

# El espacio alternativo

## “Temístocles 44” revisitado

César David Capote Hernández  
Universidad Nacional Autónoma de México, México  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4202-3748>

***Temístocles 44***  
***The Alternative Venue Revisited***

Recepción: 8 de febrero de 2022  
Aceptación: 15 de marzo de 2022

La experiencia de Temístocles 44 (T44) se retoma en estas páginas para demostrar y ampliar la afirmación académica de un discurso sobre el arte contemporáneo en México asentado sobre este tipo de espacios. Si bien no podemos considerar a T44 como origen del llamado fenómeno de los espacios alternativos en México,<sup>1</sup> lo que sí podemos es entender y problematizar el discurso que ha situado a este tipo de recintos como desencadenantes de las genealogías del arte contemporáneo de los años noventa. Aún después de casi tres décadas estos temas de investigación no están concluidos y el llamado de esta revista sirve para reconsiderar algunos puntos dentro de la emergencia de la alternatividad y su institucionalización.

T44 fue un modelo de herramienta crítica por contar, en su momento, con una visión particular del arte frente a los imperativos de la pintura y contra la modernidad artística de forma general en México. Surgido a raíz de la necesidad de un intercambio de información y debates de ideas, que ya venían desarrollando algunos artistas en sus talleres, T44 permitió desplegar los proyectos que quedaron en el tintero y, prontamente, se convirtió en espacio para exhibir el trabajo *in situ* de un grupo de jóvenes creadores<sup>2</sup> de 1993 a 1995, fecha en que se concretó la demolición de la casa.

<sup>1</sup> Basta consultar el libro de Mónica Mayer, *Escandalario: los artistas y la distribución del arte*, para comprobar que existió un amplísimo repertorio de espacios de arte.

<sup>2</sup> Principalmente Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, José Miguel González-Casanova, Daniel Guzmán, Damián Ortega, Luis Felipe Ortega, Sofía Táboas y Pablo Vargas Lugo. Esto no quiere decir que funcionaron como un colectivo artístico propiamente dicho en el que se perdiera la individualidad; quizás a la hora de administrar el espacio trabajaban como grupo en tanto perseguían un objetivo o proyecto común, que fue el de dar vida a ese espacio alternativo. No obstante, en el momento de la creación artística mantenían su firma autorial, aunque se hubiera generado por medio del debate plural y con el apoyo mancomunado entre artistas para lograr algunas obras de difícil materialización. Esto significa también que existieron continuas entradas y salidas de este círculo de amigos.

En sus dos años de existencia, el proyecto ubicado en una casona de Polanco se debatió entre la tensión del espacio doméstico y la imagen estandarizada del cubo blanco a través de lo que se puede definir como la institucionalización de lo alternativo. Es por eso que podemos definir dos momentos expositivos fundamentales con relación al uso de la vivienda, siendo el primer momento el más parecido a lo que Abraham Cruzvillegas entendía como el “potencial de la circunstancia”.<sup>3</sup>

En todo caso el valor de T44 reside en esas primeras experiencias artísticas que asumieron la temporalidad del lugar como remedo de las movilizaciones civiles impulsadas por el terremoto del 85, lo cual colocó lo efímero y el *site-specific* como elementos de una actualización artística en México durante la primera mitad de los noventa y frente a la estabilidad promovida por los géneros convencionales.

La casa, dentro de ese marco finisecular, devino en la imagen del propio país: un México marcado por los cuestionamientos al gobierno de partido único y a las críticas ante las promesas primermundistas derivadas de la adición al TLC. La antigua casa fue literalmente tomada por una generación de artistas que entendió el espacio como cimiento del conservadurismo moderno mexicano, y sus manchas y grietas, la crisis de la modernidad mexicana que esta arquitectura representaba. En ese sentido podemos colocar las experiencias de las obras iniciáticas de T44 dentro de lo que J. Luis Barrios entendía como la configuración del arte vinculada con la precipitación estructural al caos que lo social había conocido.<sup>4</sup>

Las genealogías sobre el arte de los noventa derivan siempre en una crisis del poder de representación cultural del sistema político mexicano. El proyecto de T44 se inserta dentro de este discurso desde la academia, sin embargo, el hecho de ocupar este espacio no corresponde con una intención

<sup>3</sup> Abraham Cruzvillegas, “Temístocles 44: ¿¡Qué parió!?”, 112.

<sup>4</sup> José Luis Barrios, “Crónicas materiales sobre el desasosiego. A propósito del libro *Abuso mutuo* de Cuauhtémoc Medina”, 187.

político-artística directa y convencional contra la gestión priista. Incluso es preciso advertir que la casa no fue tomada originalmente como sitio de exposiciones, sino que formó parte de una necesidad generacional de discusión propiciada por los efectos de azares cotidianos.

Según menciona Abraham Cruzvillegas fue en un encuentro casual entre amigos, en el que Haydeé Rovirosa cedió la vieja mansión de Polanco poniendo fin al nomadismo expositivo de un grupo de artistas que formarían después la génesis de T44. La casa fue entregada a los artistas en calidad de préstamo temporal.

Si en momentos anteriores existieron lugares de exposición para una nueva generación de artistas, faltaba concretar nuevos espacios de comunicación y retroalimentación como el Taller de los Viernes al cual sólo accedían ciertos amigos. Este tipo de lugares concebía el arte no como el resultado final de una exposición sino como un campo de entrenamiento de constantes reflexiones, tanto programadas como espontáneas, que hicieran frente a un deficiente lenguaje crítico y a veces carente de temas de actualidad.

De tal forma T44 se constituyó en primer lugar como reducto de una nueva crítica de arte entre los propios integrantes debido a la precariedad de otros espacios de discusión que no participaban de los debates por la contemporaneidad del arte en México. Así, el trabajo crítico se transformó en una operación expositiva de esos debates sostenidos. Este tipo de relaciones casi endogámicas conforma un sistema artístico que tensiona aún más las relaciones entre el ámbito de lo privado y lo público en el arte, debido a que produce un tipo de experiencia donde las obras se auto-validan fuera de los canales habituales del momento.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> La noción de privatización del arte es un fenómeno que se instaura en todo el arte de los noventa en México, es decir, en los procesos de concreción de las obras, oportunidades de becas, consumo y zonas de circulación artísticas a partir de la proliferación de los espacios alternativos y la inyección de capitales privados en la producción artística.

En México el arte contemporáneo nació de la crisis de un sistema de representación oficial evidenciada en la emergencia de una contraparte manifiesta en disímiles espacialidades y nuevos agentes en escena, donde la pregunta por un nuevo concepto de arte se posiciona frontalmente contra el retorno ochentero de la experiencia de la pintura mediante el neomexicanismo.

El proyecto de T44 estuvo directamente conectado con la mercantilización del suelo. Lo que lograron hacer los artistas en este lugar es sumamente significativo en relación con un momento muy particular de cambio de la espacialidad que se hacía notar en ciertas zonas, o directamente en el remplazo de una arquitectura antigua por otra nueva en dicha colonia, lo que es conocido como “gentrificación”. En este sentido comentaba Luis Felipe Ortega: “esta casa es uno de esos rincones que manifiesta esta decadencia y que a la vez iba a abrir paso a otro momento de Polanco. Entonces nosotros entramos justo en esta transición”.<sup>6</sup> Este concepto de transición que expone Ortega es capital porque el espacio está atravesado por esa circunstancia y los artistas la supieron aprovechar para elaborar y dar sentido a sus obras.

Así, los artistas entraron en el justo momento en que se estaban negociando los destinos de la casa y el uso posterior del suelo dentro de este particular contexto ciudadano de la capital mexicana. En medio de la gestión burocrática y la decisión final sobre la rentabilidad del espacio que dejaría la antigua casona en Polanco, los artistas contaron con un periodo inicial de seis meses que posteriormente fue extendido por la labor del propio proyecto. Ello determinó el trabajo *invasivo* presentado durante las dos primeras exposiciones. En cambio, conforme el proyecto se mantuvo, las paredes, pisos y techos dejaron de ser ahuecados o completamente derribados. Sobre esta particular noción del tiempo y su efecto en las obras comentaba igualmente Ortega que:

<sup>6</sup> Conversación personal con Luis Felipe Ortega celebrada en su estudio en la colonia Santa María la Rivera, Ciudad de México, 12 de marzo de 2020.

Por eso nosotros íbamos a una velocidad muy rápida trabajando porque sabíamos que ese tiempo iba a hacer muy corto. Pero casi inmediatamente nos damos cuenta de que eso no va a suceder porque el primer evento que hicimos llama mucho la atención, convocó a muchísima gente y a partir de ahí la pregunta fue: ¿qué seguía? Entonces lo que hicimos fue seguir la dinámica de trabajo con reuniones y discusiones bastante heterogéneas y con un plan de acción con respecto a las exhibiciones y qué tipo de dinámicas iban a tener. Aprovechando este corto tiempo empieza a haber como una dinámica muy veloz de actividades. (...) Después hay otro momento de la casa en donde ésta no sufre mucha transformación primero porque los proyectos no lo pedían y segundo porque era muy rápido cómo se pasaba de uno a otro proyecto. Se iban reciclando las huellas de lo que había dejado una intervención anterior.<sup>7</sup>

De tal manera la pregunta: ¿Cómo es que todo esto viene a significar?,<sup>8</sup> que enunciara Luis Felipe Ortega bajo los predios de T44 es ante todo una cuestión por el lugar de estas obras. Esto es muy importante, como lo reconoce Daniel Montero, porque, entre otros asuntos ya tratados por este investigador,<sup>9</sup> el artista se da cuenta de que el arte es un conjunto de relaciones y procesos que sitúan las prácticas y que por ende hacen parte de los objetos y acciones, remarcando así el carácter heterónimo del arte; es decir, el arte como discurso no es algo dado sino que se construye sobre la marcha. De este modo Ortega entiende el arte como una zona de conflicto entre sistemas de representación y significados enfrentados dialécticamente en función de temporalidades y espacios específicos.

A esta adaptabilidad del terreno expositivo del arte contemporáneo con respecto a espacios en desuso, el artista Yishai Jusidman la nombró

<sup>7</sup> Conversación personal con Luis Felipe Ortega.

<sup>8</sup> Luis Felipe Ortega, "Buscar, dar con la arqueología", 10.

<sup>9</sup> Para más información al respecto, consultar la tesis doctoral de Daniel Montero, *El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90*.

“museología de alcantarilla”,<sup>10</sup> toda vez que las mismas formas artísticas que prescindían de marcos y pedestales convencionales podían convertir cualquier espacio en lugar de exposición de arte contemporáneo.

El uso de la casa de T44 se posiciona en las antípodas al de la “Toma del Balmori” porque los artistas reunidos en la vieja casona de Polanco violentaron las estructuras constructivas haciendo más evidente la descomposición y el final de este lugar acorde a intereses artísticos que iban del montaje por sumatoria a la substracción y recolocación de elementos de la vivienda.

La intención de los artistas de T44 difería de antecedentes como el Salón de los Aztecas o de espacios posteriores como La Panadería, ya que en un principio no existió intención de preservar el edificio por ninguna de las partes involucradas; fue la marca temporal del lugar, en realidad, el sello de las obras más significativas de T44.

El proyecto de T44 encarnó en su propia espacialidad y dentro del breve lapso de su existencia el paso de lo alternativo a lo institucional alternativo. El interés por la dimensión artística-valorativa del espacio de la casa se puede detectar con mayor énfasis en la mayoría de las obras presentadas durante las dos primeras exposiciones; no obstante, esta premisa se diluyó en la misma medida que el proyecto se extendía. Así, la primera y la segunda exposiciones tituladas *Temístocles 44-I. Decoración para el hogar* (1993) y *Temístocles 44-II* (1993), en su afán de fijar el nombre mantienen el apelativo al espacio que ocupan e insisten en su relación directa con el lugar. Mientras tanto en exposiciones posteriores se elaboraron títulos como *Calma* (1993), *La regla del juego* (1993), *La lengua* (1994), *Múltiples* (1994) y *Terror en la montaña rusa. SENSURROUND* (1994), que responden a elaboraciones más generales que no remiten únicamente a la espacialidad de la casa.

<sup>10</sup> Yishai Jusidman, “Agendas, alcantarillas y arte”, 20.

Es posible apreciar mediante las fuentes documentales y de archivos que de hecho existió un interés por anular u ocultar, según lo fueran permitiendo las propias condiciones ligadas al desarrollo de lo alternativo —financieras básicamente—, la imagen residual-marginal que de cierta forma pesaba sobre algunos de los enclaves donde tenían cabida estas prácticas. El ejemplo de T44 fue una antesala a la profesionalización de la alternatividad representado en el circuito local e internacional posteriormente por La Panadería.

El proyecto original estaba sostenido a partir de la tercera exposición gracias al valor de la renta de la casa que servía como referencia para la asignación de la cuota de la beca del gobierno conocida como “Fomento a Proyectos y Coinversiones culturales”. El capital estimado que se debía pagar por el uso del inmueble en concepto de renta aseguraba a su vez la aparición y permanencia de los capitales simbólicos del arte, lo cual alteró significativamente los alcances del uso de la casa empezando por la garantía de su conservación. Consecuentemente, las obras también mostraron un notable desplazamiento en cuanto a su materialidad e implicaciones con el espacio. Sobre estos asuntos comenta el artista González-Casanova:

En un principio utilizábamos la casa como un laboratorio, sin la intención de presentar obras concluidas: era un espacio de estudio colectivo sin la rigidez de las estructuras y jerarquías académicas. Comenzamos a invitar otros artistas para hacer intervenciones en la casa. Ganamos becas del FONCA y ahí comenzaron los problemas. El sentido de aprendizaje comenzó a perderse y hacer más importante el resultado: las exposiciones.<sup>11</sup>

A un año de creado el espacio se puede ver que para una muestra colectiva como *Múltiple* (1994) destaca la ausencia de algunos de los artistas fundadores, sustituidos ellos por otros creadores locales e invitados extranjeros. Este

<sup>11</sup> José Miguel González-Casanova y Herrera-Prats Carla, “Conceptualismos en México: reuniones de relato y discusión en torno a lo ‘conceptual’ en el pasado reciente del arte mexicano”, 136-137.

asunto comenzó a ocurrir con mayor notoriedad después de las tres primeras exposiciones cuando el grupo fundador comenzó a separarse y a atraer temporalmente a nuevos artistas, así como cuando las obras aparecieron acompañadas de precios de venta. Esto último es significativo porque indica que las obras se desligan del espacio y se constituyen en artefactos u objetos independientes, una diferencia notable con respecto a las primeras muestras que tomaron como sustento los pilares arquitectónicos del inmueble y con ello dieron importancia a la generación de un espacio *underground* en exposiciones posteriores; aun cuando podía existir algún tipo de diálogo entre la obra y el espacio, ello no constituía el principal fundamento de las obras, ya que éstas eran trasladadas al espacio devenido con función galerística.

Una de las prácticas artísticas que mejor asumió la transformación del espacio fue lo que podemos catalogar como instalación y que las propias exposiciones reconocieron como género recurrente en la nómina de los artistas participantes. No sólo fue una de las prácticas más empleadas, sino que su uso reiterado hizo que fuera a la vez la más debatida y cuestionada en el mismo acto expositivo, hasta que se convirtió en una crítica a sus operaciones institucionales dentro de este espacio alternativo. Más que la instalación como categoría instaurada, la acción de instalar constituyó una noción fundamental de una generación artística frente a los efectos de la pintura neomexicanista en el tejido artístico local.

La generación artística que impulsó el proyecto de T44 formulaba un deber ser del arte reflejado en la contemporaneidad de sus obras y en los textos que ellos mismos supieron construir alrededor de esos objetos artísticos; de ahí que sus actos pudieran ser narrados como críticas a los sistemas convencionales de representación del arte en México, amén de los discursos que en la actualidad siguen considerando estos espacios sólo como enclaves para la plataforma expositiva-comercial de una nueva generación sin mercado. Esto, si bien no es del todo errado, no se puede considerar como su principal fundamento, porque este empuje artístico cambió los destinos del arte en México, alterando de esta manera los circuitos de consumo y al propio mercado.

Sólo así, y en función de una particular visión del arte, emerge la pregunta: ¿cómo es que el arte llegó a ser lo que es? Dicha interrogante es sólo resultado de la espacialidad que la enuncia en un momento muy concreto, como fue el de los primeros años de la década de los noventa en México. La consecuencia de este ejercicio reflexivo sobre su presente hace de T44 un ejemplo fundamental para la historia local, al entender el arte como un conjunto de condiciones de posibilidad que devienen en formas atravesadas por la crisis-crítica perpetua que le da lugar, exterioridad y sentido.

Hasta aquí hemos analizado un proyecto desde una perspectiva histórica. En cambio, adentrarse en los nuevos espacios artísticos de hoy involucra necesariamente una pregunta más integral por el presente, para entonces saber cuánto han cambiado las condiciones del arte de la contemporaneidad con las cuales operan esos espacios: una pregunta de base para adentrarnos en el terreno específico de los espacios de la actualidad y a lo cual Temístocles 44 respondió en su momento. Esto apunta a la necesidad de un análisis sobre las posibilidades del arte del presente, posibilidades complejizadas desde hace dos años por las circunstancias sanitarias globales. Cabría entonces preguntarnos a manera de guía para futuras investigaciones, qué ha ocurrido en estas dos últimas décadas después de la consagración de estos espacios dentro de la academia y los museos. En otras palabras, qué ha sido de los nuevos espacios de arte después de la fundación del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), por poner un ejemplo.

## Bibliografía

- Cruzvillegas, Abraham. "Temístocles 44: ¿¡Qué parió!?" En *Escultura social: a new generation of art from Mexico City*, editado por Julie Rodrigues Widholm. Chicago: Museum of Contemporary Art, 2007, 106-113.
- González-Casanova, José Miguel y Herrera-Prats Carla. "Conceptualismos en México: reuniones de relato y discusión en torno a lo 'conceptual' en el pasado reciente del arte mexicano". Cuarta sesión, *CURARE* (32-33), 2010, 135-175.

Jusidman, Yishai. "Agendas, alcantarillas y arte". *Reforma*, 28 de octubre de 1998.

Mayer, Mónica. *Escandalario: los artistas y la distribución del arte*. Ciudad de México: Fundación BBVA Bancomer, 2006.

Montero, Daniel. *El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90*. Tesis Doctoral en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Ortega, Luis Felipe. "Buscar, dar con la arqueología." *Alegría* 3 (marzo, 1993): 10-13.

#### *Recursos electrónicos*

Barrios, José Luis. "Crónicas materiales sobre el desasosiego. A propósito del libro *Abuso mutuo* de Cuauhtémoc Medina". *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte* 7 (septiembre, 2018): 186-198. Disponible en <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/download/549/503> (consultado el 2 diciembre de 2019).



#### **César David Capote Hernández**

Licenciado en Historia del Arte por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, Cuba (2017) y Maestro en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México (2020). Actualmente cursa el Doctorado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus enfoques investigativos se centran en las prácticas del arte contemporáneo en México.