

Reforma: November 1, 1997

H E L E N

E S C O B E D O

*‘Soy inmensamente
narrativa’*

LE GUSTA QUE SUS OBRAS GRITEN LO QUE SON Y QUE LA GENTE COMPRENDA DE QUÉ SE TRATAN; LA INSTALACIÓN, DICE, ES UN CONCEPTO REBASADO QUE YA NO PUEDE ALBERGAR LA VARIEDAD DE DISCIPLINAS QUE COMPORTA; Y ELLA SE DESPLAZA POR EL MUNDO LIGERA DE EQUIPAJE HACIENDO EL ARTE QUE EL PAISAJE Y LA GENTE LE SUGIEREN, SIN IDEAS PRECONCEBIDAS, PERO INCORPORANDO EN ELLAS LA REALIDAD CIRCUNDANTE

SAN DIEGO, CALIFORNIA. - Hoy es Estados Unidos, mañana Venezuela, antes Alemania, Finlandia, Costa Rica... y el equipaje siempre es mínimo: cepillo de dientes y ropa para un par de semanas. Helen Escobedo no empaca, ni asegura, ni transporta y menos, reempaca, reasegura y vuelve a transportar obra alguna.

Creadora sin par en Latinoamérica, pionera de las artes alternativas en el México de los 60 y 70, cuando empezaron a ser conocidos los términos performance e instalación; en las últimas décadas se ha apasionado con la producción de obras en un sitio específico, puede ser un bosque, una universidad o, como ahora, una ex fábrica de leche, dentro de inSITE 97.

Por segunda ocasión, Escobedo participa en este encuentro binacional que se realiza por estos días y hasta fines de noviembre, en la frontera de California. Hace cuatro años, invitó a la gente a que aventara cocos "al otro lado" con tres barcas ancladas en la playa de Tijuana, en la pieza llamada *Junto a la marea nocturna*.

Hoy vuelve con la instalación *Milk at the L'Ubre Museum*, (*Muuseo de la leche y la ubre*) donde ofrece una irónica mirada hacia este líquido en un contexto donde "gran parte del tercer mundo padece hambre y gran parte del primer mundo está a dieta".

¿Cuál es tu filosofía para una instalación?

Soy una viajera incansable, interesada en el proceso mismo del trabajo.

Me pueden invitar a cualquier lugar del mundo, donde saben que llevo mi cepillo de dientes, ropa para unas semanas y nada más, ni obra, ni siquiera ideas preconcebidas.

Lo único que les pido es el apoyo de un grupo de estudiantes o artistas que sean del lugar y me puedan guiar sobre materiales de reciclaje, encontrados, prestados o adquiridos a muy bajo costo, ese es el principio de mi filosofía.

En los primeros días conozco a la gente y trato de entender el espacio elegido: su historia, sus ecos y especialmente, sus posibilidades para revitalizarlo y recrear allí lo que de alguna manera le pertenece.

Por ejemplo, en Finlandia trabajé con ramas y hojas que allí abundan, como aquí en el Bosque de Chapultepec, hace años mis materiales fueron dos toneladas de basura que se consiguen con mucha facilidad. En Costa Rica me pidieron una instalación sobre las tortugas e hicimos 100 tortugas con paraguas gigantescos para las conchas, y llantas viejas para las aletas.

Al trabajar en espacios al aire libre, ¿qué debe tener en cuenta el artista?

Es fácil tener ideas esotéricas o misteriosas en espacios como museos y galerías donde, de alguna manera, el público está educado visualmente; pero cuando trabajas en un bosque o un parque que pertenece a los niños, a las mamás, a los deportistas, hay que tener mucho cuidado para no imponerles una pieza que pueda molestarles.

En ese sentido, yo respeto mucho a la gente y me gusta involucrarla con mi obra; hace poco hice en Alemania 100 figuras que representaban a 100 refugiados, fueron realizadas con 5 toneladas de paja y cada figura medía dos metros.

Al cabo de dos semanas quedaban 60, otras las habían tirado y ocho fueron quemadas; algunas personas me contaron que creían que parte del proyec-

to, que los refugiados empezarían a caerse, a morir.

Una escuela de danza hizo un performance donde las bailarinas se vistieron como refugiados y recogían a los enfermos del suelo; son situaciones que no había previsto y que enriquecen la pieza.

¿Cómo surge este "Muuseo de la leche y la ubre"?

Ahora quise trabajar del lado estadounidense con artistas mexicanos: Franco Méndez, pintor; Alberto Caro, del Museo del Niño de San Diego, y Armando Lavat, arquitecto; inicialmente, yo quería dos cines abandonados, como el *Aztec* de este lado y el *Libertad*, de Tijuana, pero no me los dieron.

Entonces decidí utilizar esta fábrica de leche, que fue una de las primeras que se fundaron y que era donde hacían la leche *Carnation*, la leche clavel que todos conocemos desde nuestra tierna infancia.

Cuando llegamos era un edificio en ruinas y no el espacio acondicionado que vemos ahora. Uno de los cuartos estaba tapizado de mosaicos y tenía un letrero que lo identificaba como lavandería, así que allí lavamos la vaca para quitarle las manchas; otro era muy oscuro y obviamente, era el cuarto de refrigeración; y en otro más, había una especie de boiler que era como una torre, con muchos tubos al lado, donde envasamos la leche.

¿Cuál es el principal cuestionamiento que haces?

En un súper cercano donde casi todo está refrigerado y donde no huele a nada, pero a nada, encontramos de 16 a 20 variantes de leche: 1 por ciento o 2 por ciento de grasa, con vitamina A o D, con sabor o nada de sabor, para adelgazar o para engordar...

Mientras que en un mercado mexicano de aquí de San Diego, huele a carne, a comida, a sabor, y precisamente entre esos dos extremos decidimos que íbamos a cuestionar la producción de la leche, en un mundo donde el primer mundo está a dieta y gente del tercer mundo padece hambre; es una de las grandes contradicciones que vivimos.

De alguna forma es como idiotizante ver tantas variantes de leche, ¿cómo la escoge la gente? ¿Por su color? ¿su sabor?, ahora ha salido un nuevo anuncio donde la gente toma un vaso de leche y queda con bigote blanco, es un exceso de publicidad para un alimento tan básico. Todo esto forma parte de un proceso mundial de consumo que personalmente me aterra, es como las computadoras, un día te sirve una marca y al día siguiente es obsoleta.

Es terrorífico, porque detrás de esto sólo se pretende hacer más dinero.

A diferencia de una pintura o una expresión unidimensional, ¿qué provoca la instalación?

Provoca más reacciones, porque mueve más sentidos. Por ejemplo, en una pintura, tú te colocas frontalmente y ya. Pero en la instalación, te desplazas físicamente en un espacio que contiene varios objetos relacionados entre sí. El sitio es importante para deambular, sentir el olor, el tacto, el frío y el calor, compenetrar en el carácter de la pieza y en el sentido conceptual del artista.

Actualmente, la palabra instalación está rebasada, a estas obras se les llama intervenciones, tran-

sitables, performances, video, es un poco absurdo decir que un video en un cuarto es instalación, porque realmente, es un video en un cuarto. Los nombres son cuestiones de críticos e historiadores que quieren meter las obras en cajones para clasificarlas. En mi caso, cuando digo instalación, es que quiere decir espacio, pero puede ser una intervención.

¿Cómo consideras el aprovechamiento de los espacios utilizados en inSITE 97?

He visto trabajos extraordinarios: en Santa Fe Depot, lo primero que me afecta es el sentido del olor: yerbas, flores y frutos como manzanas disecadas; y ante este trabajo (de Deborah Small) inmediatamente pienso que un largo sueño que tengo puede hacerse realidad: crear un jardín inmenso, lleno de nardos, azares, rosas y muchas flores más.

Otro de los trabajos que me gustó mucho es el *Via Crucis* del chileno Gonzalo Díaz, donde maneja palabras en neón azul que producen emociones muy particulares; me parece fascinante que los artistas han desenvuelto su mundo interno en un mundo exterior.

Aunque en algunos casos, las piezas corren el riesgo de ser muy frías...

Yo supongo que las obras conceptuales proceden más, posiblemente, de brasileños y estadounidenses. Ante los proyectos muy personales, muy íntimos, siento que el artista debería explicar en una nota de qué se trata su obra, para que el espectador pueda adentrarse en su trabajo.

Las piezas tienen mucho que ver con la personalidad del artista. Yo soy inmensamente narrativa y quiero que mis obras griten lo que son, será por mi edad, por mi generación, por mi sentido del humor.

Hay personas que no hablan, que son silenciosas, pero piensan mucho. Y por otra parte, no todo el mundo conoce a Umberto Eco. Hay artistas que toman más en cuenta al público y otros que no les importa, que sólo hablan sobre su identidad; pero estoy hablando de otros y eso no me gusta.

¿Cómo se comparte el arte entre creadores de diferentes generaciones?

Para mí es fundamental trabajar con gente de otra generación. Cuando hicimos el Espacio Escultórico en la UNAM (1979), nos juntamos, por orden de edades: Matías Goeritz, Federico Silva, Manuel Felguérez, yo, Sebastián y Hersúa. A nivel individual, ninguno de los artistas lo hubiéramos logrado. Se reunieron seis ideas muy puras y muy de nadie, porque si uno se parecía al otro lo borramos. El concepto salió limpio, universal.

Ahora, al crear una obra en equipo y, por lo general, con artistas más jóvenes que yo, mi visión se amplifica mucho, porque yo llego a un país, trabajo y me voy, pero mis obras deben quedarse, sostenerse por sí mismas; y para lograrlas es muy importante la colaboración de artistas del lugar.

¿Qué hay sobre la escultura?

He realizado obras en Nueva Zelanda, Londres, pero ahora ya no modelo. Cero bronce. Lo dejé ha-

ce mucho porque sus costos son muy altos. Prefiero materiales más accesibles, reciclables.

De cuando iniciaste, ¿cómo ha sido el camino de la imaginación?

Yo ya cumplí 63 años. Viendo hacia atrás, me doy cuenta que más o menos cada ocho años tengo cambios radicales. Soy una persona de mi tiempo, no me quedo atrás con las cuestiones heredadas por el Royal College de Londres, donde estudié; o de mi maestro Germán Cueto; o del Salón Independiente.

El mundo cambia y estoy alerta a lo que sucede, me gusta leer, estar enterada. Veo desastres y más desastres y ante ello, cuestiono y manipulo esas situaciones para presentar mi punto de vista.

Del retrato y la figura humana a los muros dinámicos, como los llamó Raquel Tibol; de mi primer intento de escultura urbana a las instalaciones con plásticos y materiales baratos; y ahora llevo tres casas sin ser arquitecta.

Creo que seguiré con la instalación en sitios específicos, porque me ha abierto el horizonte, la experimentación. Nunca me imaginé colgar una vaca en un espacio como éste, entre poemarios que dicen que antes la vaca olía a paja y la leche era dorada, mientras que ahora, emana un líquido azulado, dietético...

En torno a inSITE, ¿realmente el público aprende con este encuentro?

Eso depende mucho. En 1994 se presentó un tren con pinos (pieza de Ulf Rollof en la estación de ferrocarril de Tijuana) y por primera vez, los niños vieron un paisaje con pinos. Cuando los artistas toman en consideración al público, cumplen una misión y creo que también debe ser parte de las intenciones de inSITE.

Hay que crear focos de interés y desmitificar el miedo de entrar a museos y de acercarse al arte, porque de repente las instalaciones están en la calle y aunque algunas cuestiones no se entiendan, los niños son más abiertos y a ellos les corresponderá explicarles a sus papás.

LA BUENA LECHE

APENAS EMPEZABA EL RECORRIDO DE inSITE por San Diego, y Helen Escobedo se dañó una pierna. Bastón en mano se desplazó por los olores, sabores y sinsabores de las obras. Años atrás, como directora del Museo del Chopo y del Museo de Arte Moderno, atendía artistas, acudía a talleres, inauguraba exposiciones. Hoy, también se entusiasma con las creaciones de otros, pero se apasiona más con el proceso de sus propias instalaciones. Apenas fue la apertura de su singular *Muuseo...* y se prepara para la Bienal de Venezuela, mientras cocina una sorpresa para un parque de la Ciudad de México, donde nació en 1934. Pasa temporadas en Alemania y siempre tiene lista su maleta con su cepillo de dientes. Un rasgo de su carácter: tiene muy buen humor, a prueba de cualquier mala leche.

