans, 1976); Museo de Arte Carrillo Gil (México, 1978); Galería Pecanins (México, 1978); Contemporary Arts Center (Nueva Orleans, 1981); Musée Régional de Rimouski (Quebec, 1987); Ordrupgaard Museum (Copenhage, 1990); Galería Sloane-Racotta (México, 1990); Helsingin Kaupungin Taidemuseo (Helsinki, 1991); Bosque

de Chapultepec (México, 1991); Museo de Quebec (1992); Museo Rufino Tamayo (México, 1992); Ex Teresa Arte Actual (México, 1993); Parque Nacional de San José (Costa Rica, 1993); III y V Bienal de la Habana (1989, 1994); InSite (1994, Tijuana); Museo Universitario de Ciencias y Arte (México, 2000); Yorkshire Sculpture Park (2008), entre otros.

Recibió la beca Guggenheim (1991), el Premio Nacional de Ciencias y Artes en la categoría Bellas Artes (2009) y fue nombrada Ciudadana distinguida en la Ciudad de México (2010).

BIOGRAPHICAL SKETCH

HELEN ESCOBEDO

(Mexico City 1934–2010). Artist and Cultural Agent. In 1951 she embarked on her studies at the Universidad de las Américas (1951) before continuing at the Royal College of Art in London (1952–1955).

She was head of the Departamento de Artes Plásticas in the Difusión Cultural division of the UNAM (1961), where she was in charge of the Museo Universitario de Ciencias y Arte (in the Ciudad Universitaria) and the Galería Universitaria Aristos (in the Hipodromo Condesa neighborhood); Director of the Departamento de Museos y Galerías (1974) —at which point she took charge of the Museo Universitario del Chopo—; Technical Director of the Museo Nacional de Arte (1981–1982), and Director of the Museo de Arte Moderno (1982–1984). She was a member of the International Council of Modern Art Museums and the International Museums Council (1975–1989).

As an artist, Escobedo produced several public sculptures, including most notably her collaboration in the cultural program of the Olympic games in Mexico with the work *Puertas al viento* [*Doors to the Wind*] (1968) on the Ruta de la Amistad, in the Espacio Escultórico where she participated in a collective work (1979), her sculpture *Coatl* (1980) along the Paseo de las Esculturas, and *Gran Cono* [*Large Cone*] (1985) in Jerusalem. Furthermore, together with the photographer Paolo Gori, Escobedo published the book *Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra* [*Mexican Monuments: Statues of Salt and Stone*] (1992).

Her work has been exhibited in national and international museums and galleries, including Galería de Arte Mexicano (Mexico, 1956); Casa del Lago (Mexico, 1965); Salón Independiente (Mexico, 1969 and 1970); Museo de Arte Moderno (Mexico, 1974 and 2010); Ninth International Sculpture Symposium (New Orleans, 1976); Museo de Arte Carrillo Gil (Mexico, 1978); Galería Pecanins (Mexico, 1978); Contemporary Arts Center (New Orleans, 1981); Musée Régional de Rimouski (Quebec, 1987); Ordrupgaard Museum (Copenhagen, 1990); Galería Sloane-Racotta (Mexico,

1990); Helsingin Kaupungin Taidemuseo (Helsinki, 1991); Bosque de Chapultepec (Mexico, 1991); Quebec Museum (1992); Museo Rufino Tamayo (Mexico, 1992); Ex Teresa Arte Actual (Mexico, 1993); Parque Nacional de San José (Costa Rica, 1993); Third and Fifth Havana Biennials (1989, 1994); InSite (1994, Tijuana); Museo Universitario de Ciencias y Arte (Mexico, 2000); Yorkshire Sculpture Park (2008), among others.

She received a Guggenheim fellowship (1991), the National Science and Arts Prize in the category of Fine Arts (2009) and was named a Distinguished Citizen in Mexico City (2010).

CATÁLOGO

CATALOGUE

Todas las piezas pertenecen al Fondo Histórico MUCA del Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM, a menos que se especifique lo contrario—All the pieces belong to the Fondo Histórico MUCA del Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM, unless stated otherwise.

NÚCLEO 1: LOS PRIMEROS PASOS, 1961–1967—SECTION 1: THE FIRST STEPS, 1961–1967

INTRODUCCIÓN—INTRODUCTION

1. Helen Escobedo (Ciudad de México, 1934–2010)

Sui Génieris, 1970 (réplica—replica 2007)

Volkswagen Sedán modelo 1966 intervenido por la artista—Volkswagen Sedan 1966 model intervened by the artist

150 × 400 × 180 cm

Acervo artístico, MUAC, UNAM

2. Cuauhtémoc Medina

Entrevista a—Interview with Helen Escobedo para—for *La era de la discrepancia*, 11 de marzo de—March 11, 2003

Editor: Concepción Huerta

Video

30'

Fondo La era de la discrepancia, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

3. Autor no identificado—Unidentified author Plano del—Plan of MUCA en—at Ciudad Universitaria, 1960

Dibujo en papel—Drawing on paper

28 × 21.5 cm

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *PICASSO*

***GRABADOR*, MUCA, OCTUBRE—OCTOBER, 1961 –ENERO—JANUARY, 1962**

4. Autor no identificado—Unidentified author Vista de la inauguración—View at the Opening, octubre de—October, 1961

Impresión fotográfica—Photo print

12.7 × 17.8 cm

5. Catálogo—Catalogue, 1961

Impresión en papel—Paper print

24.5 × 22 cm

Biblioteca Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

6. Invitación—Invitation, 30 de octubre de—October, 1961

Impresión en papel—Paper print

13 × 11 cm

7. Helen Escobedo

Carta a Pablo Picasso para invitarlo a asistir a la exposición—Letter to Pablo Picasso inviting him to attend the exhibition, 23 de agosto de—August, 1961

Mecanoescrito—Typewritten

28 × 21.5 cm

8. Paul Westheim y—and Luis Cardoza y Aragón

“Picasso cumple ochenta años”, *México en la Cultura* (suplemento de *Novedades*), 22 de

octubre de—October 22, 1961

Copia digital—Digital copy

9. Julio González Tejada

“Ochenta años de Picasso”, *Mañana*, 25 de noviembre de—November 25, 1961

Copia digital—Digital copy

SALONES DE PINTURA ESTUDIANTIL—

STUDENT PAINTING SALON, MUCA, 1961–1966

10. Raúl Estrada Discua

Vista de obras ganadoras del—View of the winning works at the Segundo Salón de Pintura Estudiantil, 1961

Impresión fotográfica—Photo print

12.7 × 17.8 cm

11. Raúl Estrada Discua

Vista del—View of the Segundo Salón de Pintura Estudiantil, 1961

Impresión fotográfica—Photo print

12.7 × 17.8 cm

12. Raúl Estrada Discua

El rector Ignacio Chávez, Helen Escobedo y otros personajes en la premiación del—Rector Ignacio Chávez, Helen Escobedo and other characters at the award ceremony for the Tercer Salón Nacional de Pintura Estudiantil, 5 de septiembre de—September 5, 1962

Fotografía (copia digital)—Photography (digital copy)

Colección Universidad, IISUE, UNAM

13. Raúl Estrada Discua

Helen Escobedo, Raúl Henríquez y otros personajes en la premiación del—and other characters at the award ceremony for the Cuarto Salón Nacional de Pintura Estudiantil, noviembre de—November, 1963

Fotografía (copia digital)—Photography (digital copy)

14. Raúl Estrada Discua

Vista de la inauguración del—View of the opening at the Quinto Salón Nacional de Pintura Estudiantil, 1964

Fotografía (copia digital)—Photography (digital copy)

15. Cartel de convocatoria del—Invitational poster for the Séptimo Salón Nacional de Pintura Estudiantil, marzo de—March, 1966

Offset

35 × 47.4 cm

IISUE, UNAM

16. Armando Olivares Dávalos

Carta a—Letter to Daniel Rubín de la Borbolla y a—and Helen Escobedo sobre participación en—about their involvement in the Tercer Salón Nacional de Pintura Estudiantil, 9 de julio de—July 9, 1962

Mecanoescrito—Typewritten

28 × 21.5 cm

17. Convocatoria al—Call to the Tercer Salón Nacional de Pintura Estudiantil, *Gaceta de la Universidad*, 19 de marzo de—March 19, 1962
Copia digital—Digital Copy

18. Autor no identificado—Unidentified author
“Se abrió el IV Salón de Pintura Estudiantil, Ayer”, *El Universal*, 7 de septiembre de—September 7, 1963

Copia digital—Digital Copy

19. Autor no identificado—Unidentified Author
“Premios del Quinto Salón de Pintura Estudiantil”, *Gaceta de la Universidad*, 10 de agosto de—August 10, 1964

Copia digital—Digital Copy

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *EL MUNDO VISTO POR LOS FOTÓGRAFOS DE MAGNUM*, MUCA, AGOSTO—OCTUBRE—AUGUST—OCTOBER, 1962

20. Autor no identificado—Unidentified author
Vista de la exposición—View at the exhibition, 1962
Fotografía (copia digital)—Photography (digital copy)

21. Cartel—Poster, 1962

Offset

69.5 × 47.5 cm

IISUE, UNAM

22. Catálogo—Catalogue, 1962

Impresión en papel—Paper print

24.5 × 22 cm

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

23. Autor no identificado—Unidentified author
“Exponen en el museo de Arte. Cómo ven el mundo los fotógrafos de Magnum”, *Gaceta UNAM*, 27 de agosto de—August 27, 1962

Copia digital—Digital Copy

24. Autor no identificado—Unidentified author
“El Mundo Visto por los Fotógrafos Magnum”, en periódico no identificado—unidentified newspaper, 16 de agosto de—August 16, 1962

Copia digital—Digital Copy

25. Fabián Arnaud Jr.

Magnum (exposición de fotografía). Noticiero cine mundial no.376, 4 de octubre de—October 4, 1962

Transferencia de 35 mm a video digital—35 mm transfer to digital video
01'15"

Filmoteca UNAM

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *EL DISEÑO, LA COMPOSICIÓN Y LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA DE CARLOS MÉRIDA*, OCTUBRE—DICIEMBRE—OCTOBER—DECEMBER, MUCA, 1963

26. Carlos Mérida (Guatemala, 1891–1984)
Ehecatl-Tonatiuh. De la serie *Sol de viento*. From the series *Sun of the Wind*, 1951

Gouache y grafito—Gouache and graphite
25 × 30 cm

Donación del autor—Donation by the author, 1963

Acervo artístico, MUAC, UNAM

27. Carlos Mérida (Guatemala, 1891–1984)
Sol de viento—Of Wind and Men. From the series *Sun of the Wind*, 1951

Grafito y lápiz de color—Graphite and colored pencils

21 × 25.3 cm

Donación del autor—Donation by the author, 1963

Acervo artístico, MUAC, UNAM

28. Cartel—Poster, 1963

Offset

67.5 × 44.6 cm

IISUE, UNAM

29. Catálogo—Catalogue, 1963

Impresión en papel—Paper print

24.5 × 22 cm

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

30. Daniel Rubín de la Borbolla

Texto sobre la exposición y la donación de obra—Text about the exhibit and artwork donation, 1963

Mecanoscrito—Typewritten

28 × 21.5 cm

31. Autor no identificado—Unidentified author

“Exposición en la Ciudad Universitaria”, *El Universal*, 10 de octubre de—October 10, 1963

Copia digital—Digital copy

32. Margarita Nelken

“Exposiciones: La de Carlos Mérida”, *Excélsior*, 23 de octubre de—October 23, 1963

Copia digital—Digital copy

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *ESCULTURA PRECOLOMBINA DE GUERRERO*, MUCA, MARZO—MARCH, 1964

33. Raúl Estrada Discua

Alfonso Soto Soria en montaje de la exposición—assembling the exhibition, 1964

Fotografía (copia digital)—Photography (digital copy)

34. Cartel—Poster, 1964

Copia digital—Digital copy

IISUE, UNAM

35. Catálogo—Catalogue, 1964

Impresión—Print offset

24.5 × 22 cm

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

36. Invitación—Invitation, 1964

Impresión en papel—Paper print

11.7 × 16.7 cm

37. Propuesta para portada del catálogo

Proposal for the Catalogue Cover, 1964

Dibujo en papel—Paper drawing

25 × 22 cm

38. Miguel Covarrubias

Ilustraciones para publicación—Drawings for publication, s.f.—n.d.

Impresión en papel—Paper print

17.2 × 23.6 cm

39. Lista de obra (fragmento)—List of Works (fragment), 1964

Mecanoscrito con fragmentos de fotografías—Typewritten with photography fragments

28 × 21.5 cm

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *ACTITUDES PLÁSTICAS, GALERÍA UNIVERSITARIA ARISTOS, MAYO—JUNIO—MAY—JUNE, 1965*

40. Catálogo—Catalogue, 1965
Impresión en papel—Paper print
24.5 × 22 cm

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

41. Invitación—Invitation, 26 de mayo de—May 26, 1965

Copia digital—Digital copy

42. Autor no identificado—Unidentified Author
“Exposición en la Galería Aristos”, *Gaceta de la Universidad*, 28 de junio de—June 28, 1965
Copia digital—Digital copy

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *JOSEF ALBERS: HOMENAJE AL CUADRADO, MUCA, JUNIO—OCTUBRE—JUNE—OCTOBER, 1965*

43. Raúl Estrada Discua

Vista de la exposición—Exhibition View, 1965
2 fotografías (copias digitales)—photographs (digital copies)

Colección Universidad, IISUE, UNAM

44. Cartel—Poster, 1965
Copia digital—Digital copy
IISUE, UNAM

45. Catálogo—Catalogue, 1965
Impresión en papel—Paper print
24.5 × 22 cm

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

46. Waldo Rasmussen

Carta en la que el MoMA ofrece a Helen Escobedo las exposiciones de Josef Albers o Jacques Lipchitz—Letter containing MoMA’s proposal to Helen Escobedo to loan the exhibition about Joseph Albers or Jacques Lipchitz, 25 de mayo de—May 25, 1964

Mecanoescrito—Typewritten
28 × 21.5 cm

47. Autor no identificado—Unidentified author
Vista parcial de la exposición—Partial view of the exhibition, *Gaceta de la Universidad*, 19 de julio de—July 19, 1965

Copia digital—Digital copy

48. Autor no identificado—Unidentified author
“Cuatro Exposiciones en el Museo Universitario de Ciencias y Arte”, en publicación no identificada—unidentified publication, 21 de junio de—June 21, 1965

Copia digital—Digital copy

49. Autor no identificado—Unidentified author
“Homenaje al cuadrado: obras de Josef Albers”, en publicación no identificada—unidentified publication, 8 de junio de—June 8, 1965

Copia digital—Digital copy

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *ESTRUCTURAS MUSICALES, MUCA, MARZO—MAYO—MARCH—MAY, 1966*

50. Autor no identificado—Unidentified Author
Mathias Goeritz, Helen Escobedo, los hermanos Baschet y otros personajes frente a una de las esculturas—the Baschet brothers and other characters in front of one of the sculptures
Fotografía (copia digital)—Photography (digital copy)

Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

51. Cartel—Poster, 1966

Offset
56.5 × 43.8 cm
IISUE, UNAM

52. Catálogo—Catalogue, 1966
Impresión en papel—Paper print
24.5 × 22 cm

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

53. Francois Baschet

Carta a Helen Escobedo sobre estructuras musicales—Letter to Helen Escobedo about musical structures, 1966

Mecanoescrito—Typewritten
28 × 21.5 cm

54. Autor no identificado—Unidentified author
“Música a tono con la era espacial” *La prensa*, 12 de junio de—June 12, 1966

Copia digital—Digital copy

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *POESÍA CONCRETA INTERNACIONAL*, GALERÍA UNIVERSITARIA ARISTOS, MARZO–MAYO—MARCH–MAY, 1966

55. Catálogo—Catalogue, 1966
Impresión en papel—Paper print
24.5 × 22 cm

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

56. Invitación—Invitation, 12 de mayo de—May 12, 1966

Copia digital—Digital copy

57. RAS

“Aparece en el DEFE la Poesía Concreta”, *Excelsior*, 28 de marzo de—March 28, 1966
Copia digital—Digital copy

58. Fabián Arnaud Jr.

Poesía concreta. Noticiero cine mundial no. 563, 28 de abril de—April 28, 1966
Transferencia de 35 mm a video digital—35 mm transference to digital video
1'

Filmoteca UNAM

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *OBRAS DEL NEW YORK GRAPHIC WORKSHOP*, GALERÍA UNIVERSITARIA ARISTOS, JUNIO–JULIO—JUNE–JULY, 1966

59. **Liliana Porter** (Buenos Aires, 1941)
Cuando la gente venía envasada—When People Came in a Package, 1964

Batik sobre tela—Batik on cloth
184 × 105 cm

Acervo artístico, MUAC, UNAM

60. Raúl Estrada Discua

Helen Escobedo, Luis Camitzer, Liliana Porter y personaje no identificado en inauguración de la exposición—and unidentified character at the exhibition opening, 1966

Fotografía (copia digital)—Photography (digital copy)
IISUE, UNAM

61. Catálogo—Catalogue, 1966
Impresión en papel—Paper print
24.5 × 22 cm

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

62. **Autor no identificado**—Unidentified author
“Revolucionaria exposición de grabados”, *Gaceta de la Universidad*, 27 de junio de—June 27, 1966
Copia digital—Digital copy

REMODELACIÓN DEL MUCA—MUCA REMODELING, 1967

63. Raúl Estrada Discua

Vistas de la remodelación—Views of the remodeling, 1967

6 fotografías (copias digitales)—photographs (digital copies)

Colección Universidad, IISUE, UNAM

64. Texto sobre las características de la remodelación—Text on the characteristics of the remodeling, 1967

Mecanoescrito—Typewritten
28 × 21.5 cm

NÚCLEO 2: CULTURA Y POLÉMICA, 1967–1974—SECTION 2: CULTURE AND CONTROVERSY, 1967–1974

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *SURREALISMO Y ARTE FANTÁSTICO EN MÉXICO*, ARISTOS, JULIO–AGOSTO—JULY–AUGUST, 1967

65. Catálogo—Catalogue, 1967
Impresión en papel—Paper print
24.5 × 22 cm

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

66. Invitación—Invitation, 11 de julio de—July 11, 1967

Copia digital—Digital copy

67. **Autor no identificado**—Unidentified author
“Surrealismo en la Galería Aristos”, publicación no identificada—unidentified publication, 1967
Copia digital—Digital copy

68. Jorge J. Crespo de la Serna

“Surrealismo y arte fantástico en México”, *Novedades*, 19 de julio de—July 19, 1967
Copia digital—Digital copy

69. Fabián Arnaud Jr.

Exposición (arte surrealista). Noticiero Cine Mundial 632, 24 de agosto de—August 24, 1967
Transferencia de 35 mm a video digital—35 mm transference to digital video
1'
Filmoteca de la UNAM

SIQUEIROS. EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA. 1911–1967, MUCA, AGOSTO–SEPTIEMBRE—AUGUST–SEPTEMBER, 1967

70. Autor no identificado—Unidentified author
David Alfaro Siqueiros entre el público—in the crowd, 1967

Fotografía (copia digital)—Photograph (digital copy)
Colección Extensión Universitaria, IISUE, UNAM

71. Autor no identificado—Unidentified author
Alberto Híjar, David Alfaro Siqueiros y—and Helen Escobedo durante charla—during the conference, 1967

Fotografía (copia digital)—Photograph (digital copy)
Colección Extensión Universitaria, IISUE, UNAM

72. Raúl Estrada Discua

Alfonso Soto Soria, el rector—Rector Javier Barros Sierra y—and Siqueiros en la inauguración—at the opening, 1967

Fotografía (copia digital)—Photograph (digital copy)
IISUE, UNAM

73. Raúl Estrada Discua

Siqueiros y el rector— and the Rector Javier Barros Sierra entre asistentes a la inauguración—among the crowd at the opening, 1967

Fotografía (copia digital)—Photograph (digital copy)
IISUE, UNAM

74. Raúl Estrada Discua

Obra y público asistente—Artworks and crowd, 1967

Fotografía (copia digital)—Photograph (digital copy)
IISUE, UNAM

75. Cartel—Poster, 1967

Offset
90.5 × 58.5 cm
IISUE, UNAM

76. Catálogo—Catalogue, 1967

Impresión en papel—Paper print
24.5 × 22 cm
Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

77. Autor no identificado—Unidentified author
“Tormentosa, la apertura de la exposición de Siqueiros, ayer” *El Sol*, 8 de agosto de—August 8, 1967

Copia digital—Digital copy

78. José Luis Cuevas

“Con los ojos de mi tiempo. Dos Siqueiros: la luz y el ocaso”, *Diorama de la cultura*, 1967

Copia digital—Digital copy

79. Autor no identificado—Unidentified author
“Exposición retrospectiva de la obra del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros”, *Impacto*, 16 de agosto de—August 16, 1967

Copia digital—Digital copy

EXPOSICIÓN—EXHIBITION TENDENCIAS DEL ARTE ABSTRACTO EN MÉXICO, MUCA, DICIEMBRE—DECEMBER 1967—FEBRERO—FEBRUARY 1968

80. Héctor García

Vistas de la exposición—Exhibition views, 1967
7 impresiones fotográficas—photo prints
20.3 × 25 cm, 12.5 × 17.6 cm, 12.7 × 17.7 cm

81. Raúl Estrada Discua

Dos personajes no identificados y Alfonso Soto Soria a la entrada de la exposición—Two unidentified characters and Alfonso Soto Soria at the exhibition entry, 1967

Impresión fotográfica—Photo print
12 × 17.2 cm

82. Autor no identificado—Unidentified author
Jorge Alberto Manrique, Vlady, José Luis Cuevas, Mathias Goeritz, Alexander Calder, entre otros durante mesa sobre arte abstracto—among others during the abstract art seminar, 1968

Fotografía (copia digital)—Photograph (digital copy)
Colección Extensión Universitaria, IISUE, UNAM

83. Cartel—Poster, 1968

Offset
87.5 × 58.5 cm
IISUE, UNAM

84. Catálogo—Catalogue, 1967
Impresión en papel—Paper print
24.5 × 22

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia,
MUAC, UNAM

85. Autor no identificado—Unidentified author
Helen Escobedo junto a piezas de—alongside
artwork by James Metcalf y—and Fernando
García Ponce durante el montaje—during
mounting. Publicada en—Published in “Arte
abstracto en la Ciudad Universitaria”, *El Sol de*
México, 5 de diciembre de—December 5, 1967
Offset (copia digital)—(digital copy)

86. Antonio Rodríguez

“Se mueven mal, los mexicanos, en el dominio
de la abstracción”, *El Día*, 10 de diciembre de
—December 10, 1967

Copia digital—Digital copy

87. Alaíde Foppa

“Tendencias del arte abstracto (I)”, *El Día*, 3 de
enero de—January 3, 1968

Copia digital—Digital copy

88. Autor no identificado—Unidentified author
“El arte abstracto en México: ‘los hartos’”,
LID. Periódico de los universitarios de México,
febrero de—February, 1968

Copia digital—Digital copy

**EXPOSICIÓN—EXHIBITION PINTURA CUBANA
CONTEMPORÁNEA, MUCA, FEBRERO—ABRIL
—FEBRUARY—APRIL, 1968**

89. Autor no identificado—Unidentified author
Álbum fotográfico de la exposición—Exhibition
photographic album, 1968

Plata sobre gelatina, encuadernado—Silver on
gelatin, bounded

19.5 × 11.5 × 3 cm

90. Autor no identificado—Unidentified author
Personajes no identificados—Unidentified
characters, Mariana Frenk y—and Helen
Escobedo en la inauguración—at the opening,
1968

Fotografía (copia digital)—Photography
(digital copy)

91. Autor no identificado—Unidentified author
Vistas de la exposición—Exhibition view
2 fotografías (copias digitales)—photograph
(digital copies)

92. Cartel—Poster, 1968

Offset

94 × 60 cm

IISUE, UNAM

93. Catálogo—Catalogue, 1968

Impresión en papel—Paper print

24.5 × 22 cm

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia,
MUAC, UNAM

94. Autor no identificado—Unidentified author
“Pintura cubana contemporánea”, *El Heraldo*,
1 de marzo de—March 1, 1968

Copia digital—Digital copy

**EXPOSICIÓN—EXHIBITION SOBRE PAPEL:
OBRAS DE ARSHILE GORKY Y ROBERT
MOTHERWELL, MUCA, MAYO—JUNIO
—MAY—JUNE, 1968**

95. Cartel—Poster, 1968

Offset

44.6 × 57.8 cm

IISUE, UNAM

96. Catálogo—Catalogue, 1968

Impresión en papel—Paper print

24.5 × 22 cm

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia,
MUAC, UNAM

97. Autor no identificado—Unidentified author
“Arshile Gorky y Robert Motherwell”,
El Heraldo, 11 de mayo de—May 11, 1968

Copia digital—Digital copy

98. Raquel Tibol

“El Museo Universitario de Ciencias y Arte.
Parentescos y un testigo”, *Calli*, 1968,

Copia digital—Digital copy

99. Margarita García Flores

“Con Robert Motherwell (expone en el museo
Universitario de Ciencias y Artes)”, *Siempre*, 22
de mayo de—May 22, 1968

Copia digital—Digital copy

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *CINETISMO. ESCULTURAS ELECTRÓNICAS EN SITUACIONES AMBIENTALES*, MUCA, JULIO-AGOSTO—JULY-AUGUST, 1968

100. Héctor García

El artista Len Lye (Nueva Zelanda 1901-Estados Unidos 1980) durante una demostración—The artist Len Lye (New Zealand, 1901-United States 1980) during a performance, 1968

Plata sobre gelatina—Silver on gelatin
12.8 × 18 cm

101. Raúl Estrada Discua

Fernando Solana, Arnaldo Orfila y—and Helen Escobedo en la instalación de—at the installation of Heinz Mack (Alemania—Germany, 1931), *Bosque de luz*, 1968

Plata sobre gelatina—Silver on gelatin
12.8 × 18 cm

102. Catálogo—Catalogue, 1968

Impresión en papel—Paper print
24 × 22.5 cm

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

103. Willoughby Sharp

Posible planta museográfica—Possible museographic script, 1968

Fotocopia—Photocopy
21.5 × 28 cm

104. Carlos Cruz Diez

Carta para Helen Escobedo sobre la gestión para la exposición—Letter to Helen Escobedo about the exhibition management, París, 2 de enero de—January 2, 1967

Mecanoscrito—Typewritten
28 × 21.5 cm

105. Autor no identificado—Unidentified author “Helen Escobedo en movimiento”, *Excélsior*, 13 de julio de—July 13, 1968

Copia digital—Digital copy

106. Autor no identificado—Unidentified author “Arte de energía y de movimiento”, *El Sol de México*, 21 de julio de—July 21, 1968

Copia digital—Digital copy

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *MARILYN*, GALERÍA UNIVERSITARIA ARTISTOS, MARZO—MARCH, 1969

107. Autor no identificado—Unidentified author Vistas de la exposición—Exhibition views.

Publicadas en el catálogo de la muestra—Published on the exhibition catalogue, 1969
2 impresiones offset (copias digitales)—Offset prints (digital copies)

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

108. Catálogo—Catalogue, 1969

Impresión en papel—Paper print
24 × 22.5 cm

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

109. Programa de Exposición y ciclo de conferencias—Exhibition and conference cycle program. *Gaceta UNAM*, no. 4, 15 de marzo de—March 15, 1969

Copia digital—Digital copy

EXPOSICIÓN—EXHIBITION II SALÓN INDEPENDIENTE, MUCA, OCTUBRE-DICIEMBRE—OCTOBER-DECEMBER, 1969

110. Autor no identificado—Unidentified author Helen Escobedo, Myra Landau, Ricardo Rocha, José Muñoz Medina, Carla Stellweg, José Luis Cuevas y otros personajes en el—and other characters at the *II Salón Independiente*, 1969

Fotografía (copia digital)—Photograph (digital copy)

Colección Extensión Universitaria, IISUE, UNAM

111. Raúl Estrada Discua

Vista de la exposición—Exhibition view
Fotografía (copia digital)—Photograph (digital copy)

IISUE, UNAM

112. Autor no identificado—Unidentified author Joven asistente en la pieza de—Young assistant at the artwork by Helen Escobedo “Pasaje blanco”, 1969

Plata sobre gelatina—Silver on gelatin
Fondo Helen Escobedo, Centro de

Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

113. Raúl Estrada Discua

Helen Escobedo guiando al rector—guiding Rector Javier Barros Sierra, 1969
Fotografía (copia digital)—Photograph (digital copy)
IISUE, UNAM

114. Raúl Estrada Discua

David Alfaro Siqueiros visitando el—visiting the II Salón Independiente, 1969
Fotografía (copia digital)—Photograph (digital copy)
IISUE, UNAM

115. Cartel—Poster, 1969

Offset
61.8 × 26.9 cm
IISUE, UNAM

116. Programa del Curso vivo de arte donde participó el SI—Program of the Live Art Course where the SI participated, 1969
Copia digital—Digital copy

117. Catálogo—Catalogue, 1969

Impresión en papel—Paper print
24.5 × 22 cm
Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

118. GRAC (Grupo Acción Cultural)

Invitación al diálogo entre el Salón Independiente y estudiantes—Invitation to the dialogue between the Salón Independiente and students, 18 de noviembre de—November 18, 1969
Copia digital—Digital copy

119. Eduardo Deschamps

“Modas para una exposición”, *Excelsior*, 21 de septiembre de—September 21, 1969
Copia digital—Digital copy

120. Autor no identificado—Unidentified author

“Salón Independiente. Un grupo de artistas que se patrocinan a sí mismos”, *Mañana*, 1 de noviembre de—November 1, 1969
Copia digital—Digital copy

121. Cine Independiente de México (Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Rafael Castanedo, Pedro F. Miret, et. al.)

Salón Independiente (fragmento—fragment), 1969
Transferencia de cinta fílmica (16 mm) a video digital—Film tape (16 mm) transference to digital video
1'15"
Filmoteca UNAM

EXPOSICIÓN—EXHIBITION III SALÓN INDEPENDIENTE, MUCA, DICIEMBRE—DECEMBER 1970—FEBRERO—FEBRUARY, 1971

122. Autor no identificado—Unidentified author
Pieza de—Artwork by Helen Escobedo *Ambiente gráfico*, 1969

Plata sobre gelatina—Silver on gelatin
Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

123. Raúl Estrada Discua

Vistas de la exposición—Exhibition views, 1970
4 fotografías (copias digitales)—photographs (digital copies)
IISUE, UNAM

124. Boletín del—Bulletin of the Salón Independiente, 3 de diciembre de—December 3, 1970

Offset sobre papel—on paper
62 × 43 cm

125. Raquel Tibol

“Insólito monumento al papel: el Salón Independiente 1970”, publicación no identificada—unidentified publication, 1970
Copia digital—Digital copy

126. Sarah Sloan

“Locuras del Tercer Salón Independiente”, *Novedades*, 13 de diciembre de—December 13, 1970
Copia digital—Digital copy

EXPOSICIÓN—EXHIBITION CUEVAS: ESTATURA, PESO Y COLOR, MUCA, JULIO—OCTUBRE—JULY—OCTOBER, 1970

127. Raúl Estrada Discua

Vista de la exposición—Exhibition view, 1970
Fotografías (copia digital)—Photograph (digital copy)
IISUE, UNAM

128. Raúl Estrada Discua

Alfonso Soto Soria y—and José Luis Cuevas durante la inauguración—at the opening, 1970
Fotografía (copia digital)—Photograph (digital copy)
IISUE, UNAM

129. Raúl Estrada Discua

José Luis Cuevas ofreciendo entrevistas en la inauguración—offering interviews during the opening, 1970
Fotografías (copia digital)—Photographs (digital copy)
IISUE, UNAM

130. Autor no identificado—Unidentified author

José Luis Cuevas frente a sus obras—in front of his artworks, Publicada en—Published in “Las entrañas de Cuevas”, *Visión*, 25 de septiembre de—September 25, 1970
Offset (copia digital)—(digital copy)

131. Autor no identificado—Unidentified author

Caricatura de—Caricature of José Luis Cuevas, *Los supermachos*, no. 246, sin mes—without month, 1970
Offset (copia digital) —(digital copy)

132. Cartel—Poster

Offset
28.5 × 62.5 cm
IISUE, UNAM

133. Programa de actividades Curso Vivo de arte—Program Activity for the Live Art Course, 1971

Offset
47 × 35 cm

134. Catálogo—Catalogue

Impresión en papel—Paper print
24 × 22.5 cm
Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

135. Jorge J. Crespo de la Serna

“Exposición de José Luis Cuevas”, *Novedades*, 2 de septiembre de—September 2, 1970
Copia digital—Digital copy

136. Carlos Monsiváis

“Cuevas polemista”, *Siempre*, 16 de septiembre de—September 16, 1970
Copia digital—Digital copy

EXPOSICIÓN—EXHIBITION NO DESPERDICIE. EDUQUE, MUCA, NOVIEMBRE–DICIEMBRE
—NOVEMBER–DECEMBER, 1970

137. Autor no identificado—Unidentified author

Vistas de la exposición—Exhibition views, 1970
4 fotografías (copias digitales)—Photographs (digital copies)
IISUE, UNAM

138. Catálogo—Catalogue, 1970

Impresión en papel—Paper print
24 × 22.5 cm
Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

139. Programa de coloquios—Colloquium program, diciembre de—December, 1970
Offset

35 × 47 cm
Fondo Alberto Híjar, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

140. Eduardo Vaughan

“Una original exposición: no desperdicie... Eduque”, *Novedades*, sin mes—without month, 1970
Copia digital—Digital copy

141. Salomón Herrera

“No desperdicie, eduque”, *El Sol de México*, 16 de noviembre de—November 16, 1970
Copia digital—Digital copy

EXPOSICIÓN—EXHIBITION ALEXANDER CALDER, MUCA, OCTUBRE–NOVIEMBRE
—OCTOBER–NOVEMBER, 1971

142. Autor no identificado—Unidentified author

Vista de la exposición—Exhibition views, 1971
Fotografía (copia digital)—Photograph (digital copy)

143. Catálogo—Catalogue, 1971

Impresión en papel—Paper print
24 × 22.5 cm
Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

144. Marta Villalobos y—and Arturo Flota
(fotos—photos)

“Exploración en el espacio: Alexander Calder”, publicación no identificada—unidentified publication, 27 de noviembre de—November 27, 1971
Copia digital—Digital copy

145. Autor no identificado—Unidentified author
“Calder explorador del espacio”, *Actualidades Olivetti 19*, febrero de—February, 1972
Copia digital—Digital copy

146. Raquel Tibol
“Primera exposición de esculturas de Alexander Calder, en México, el 28”, *Excélsior*, 23 de octubre de—October 23, 1971
Copia digital—Digital copy

EXPOSICIÓN—EXHIBITION ARTE JAPONÉS DE VANGUARDIA, MUCA, JULIO-AGOSTO—JULY-AUGUST, 1972

147. Shimotani Chihiro
Mainichi Daily News. April 12 A y B, 1971
Impresión en piedra—Printing on stone
24 × 50 × 47 cm; 16.5 × 50.5 × 23.5 cm; 19.5 × 46 × 36.5 cm; 23 × 41 × 41.5 cm y—and 19 × 52 × 37.8 cm
Donación el artista—Donated by the artist, 1972
Acervo artístico, MUAC, UNAM.

148. Autor no identificado—Unidentified author
Álbum de fotografías de la exposición—
Photograph album on the exhibition, 1972
Plata sobre gelatina, encuadernado—Silver on gelatin, bound
19 × 23 cm

149. Autor no identificado—Unidentified author
Vistas de la exposición—Exhibition views, 1972
2 fotografías (copias digitales)—photographs (digital copies)

150. Catálogo—Catalogue, 1972
Impresión en papel—Paper print
22 × 24 cm
Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

151. Helen Escobedo
Carta de agradecimiento a Chihiro por su participación en la exposición y la donación de su pieza—Thank you letter to Chihiro for his participation in the exhibit and the donation of his artwork, 26 de agosto de—August 26, 1972
Fotocopia—Photocopy
28 × 21.5 cm

152. Autor no identificado—Unidentified author
“Arte japonés de vanguardia en C.U.”, *Novedades*, 22 de julio de—July 22, 1972
Copia digital—Digital copy

153. Autor no identificado—Unidentified author
“Pop art al estilo japonés”, *Excélsior*, 30 de julio de—July 30, 1972
Copia digital—Digital copy

154. Raquel Tibol
“Ejemplo nipón: no temer a los jóvenes”, *Excélsior*, 30 de julio de—July 30, 1972
Copia digital—Digital copy

155. Luis Alberto López Matus Villegas
Reconstrucción de la exposición en modelo 3D escala 1:1—Reconstruction of the exhibition on a 3D model with a 1:1 scale, 2017
Cortesía del autor—Courtesy of the author

EXPOSICIÓN—EXHIBITION EL CUADERNO ESCOLAR DE VICENTE ROJO, MUCA, ABRIL-JUNIO—APRIL-JUNE, 1973

156. Vicente Rojo (España—Spain, 1932)
Negación 59—59 Negation, 1973
Serigrafía sobre papel—Silkscreen on paper
58 × 58 cm
Acervo artístico, MUAC, UNAM

157. Cartel—Poster, 1973
Offset
47 × 35 cm

158. Catálogo—Catalogue, 1973
Impresión en papel—Paper print
24 × 22.5 cm
Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

159. Fernando Benítez
“El cuaderno escolar de Vicente Rojo”, *Revista de los Universitarios*, 15 de abril de—April 15, 1973
Copia digital—Digital copy

160. Juan Acha
“Un artista que monologa. Rojo se enfrenta a sí mismo”, *Excélsior*, 6 de mayo de—May 6, 1973
Copia digital—Digital copy

161. Juan García Ponce
“Negaciones de Vicente Rojo”, *Excélsior*, 6 de mayo de—May 6, 1973
Copia digital—Digital copy

162. Autor no identificado—Unidentified author
“Los estudiantes y el cuaderno escolar de Vicente Rojo”, *Revista de los universitarios*, 30 de junio de—June 30, 1973
Copia digital—Digital copy

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *TAPIO WIRKALA, DISEÑADOR*, MUCA, OCTUBRE—OCTOBER, 1973–NOVIEMBRE—NOVEMBER 1974

163. Catálogo—Catalogue, 1973

Impresión en papel—Paper print

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

164. **Autor no identificado**—Unidentified author

Vistas de la exposición—Exhibition views, 1973

2 fotografías—photographs

Plata sobre gelatina, cuadernillo

encuadernado—Silver on gelatin, bounded booklet

24 × 18.5 cm

165. **Autor no identificado**—Unidentified author

Helen Escobedo y— and Tapio Wirkala frente a

La última tule—in front of *The Last Tule*, 1973

Fotografía (copia digital)—Photograph

(digital copy)

Fondo Helen Escobedo, Centro de

Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *ALEGORÍA, FORMA Y FANTASÍA. OBRAS SELECTAS DE ARTESANÍA INTERNACIONAL*, MUCA, OCTUBRE—OCTOBER 1973–FEBRERO—FEBRUARY, 1974

166. **Autor no identificado**—Unidentified author

Vistas de la exposición—Exhibition views, 1973

3 fotografías—photographs

Plata sobre gelatina—Silver on gelatin

24 × 18.5 cm

167. Catálogo—Catalogue, 1973

Impresión en papel—Paper print

22 × 24 cm

168. **Autor no identificado**—Unidentified author

“La primera colección mundial de artesanía bajo

la custodia de la universidad”, *Gaceta UNAM*, 15

de agosto de—August 15, 1969

Copia digital—Digital Copy

169. **Margarita García Flores**

Entrevista a Helen Escobedo sobre las exposicio-

nes de MUCA de 1972, en programa de—Inter-

view with Helen Escobedo about the exhibitions at

MUCA in 1972, at the show Radio UNAM “Diálo-

gos con Margarita García Flores”, 1972

Grabación radiofónica transferida a formato digi-

tal—Radio recording transferred to digital format

11’43”

Radio UNAM

NÚCLEO 3: INDICIOS INTERDISCIPLINARES Y CURATORIALES, 1974–1979—SECTION 3: INTERDISCIPLINARY AND CURATORIAL TRACES, 1974–1979

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *IMPRESIONES, MUCA Y GALERÍA UNIVERSITARIA ARISTOS*, ABRIL–MAYO—APRIL–MAY 1974

170. **Helen Escobedo** (México, 1934–2010)

Puerta Roja—Red Door, 1974

Serigrafía—Silkscreen

61 × 51 cm

Donación de la autora a través de—Donation by the artist through Cartón y Papel de México, S.A., 1974

Acervo artístico, MUAC, UNAM

171. **Gunther Gerzo** (México 1915–2000)

Sin título—Untitled, 1974

Serigrafía—Silkscreen

50 × 60 cm

Donación del autor a través de—Donation by the artist through Cartón y Papel de México, S.A., 1974

Acervo artístico, MUAC, UNAM

172. **Autor no identificado**—Unidentified author

Vistas de la exposición—Exhibition Views, 1974

2 fotografías—photographs

Impresión fotográfica—Photo print

18 × 23 cm

173. **Cartel—Poster**, 1974

Offset

43.7 × 22.2 cm

174. Catálogo—Catalogue, 1974

Impresión sobre papel—Paper print

24.5 × 22 cm

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia,

MUAC, UNAM

175. **Autor no identificado**—Unidentified author

“Serigrafía Artística en el Museo Universitario”,

Gaceta UNAM, 1974

Copia digital—Digital copy

176. **Juan Acha**

“Coincidencias entre el arte y la tecnología”, en

publicación no identificada—unidentified publi-

cation, 1974

Copia digital—Digital copy

177. Autor no identificado—Unidentified author
“Diez grandes artistas de la plástica se unen para conseguir fondos...”, en publicación no identificada—unidentified publication, 1974
Copia digital—Digital copy

**EXPOSICIÓN—EXHIBITION ARTE
CONCEPTUAL FRENTE AL PROBLEMA
LATINOAMERICANO, ENERO—FEBRERO—
JANUARY—FEBRUARY, 1974**

178. Lourdes Grobet (atribuida—attributed)
Jorge Alberto Marique, Juan Acha y—
and Raquel Tibol en Coloquio sobre arte conceptual en el—in the Colloquium on Conceptual Art at the MUCA, 28 de enero de—January 28, 1974
Hoja de contacto (copia digital)
—Contact sheet (digital copy)
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

179. Lourdes Grobet (atribuida—attributed)
Vista de la pieza—View of the artwork *Latinoamérica* de—by Grupo Proceso Pentágono (México 1976–1985), 1974
Impresión fotográfica—Photo print
11.5 × 17.5 cm
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

180. Grupo Proceso Pentágono
Descripción de la pieza—Description of the artwork *Latinoamérica*, 1974
Mecanoescrito—Typewritten
28 × 21.5 cm
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

181. Catálogo—Catalogue, 1974
Impresión sobre papel—Paper print
24.5 × 22 cm
Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

**182. Cartel de Coloquio sobre arte conceptual—
Poster for the Colloquium on Conceptual Art,
1974**
Copia digital—Digital copy

183. Autor no identificado—Unidentified author
“Arte conceptual frente al problema latinoamericano”, en publicación no identificada—unidentified publication, 1974
Copia digital—Digital copy

184. Autor no identificado—Unidentified author
“Cuatro coloquios en Ciencias y Artes”, en publicación no identificada—unidentified publication, 1974
Copia digital—Digital copy

185. Juan Acha
“El arte conceptual frente a la realidad latinoamericana”, en publicación no identificada—unidentified publication, 1974
Copia digital—Digital copy

**EXPOSICIÓN—EXHIBITION LA MUERTE.
EXPRESIONES MEXICANAS DE UN ENIGMA,
MUCA, NOVIEMBRE—NOVEMBER 1974—
ABRIL—APRIL 1975**

186. Chappie Angulo (EUA, 1928)
Día de muertos—Day of the Dead, 1968
Acrílico sobre tela—Acrylic on canvas
75.5 × 106.5 cm
Acervo artístico, MUAC, UNAM
187. Adolfo Mexiac (México, 1927)
Sin título—Untitled, s.f.—n.d.
Xilografía—Woodcut
16.5 × 31 cm
Donación del—Donated by the Taller de Gráfica-Popular, 1974
Acervo artístico, MUAC, UNAM

188. Autor no identificado—Unidentified author
Vista de la exposición—Exhibition view, 1974
Impresión fotográfica—Photo print
18.5 × 18 cm

189. Autor no identificado—Unidentified author
Vista de la exposición—Exhibition view, 1974
Impresión fotográfica—Photo print
7.5 × 11.5 cm

190. Cartel—Poster, 1974
Offset
69.7 × 45.8 cm
IISUE, UNAM

191. Cartel—Poster, 1974
Copia digital—Digital copy
IISUE, UNAM

192. Cartel—Poster, 1974
Copia digital—Digital copy
IISUE, UNAM

**193. Calendario de eventos—Event calendar,
1974**
47.5 × 34.8 cm

194. Raquel Tibol

“Arte y público”, en publicación no identificada—Unidentified publication, 1974

**EVENTO LAS CAMAS DE FELIZA BURSZTYN—
THE BEDS BY FELIZA BURSZTYN EVENT,
JULIO—JULY 1975**

195. Boletín de prensa—Press release, 1975
Mecanoescrito—Typewritten
28 × 21.5 cm

196. Descripción de la instalación—Installation description, 1975
Mecanoescrito—Typewritten
28 × 21.5 cm

**EXPOSICIÓN—EXHIBITION *GRAFISMOS E
IMÁGENES COMPROMETIDAS EN SUECIA,*
MUCA, ENERO—JANUARY—FEBRERO—
FEBRUARY, 1975**

197. Cartel—Poster, 1975
Offset
80 × 50 cm
IISUE, UNAM

198. Catálogo—Catalogue, 1975
Impresión sobre papel—Paper print
24.5 × 22 cm
Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia,
MUAC, UNAM

199. Juan Baigts
“Compromiso de los artistas suecos con el pueblo chileno”, *Excélsior*, 1975
Copia digital—Digital copy

200. Raquel Tibol
“El arte en la nueva resistencia”, en publicación no identificada—unidentified publication, 1975
Copia digital—Digital copy

**EXPOSICIÓN—EXHIBITION *DIEZ MUJERES Y
TEXTIL EN TERCERA DIMENSIÓN,* GALERÍA
UNIVERSITARIA ARISTOS, JULIO—JULY—
AGOSTO—AUGUST, 1975**

201. Catálogo—Catalogue, 1975
Impresión sobre papel—Paper print
24.5 × 22 cm
Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia,
MUAC, UNAM

202. Margarita García Flores

Entrevista a—Interview with Leticia Arroyo y—
and Marcela López sobre la exposición—about
the exhibition, en programa de—at the show in
Radio UNAM “Diálogos con Margarita García
Flores”, 1975
Grabación radiofónica transferida a formato
digital—Radio recording transferred to digital
format
13’41”
Radio UNAM

**EXPOSICIÓN—EXHIBITION *SELLOS DE LA
ESPAÑA SELLADA. UNA REACCIÓN DE MARTA
PALAU, MUCA, ENERO—FEBRERO—JANUARY—
FEBRUARY, 1976***

203. Cartel de inauguración y mesa redonda
Poster for the opening and round table, 15 de
enero de—January 15, 1976
Offset
44 × 22 cm

204. Catálogo—Catalogue, 1976
Impresión en papel—Paper print
24 × 22.5 cm
Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia,
MUAC, UNAM

205. Dirección general de información—UNAM
“El Museo de Ciencias y Artes abre mañana la
exposición Sellos de la España Sellada”, 14 de
enero de—January 14, 1975
Mecanoescrito—Typewritten, 2 pp.
28 × 21.5 cm

**EVENTO—EVENT *PENETRACIÓN /
EXTRAPOLACIÓN* DE—BY STERLAC, FORO DEL
MUCA, 13 DE AGOSTO DE—AUGUST 13, 1976**

206. Autor no identificado—Unidentified author
“El espectáculo de Sterlac en CU, fue una
muestra de las posibilidades humanas en la
electrónica”, *Gaceta UNAM* No. 25, 18 de agosto
de—August 18, 1976
Copia digital—Digital copy

207. Autor no identificado—Unidentified author
“El espectáculo cibernético de Stelarc hoy, en el
Foro del Museo de Ciencias” *Gaceta UNAM*, No.
23, 13 de agosto de—August 13, 1976
Copia digital—Digital copy

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *EL LENGUAJE DEL VESTIDO*, MUCA, DICIEMBRE—DECEMBER 1976—MARZO—MARCH, 1977

208. Autor no identificado—Unidentified author
Vistas de la exposición—Exhibition views, 1976
2 fotografías—photographs
Plata sobre gelatina—Silver on gelatin
7.5 × 11.5 cm

209. Cartel—Poster, 1976
Offset
69.5 × 40.3 cm
IISUE, UNAM

210. Invitación—Invitation, 1976
Copia digital—Digital copy

211. Programa de actividades académicas en torno a la exposición—Program of Academic Activities toward the Exhibition, 1976
Mecanoescrito—Typewritten
28 × 21.5 cm

212. Autor no identificado—Unidentified author
“El lenguaje del vestido es hacer que el público se analice a través de su ropa”, *Gaceta UNAM*, 10 de septiembre de—September 10, 1976
Copia digital—Digital copy

213. Macario Matus
“El lenguaje del vestido”, *El Nacional*, 10 de diciembre de—December 10, 1976
Copia digital—Digital copy

214. Autor no identificado—Unidentified author
“El vestido como protección, pudor y protesta puede ser analizado en El lenguaje del vestido”, *Gaceta UNAM*, 10 de diciembre de—December 10, 1976
Offset
29.2 × 19.5 cm

215. Margarita García Flores
Entrevista a Helen Escobedo sobre la exposición sobre el vestido—Helen Escobedo interview on the dress exhibition (partes—parts 1, 2)
“Diálogos con Margarita García Flores” Radio UNAM, 1976
Grabación radiofónica transferida a digital—Radio record transferred to digital—
11”44
10”24
Radio UNAM

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *PRESENCIA DE MÉXICO EN LA X BIENAL DE JÓVENES DE PARÍS*, MUCA, SEPTIEMBRE—CA. OCTUBRE—SEPTEMBER—CA. OCTOBER, 1977

216. Catálogo—Catalogue, 1977
Impresión en papel—Paper print
24 × 22.5 cm
Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM,

217. Invitación—Invitation, 1977
Impresión en papel—Paper print
21 × 14 cm

218. Autor no identificado—Unidentified author
“De El machete a Teatreadro y Suma en unas conferencias”, *Excelsior*, 2 de octubre de—October 2, 1977
Offset sobre papel—on paper
28 × 21.5 cm

219. Rita Eder
“México en la Décima Bienal de Paris”, *El Nacional*, 18 de septiembre de—September 18, 1977
Offset
40 × 39 cm

220. Documento informativo de ciclo de conferencias en el marco de Curso vivo de arte—Informational Documento on the Conference Cycle throughout the Live Art Course, 1977
Mecanoescrito—Typewritten, 4 pp.
28 × 21.5 cm

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *ARTE CONCEPTUAL INTERNACIONAL. DÉCADA DEL 70*, MUCA, NOVIEMBRE—CA. DICIEMBRE—NOVEMBER—CA. DECEMBER, 1977

221. Cartel—Poster, 1977
Offset
56.8 × 43 cm
IISUE, UNAM

222. Catálogo—Catalogue, 1977
Impresión en papel—Paper print
24 × 21.5 cm
Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

223. Autor no identificado—Unidentified author
Invitaciones—Invitations, 1977
Impresión en cartoncillo—Cardboard print
14 × 21 y—and 12 × 21.5 cm

224. Helen Escobedo

Carta para Jorge Glusberg sobre el intercambio de exposiciones entre MUCA y CAYC—Letter to Jorge Glusberg about the Exhibition Exchange between the MUCA and the CAYC, 8 de agosto de—August 8, 1977

28 × 21 cm

Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

225. Juan José Gurrola

“El arte contemporáneo como paréntesis”, *Unmásuno*, 14 de febrero de—February 14, 1978

Offset sobre papel—on paper

28 × 21.5 cm

EXPOSICIÓN—EXHIBITION VEINTIÚN ARTISTAS ARGENTINOS, MUCA, NOVIEMBRE CA.

DICIEMBRE—NOVEMBER CA. DECEMBER, 1977

226. Autor no identificado—Unidentified author

Registro de la pieza *Gallina embalsamada* de Luis Benedit—Artwork registry of *Embalmed Chicken* by Luis Benedit (Argentina, 1937–2011), ca. 1967

Plata sobre gelatina—Silver on gelatin

12 × 18 cm

227. Autor no identificado—Unidentified author

Leopoldo Maler (Argentina, 1937) con su pieza *La última cena*—with his artwork *The Last Supper*, 1977

Plata sobre gelatina—Silver on gelatin

12 × 18 cm

228. Autor no identificado—Unidentified author

Registro de la pieza *Fábrica de ideas* de Luis Pazos—Artwork registry of *Factory of Ideas* by Luis Pazos (Argentina, 1940), 1976

Plata sobre gelatina—Silver on gelatin

12 × 18 cm

229. Catálogo—Catalogue, 1977

Impresión en papel—Paper print

22 × 17 cm

Biblioteca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

230. Alfredo Andrés

“Arte argentino de hoy es expuesto en México”, en publicación no identificada—unidentified publication, 1977

Offset

28 × 21.5 cm

231. Helen Escobedo

Aclaración de—Clarification by Helen Escobedo a—to Daniel Dueñas jefe de la sección cultural—chief of the cultural section of the *El Sol de México*, 29 de noviembre de—November 29, 1977

Mecanoescrito—Typewritten, 3 pp.

28 × 21.5 cm

232. Autor no identificado—Unidentified author

“Toronjas en el piso y la incoherencia como ‘arte’”, en publicación no identificada—unidentified publication, 1977

Offset sobre papel—on paper, 2 pp.

28 × 21.5 cm

233. Elsa Jascalevich

“Al son de la toronja já tiro al blanco contra reptadores”, en publicación no identificada—unidentified publication, 1977

Fotocopia—Photocopy

28 × 21.5 cm

234. Marta Minujín

Toronja/arte agrícola en acción/Metafísica Latinoamericana—Grapefruit/Agricultural Art in Action/Latin American Metaphysics, 1977

Mecanoescrito—Typewritten

28 × 21.5 cm

INAUGURACIÓN DEL—OPENING OF THE CENTRO DEL ESPACIO ESCULTÓRICO, CIUDAD UNIVERSITARIA, ABRIL—APRIL, 1979

235. Fotógrafo no identificado

—Unidentified photographer

Mathías Goeritz y— and Helen Escobedo supervisando construcción del—Supervising the construction of the Centro del Espacio Escultórico en—at Ciudad Universitaria, ca. 1978

Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

236. Collete Urbajtel

Fotografía de la inauguración del—Photograph of the opening of the Centro del Espacio Escultórico, 23 de abril de—April 23, 1979

Plata sobre gelatina sobre cartoncillo—Silver on gelatin on cardboard

22 × 27.5 cm

Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

237. Autor no identificado—Unidentified author
Planta y corte arquitectónicos del—Map and
architectural cut of the Centro del Espacio Escul-
tórico, *ca.* 1978

Fotocopia—Photocopy

33 × 41 cm

Fondo Helen Escobedo, Centro de Documenta-
ción Arkheia, MUAC, UNAM

238. Publicación del—Publication on the Centro
del Espacio Escultórico, México, UNAM, 1979
Impresión en papel—Paper print

21 × 27 cm

Fondo Helen Escobedo, Centro de Documenta-
ción Arkheia, MUAC, UNAM

239. Helen Escobedo

Documento con los problemas a tratar por los
artistas del—Document on the Problems to be
Dealt with by the Artists of the Espacio Escultó-
rico, *ca.* 1978

Manuscrito—Handwritten, 2 pp.

28 × 21.5 cm

Fondo Helen Escobedo, Centro de Documenta-
ción Arkheia, MUAC, UNAM

**240. Helen Escobedo, Manuel Felguérez,
Mathias Goeritz, Hersúa, Sebastián y—and
Federico Silva**

Manifiesto del—of the Espacio Escultórico, 1979

Offset

21 × 27 cm

Fondo Helen Escobedo, Centro de Documenta-
ción Arkheia, MUAC, UNAM

241. Eduardo Westerdahl

“El centro del espacio escultórico mexicano”, *El
País*, 7 de junio de—June 7, 1980

Offset

20 × 29 cm

Fondo Helen Escobedo, Centro de Documenta-
ción Arkheia, MUAC, UNAM

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

Curaduría—Curatorship

Clara Bolívar

Elva Peniche

Asistencia Curatorial

—Curatorial Assistance

Alejandra Moreno

Carmen Lombana

Digitalización—Digitalization

Natalia Estrada Hernández

Coordinación de la exposición—

Exhibition Coordination

Sol Henaro

Producción museográfica

—Installation Design

Joel Aguilar

Adalberto Charvel

Programa pedagógico

—Pedagogical Program

Luis Vargas Santiago

Mónica Amieva

Eliza Mizrahi

Colecciones—Registrar

Julia Molinar

Juan Cortés

Claudio Hernández

Elizabeth Herrera

Manuel Magaña

Procuración de fondos—Development

Gabriela Fong

María Teresa de la Concha

Josefina Granados

Alexandra Peeters

Comunicación—Media

Carmen Ruiz

Ekaterina Álvarez

Francisco Domínguez

Ana Cristina Sol

Voluntarios—Volunteers

Cristina Reyes

Beruz Herrero

Servicio social—Interns

Ana García

Paola Díaz

Luis Matus

Tania Peña

Cristina Reyes

Estefanía Reyes

Curador en jefe—Chief Curator

Cuauhtémoc Medina

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la exposición *Expandir los espacios del arte. Helen Escobedo en la UNAM 1961–1979*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Expanding the Spaces of Art: Helen Escobedo at the UNAM 1961–1979*.

Nuestra gratitud expresa, por su invaluable apoyo a al Licenciado Miguel Escobedo, Andrea Kirsebom Escobedo y Michael Kirsebom Escobedo.

Our most heartfelt thanks to Mr. Miguel Escobedo, Andrea Kirsebom Escobedo and Michael Kirsebom Escobedo for their invaluable support.

Daniel Bolívar, Nahún Carriles, Rojo Córdova, Rita Eder, Guadalupe Ferrer, Julio García Murillo, Lourdes Grobet, Alberto Híjar, Concepción Huerta, Esteban King, Jennifer Libertad Bringas, Carmen Limón, Luis Alberto López Matus Villegas, Paulina López Noriega, Marcela Maldonado, Ángel Martínez, Cuauhtémoc Medina, Leticia Medina, Yolanda Medina, Víctor Muñoz, Cuitláhuac Oropeza, Clara Inés Ramírez González, Francisco Reyes Palma, Israel Rodríguez, Graciela Schmilchuk, Benito Taibo y— and Daniel Walsh.

AHUNAM-IISUE, Filmoteca UNAM y—and Radio UNAM.

Las imágenes que aparecen en la exposición y en esta publicación han sido digitalizadas gracias al proyecto *Preserving Contemporary Mexican Artistic Heritage* con el cual el Centro de Documentación Arkheia se hizo merecedor del segundo lugar en el certamen *Heritage Trust Project* de Dell EMC.

The images that appear in the exhibition and in this publication have been digitalized thanks to the project *Preserving Contemporary Mexican Artistic Heritage*, with which the Centro de Documentación Arkheia won second place in the *Heritage Trust Project* organized by Dell EMC.



HELEN ESCOBEDO EXPANDIR LOS ESPACIOS DEL ARTE.

UNAM 1961–1979 se terminó de imprimir y encuadernar el 28 de junio de 2017 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, Col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. Diseño y supervisión de producción Periferia. El tiraje consta de 1000 ejemplares.

HELEN ESCOBEDO EXPANDING ART SPACES. UNAM 1961–1979 was printed and bound on June 28th, 2017 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, Col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Design and production supervision by Periferia. This edition is limited to 1000 copies.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector—Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General—General Secretary

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary
of Institutional Development

Dr. César Iván Astudillo Reyes
Secretario de Servicios a la Comunidad—Secretary
of Community Service

Dra. Mónica González Contró
Abogada General—General Counsel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Dr. Jorge Volpi Escalante
Coordinador—Coordinator

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,
Visual Arts · MUAC

La exposición *Expandir los espacios del arte. Helen Escobedo en la UNAM 1961–1979*, es una revisión del Fondo Helen Escobedo y el Fondo Histórico Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) del Centro de Documentación Arkheia. La investigación destaca momentos clave de la gestión de Escobedo al frente del Departamento de Artes Plásticas y posteriormente como Jefa de museos y galerías de Difusión Cultural de la UNAM a lo largo de casi dos décadas marcadas por intensas transformaciones en las artes, bajo la cual se produjeron importantes exhibiciones y eventos, hasta entonces inéditos en México, que forjaron una extensa y enriquecedora programación multidisciplinaria.

The exhibition, *Expanding Art Spaces: Helen Escobedo at the UNAM 1961–1979*, is a reappraisal of the Fondo Helen Escobedo and the Fondo Histórico of the Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) at the Centro de Documentación Arkheia.

The research highlights key moments in Escobedo's career at the helm of the Department of Fine Arts and her later role as head of museums and galleries at the UNAM's Cultural Promotion division, a position she held for almost two decades in a period marked by deep transformations in the arts. Under Escobedo's stewardship, important exhibitions and events were produced, some of which were unprecedented in Mexico, shaping a broad and enriching multidisciplinary program.

29.06.2017–29.10.2017
Vestíbulo—Lobby Arkheia
muac.unam.mx

