

Norma Angélica Hernández Castañeda

**UN ACERCAMIENTO A LOS ESPACIOS ALTERNATIVOS
EN LA CIUDAD DE MÉXICO**

El Epicentro, el desplazamiento del arte a la esfera de lo cotidiano

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Posgrado en Historia del Arte

México, 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Tesis para obtener el grado de
Maestría en Historia del Arte

Directora de Tesis:
Dra. Ileana Diéguez Caballero

Integrantes del jurado:
Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo
Mtra. Pilar Villela Mascaró
Lic. José Miguel González Casanova
Dra. Alma Patricia Barbosa Sánchez

A mi madre con cariño y admiración

*Estudiar la vida cotidiana sería tarea completamente ridícula,
y condenada en primer lugar a no aprehender su objeto,
si no se propusiera explícitamente
estudiar esta vida cotidiana para cambiarla.*

Guy Debord

CONTENIDO

Introducción	6
1. Antecedentes	8
Los Grupos	8
Salones de Experimentación	10
2. Panorama social	12
El terremoto del 85	12
La creación del CONACULTA y el FONCA	12
3. Los Espacios Alternativos	14
Espacios alternativos	16
Lo alternativo	20
4. El desplazamiento del arte a lo cotidiano	22
El museo sale a la calle	22
El discurso de lo cotidiano	24
5. Espacios públicos y privados	26
La casa y el estudio como lugar de encuentro	26
El Epicentro	27
La Santa	29
Epicentro Project	34
Conclusiones	37
Bibliografía	39

Introducción

En este trabajo pretendo establecer un panorama general que abarque la problemática de la distribución del arte en la década de los noventa en la ciudad de México y del surgimiento de los llamados “espacios alternativos”, contextualizándolos a partir de las prácticas cotidianas y las estrategias artísticas que proponían el arte como una actividad transformadora de la vida y no una actitud meramente contemplativa, en respuesta a los cuestionamientos sociales de los años previos a la década de los setenta, donde los actos cotidianos fueron retomados para evidenciar un lenguaje colectivo y creativo, proponiendo a la vez que el arte saliera del museo y se apropiara de las calles.

A finales de la década de los ochenta los artistas se organizaban para mostrar su obra en lugares fuera de los museos y las galerías de arte existentes en ese momento, la preocupación primordial era dónde exponer su trabajo, a lo que respondieron abriendo sitios para la promoción y difusión del arte con un carácter independiente a los espacios institucionales. Los artistas se convirtieron a la vez en productores y promotores de su obra, abriendo espacios para la exposición en lugares tan diversos como bares, estacionamientos, o sus propias viviendas.

La aparición de estos espacios obedecía sobre todo a la inconformidad ante el papel que desempeñaban tanto los museos como las galerías en ese momento y al tipo de obra que se difundía, buscando romper con las dinámicas establecidas por el circuito mercantil del arte y la legitimación del mismo, proponiendo nuevas estrategias artísticas y a la vez generando nuevos discursos, desplazando el arte hacia una práctica de lo cotidiano. Razón que los llevó a utilizar espacios que no tenían un fin específico dentro de la circulación del arte y que se encontraban ajenos a él, trastocando los límites entre los espacios públicos y los espacios privados.

Los artistas en la década de los noventa contaron con mayores facilidades para promover lugares de encuentro donde llevar a cabo sus propuestas, esto

constituyó un fenómeno que se generalizó con la creación de los llamados espacios alternativos que para esta década ya se estaban consolidado, así se desarrollaron una gran cantidad de espacios para la realización de encuentros de performance e instalación, entre los que se encontraban proyectos como La Quiñonera, Salón de los Aztecas, Temístocles 44, La Panadería, etc., todos ellos con una fuerte presencia en el panorama local y a los que se han dedicado diversas investigaciones. Así mismo, de manera paralela, aunque con menor visibilidad ya fuera porque se abrieron en una sola ocasión o porque se usaron de manera esporádica, existieron otros lugares que se relacionaban más con el espacio en sí, alterando el carácter público y privado del mismo.

En el presente trabajo iniciaré con un recorrido por la historia de las políticas culturales en México bajo el contexto en el cual se desarrollan los espacios alternativos e intentaré detenerme en el estudio de aquellos espacios que se desempeñaron como lugares de encuentro ocasional, entre otros, sitios que funcionaron como vivienda y que alojaron a una gran cantidad de artistas, entre estos destaco “La Santa Veracruz” en la plaza del mismo nombre y “Epicentro” en la Colonia Guerrero. En estos espacios se generaba un discurso que redefinía la práctica artística como una práctica de lo cotidiano, a partir de las relaciones con el entorno en el que se ubicaban, cabe resaltar que no se encontraban en áreas de la ciudad donde tradicionalmente se sitúan las galerías de arte, sino zonas más bien marginales en los alrededores del centro histórico.

1. Antecedentes

Los grupos

En México surgieron a partir de los años setenta, una serie de agrupaciones de artistas vinculados con las prácticas sociales y políticas relacionados directamente con el movimiento estudiantil del 68, quienes constituyeron en 1978 el Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura.

Dichos grupos proponían formas de trabajo alternativas tanto en la creación como en la distribución y difusión del arte, la función artística se establecía como transformadora de la realidad y no como una actividad de mera contemplación, los actos cotidianos debían ser retomados para crear un lenguaje colectivo, politizando el discurso y haciendo circular las obras fuera del territorio de los museos. El trabajo de Los Grupos se caracterizó sobre todo por su carácter colectivo y político, entre sus integrantes se encontraban estudiantes de San Carlos y La Esmeralda que habían participado activamente en el movimiento estudiantil.

La aparición de Los Grupos manifiesta una apertura hacia nuevas formas y conceptos artísticos y al análisis de la sociedad mexicana durante la década de los setenta, desarrollando diversas estrategias de distribución y circulación de la obra, entre los más representativos se encuentran Tepito Arte Acá, Mira, el Taller de Arte e Ideología (TAI), Tetraedro, Taller de Investigación Plástica, El Colectivo, Fotógrafos Independientes, Peyote y la Compañía, Marco, No Grupo, el Taller de Arte y Comunicación (TACO) de la Perra Brava, Germinal, Grupo Suma y Proceso Pentágono, que desarrollaron entre sus propuestas principales obras múltiples a través de lenguajes como el mural, el graffiti, el estencil, los grabados, las instalaciones, las mantas, etc.

Cabe destacar que Los Grupos abandonaron los museos para apropiarse de las calles y plazas de la ciudad, reformulando la noción de espacio público y trasladando el arte hacia la vida cotidiana, buscando nuevos materiales y nuevas formas artísticas.

La mayoría de los grupos eran de carácter interdisciplinario, conformados por teóricos, poetas, periodistas, escultores, fotógrafos, cineastas, filósofos, historiadores, artistas plásticos, que desde diversas disciplinas confluían en puntos de vista que relacionaban la cultura y el uso de recursos y lenguajes del arte no tradicional, así como el empleo de nuevos soportes para la realización de sus obras como fueron espacios en bardas, puentes, postes, etc.

Los grupos fueron conformados de la siguiente manera: Tepito Arte Aquí (1973) con Daniel Manrique, Francisco Zenteno y Daniel Bernal, Peyote y la Compañía (1973); Taller de Arte e Ideología TAI (1974) con Alberto Híjar integrado por Felipe Leal, Enrique Echeverría, Cecilia Lazcano y otros más; Proceso Pentágono (1976) con Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández Amezcua y Felipe Ehrenberg, más tarde se integraron Lourdes Grobet y Carlos Aguirre; SUMA (1976), coordinado por Ricardo Rocha, en San Carlos, con Gabriel Macotela, Oliverio Hinojosa, Paloma Díaz Abreu, Armandina Lozano, Macotela, Oscar Aguilar Olea, José Barbosa, René Freire, César Núñez, Mario Rangel Faz, Santiago Rebolledo, Patricia Salas, Guadalupe Sobarzo, y otros más; La Perra Brava más tarde El Colectivo (1976) en torno a Araceli Zúñiga y Cesar Espinosa; Mira (1977), continuación del Grupo 65, con Rebeca Hidalgo, Arnulfo Aquino, Melesio Galván y Eduardo Garduño, entre otros; No-Grupo (1977) con Maris Bustamante, Rubén Valencia, Melquiades Herrera y Alfredo Núñez; Germinal (1977) con Mauricio Gómez, Carlos Ocegüera, Yolanda Hernández, Sylvia Ponce, Grupo Marco se integra en 1978 Magali Lara, Mauricio Guerrero, Manuel Marín, Sebastián y Gilda Castillo, Poesía visual con Araceli Zúñiga y César Espinoza.¹

Aunque a finales de los años 80 los grupos comenzaron a desintegrarse y resurgió el trabajo individual, la organización grupal logró romper con los modelos tradicionales del arte estableciendo una discusión teórica en torno a la práctica artística que se desarrollaría más tarde y constituyen el antecedente

¹Esta relación cronológica con los nombres de los integrantes de los grupos fue obtenida de la investigación que la Dra. Alma B. Sánchez realizó en : *La intervención artística de la ciudad de México*, CONACULTA-Instituto de Cultura de Morelos, México, 2003.

para la creación de los Espacios Alternativos, en cuanto a su propuesta general de trabajo colectivo

Salones de Experimentación

En 1979 el INBA convocó por primera vez a una Sección Anual de Experimentación del Salón de Artes Plásticas, en dicho evento salieron a relucir una serie de tensiones e incongruencias desde esta primera emisión, lo que generó diversas protestas, entre ellas las del grupo Suma. En 1981 y 1984 el evento se llevó a cabo como Salón de Espacios Alternativos², que dio cabida a las obras de experimentación de diversos artistas durante cinco emisiones, hasta que en 1988 el escándalo generado por la exhibición de la obra del artista Rolando de la Rosa³ culminó con la cancelación definitiva de la emisión del Salón de Espacios Alternativos.

Además del cierre de este Salón, durante el gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988) se ejerció una fuerte censura bajo el lema de “renovación moral.” En este sexenio se llevó a cabo la clausura de importantes espacios que promovían las prácticas del arte conceptual. Helen Escobedo, quien ejercía la dirección del Museo de Arte Moderno tuvo que enfrentarse a la política moralista imperante con exposiciones como *Obras Nuevas en la Sala Permanente. Arte Contemporáneo Mexicano* (1984) y *La calle ¿a dónde llega? Evento Social Imaginario* (1986) que fueron desacreditadas por la censura abierta de este régimen.

² “En la convocatoria de 1983 del Salón Experimental convocado por el INBA, se hace evidente una categoría que por primera vez asume el discurso oficial: lo alternativo” , José Luis Barrios, *Los descentramientos del arte moderno*, pág. 183

³ La obra del artista Rolando de la Rosa *El real tiempo real*, consistía en montajes sobre imágenes religiosas y presentaba a la Virgen de Guadalupe con el rostro de Marilyn Monroe lo que provocó que el grupo Pro Vida, agrupación católica liderada por José Serrano Limón exigiera el retiro de la obra, la suspensión de la exhibición y la renuncia de Alberto Manrique como director del Museo de Arte Moderno. Esta fue una de las muchas acciones de censura emprendidas por el grupo Pro Vida que tuvo una fuerte presencia durante este período.

Ante este desmoronamiento de las estructuras oficiales para promover el arte, los artistas generaron una propuesta que restituyera estos espacios pero que a la vez se alejara de las instancias oficiales y los esquemas gubernamentales. Los artistas se dieron a la tarea de abrir espacios que por un lado buscaban la promoción y exhibición de sus obras y por otro funcionaban como laboratorios de creación y experimentación.

La aparición de estos lugares obedeció a diversos factores, entre los que destacaba la oposición a los museos como territorio privilegiado del arte, pero sobre todo la falta de visibilidad de las prácticas artísticas que ya no cabían en los circuitos oficiales de distribución artística, con la creación de estos lugares los artistas planteaban un intento por romper con las barreras de la circulación y distribución del arte, proponiendo espacios que permitieran la presencia de nuevas estrategias artísticas, con lo cual se generaron también nuevas formas de relacionar al público con las obras. Estas circunstancias crearon un panorama propicio para el surgimiento de proyectos autogestivos y de búsqueda de espacios de representación y difusión de todas las disciplinas artísticas, a partir de la creación de lugares que de manera efímera o con permanencia a mediano plazo proponían un espacio para el encuentro y el diálogo entre los artistas y el público.

2. Panorama social de los últimos años

El terremoto del 85

En la historia reciente de la ciudad de México, el derrumbe ocurrido durante los terremotos de septiembre de 1985 resulta paradigmático por la forma en que los grupos sociales se antepusieron a la tragedia, con un sentido de solidaridad que superó la capacidad del Estado para afrontar la situación que quedó al descubierto: crisis del espacio, falta de proyectos de vivienda, mala distribución de los servicios, carencia de espacios sociales y culturales, etc. A lo largo de los años siguientes se hizo visible la participación de la sociedad en grandes movilizaciones que han reformulado las prácticas de apropiación del espacio público. La necesidad de nuevos lugares, la reconstrucción a partir de las ruinas, la reformulación de las prácticas espaciales y sociales coincidieron en este momento con el desarrollo de los espacios alternativos que surgieron después del terremoto de 1985.

Entre 1988 y 1993 Carlos Salinas de Gortari intentó legitimarse como Presidente de la República con el Programa Nacional de Solidaridad, atribuyéndose la “solidaridad” del 85 con un proyecto manipulador que intentaba suprimir el descontento popular y que llevó al país a una de las mayores crisis de su historia. A finales de la década de los ochenta la política cultural en México obedecía a un proceso de modernización inscrito en la globalización cultural y de mercado como consecuencia de la firma del Tratado de Libre Comercio que entraría en vigor el 1º de enero de 1994.

La creación del CONACULTA y el FONCA

La política cultural del gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) promovió una supuesta apertura cultural a partir de la creación de instancias como el CONACULTA y el FONCA aunque por otro lado siguió prevaleciendo la carencia de una estructura real para la promoción del arte y la cultura.

Una de las primeras acciones del gobierno de Salinas de Gortari fue la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) como parte del Plan Nacional de Desarrollo (89-94) que fundamentaba el establecimiento de una nueva institución cultural nacional independiente del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y de la Secretaría de Educación Pública (SEP). En 1988, al inicio de su administración, Salinas de Gortari creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, por decreto firmado el 7 de diciembre.

El régimen salinista perseguía un proceso de modernización y buscaba su inserción a escala mundial con su política neoliberal que intentaba justificarse a través de planes de gobierno que enfatizaban la “modernización” y la “inserción” de nuestro país a escala internacional. Por su parte, el Programa Nacional de Cultura (90-95) establecía las acciones del Consejo, entre las que se encontraban: “el apoyo a la creatividad artística y el desarrollo de la Educación en el campo de las artes”¹, razones con las que se establece por un lado la construcción del Centro Nacional de las Artes (CENART) y por otro la creación de las becas y apoyos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)

Con la institución del FONCA se estableció un mecanismo financiero en el cual se asociaron por primera vez Estado, empresarios y comunidad artística, generando como consecuencia una serie de contradicciones en la producción cultural dependiente económicamente de todo el sistema de becas que a partir de ese entonces se instituyeron.

¹ Tovar y de Teresa, Rafael, *Modernización y Política Cultural*.

3. Espacios Alternativos

A mediados de la década de los ochenta surgieron en la Ciudad de México una serie de espacios de exposición a los que se denominó “espacios alternativos”, la aparición de dichos espacios obedecía sobre todo a una abierta postura en contra del papel que ejercían los museos y galerías en ese momento. Un gran número de artistas buscaba lugares en donde mostrar su trabajo y propusieron para ello diversos espacios, en muchas ocasiones la vivienda de los propios artistas constituyó el escenario de encuentro para presenciar performances y exposiciones, los espacios de creación adquirieron gran importancia por su carácter de laboratorios de experimentación, en donde las obras que se producían se alejaban de los lenguajes convencionales del arte.

La preocupación primordial de los artistas radicaba en dónde exponer su trabajo debido a la falta de visibilidad de los mismos, bien porque fueran excluidos o “ignorados”.¹ Ante la carencia de espacios los artistas propusieron diversos lugares de encuentro, locales abandonados o casas en préstamo fueron transformados en galerías. Con el surgimiento de estos lugares se proponía una búsqueda para romper con las barreras de la circulación y distribución del arte, proponiendo espacios que permitieran la visibilidad de nuevas estrategias artísticas, lo cual generó también, nuevas formas de relacionar al público con las obras, la mayoría de los espacios alternativos fueron promovidos por artistas ya sea en forma individual o colectiva.

La aparición de estos espacios obedecía sobre todo a una abierta oposición al papel que desempeñaban los museos y galerías de arte en ese momento y denota la crisis por la que atravesaban los mismos. Los artistas en la búsqueda de canales para difundir su obra se convirtieron en promotores de arte al abrir nuevos espacios para la exposición de sus obras, situación que generó un nuevo discurso al desplazar las relaciones del artista y el espectador a un nuevo territorio alejado de los canales tradicionales.

¹ “Los artistas emergentes no se pueden ubicar dentro de la dinámica de las instituciones gubernamentales, más que excluidos, ignorados” Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia*, p. 366.

Los artistas buscaban una presencia en un ámbito que los desconocía y donde no había lugar para ellos, de tal forma que su propio espacio genera discursos y estrategias de visibilidad, ya no desplazándose ellos mismos, sino a la inversa, desplazando a quien quisiera acercarse a ellos, atrayendo a espectadores tanto voluntarios como involuntarios, invirtiendo de esta manera los espacios de visibilidad.

Bajo este panorama, a finales de la década de los ochenta y durante los noventa se crearon en la ciudad de México una gran cantidad de espacios para la promoción y exhibición de obras artísticas independientemente de las instancias oficiales y gubernamentales, entre ellos destacaron proyectos como La Agencia, La Quiñonera, Salón de los Aztecas, La Panadería, entre otros, que lograron una fuerte presencia en el panorama artístico del momento. Aunque con el transcurso del tiempo muchos de los artistas que promovieron estos lugares se insertaron en los circuitos oficiales y comerciales en un proceso a la inversa y del cual las instituciones también se valieron para renovarse, como fue el caso concreto de la creación de X Teresa: Arte Alternativo en 1993 propuesto por Eloy Tarcisio al Instituto Nacional de Bellas Artes.

Por otro lado no todos los espacios alternativos fueron totalmente independientes, esto es que tuvieron apoyo y patrocinio de instituciones tanto privadas como gubernamentales. A principios de los 90 muchos artistas se vieron favorecidos por los mecanismos que antes rechazaban, como fue la estructura del FONCA, que favoreció a algunos espacios supuestamente independientes, tal fue el caso de La Panadería, uno de los proyectos con más larga duración y con mayor presencia dentro de los “espacios alternativos”. Esta galería abierta por Yoshua Okón y Miguel Calderón en 1994, que pretendía ser un lugar autónomo estuvo subsidiada por el FONCA y la Fundación Rockefeller.

Los Espacios Alternativos

La artista Mónica Mayer han realizado un extenso trabajo de recopilación hemerográfica² y una clasificación de los espacios de distribución artística a los que divide en: galerías de autor, galerías comerciales, galerías combinadas (con bar, restaurante, mueblería, escuela de arte), plataformas de discusión o producción, publicaciones o carpetas y espacios alternativos reales o virtuales. Si bien su clasificación es un tanto arbitraria y ayuda parcialmente a ubicar dichos espacios, en algunos casos se superponen las categorías: una galería de autor puede ser comercial o no y un bar eventualmente funcionará como galería sin perder su carácter primario y reestableciendo después su función original. Más adelante trataré de establecer una tipología obedeciendo a factores de carácter de representatividad, es decir a los grupos a los cuales representa cada uno de estos espacios y los discursos que generan, tomando en consideración que con el surgimiento de estos espacios se proponen nuevas estrategias artísticas desplazando el arte hacia las prácticas cotidianas.

En el exhaustivo inventario que ha compilado Mónica Mayer se encuentran entre otros, y de manera cronológica a partir de 1984 los siguientes espacios de promoción y distribución del arte:

- El Archivero (1984-1993) fundado por Gabriel Macotela, Yani Pecanins y Armando Sáenz.
- Galería Frida Kahlo de la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre de la colonia Roma, ubicada en Jalapa # 213 surgió a partir de los terremotos de 1985 y sigue sus actividades hasta la fecha.
- Galería Benita Galeana del Sindicato de Costureras 19 de Septiembre ubicado en la Calzada de Tlalpan y que surgió también a raíz de los terremotos de 1985.

² Mayer, Mónica, *Escandalario, los artistas y la distribución del arte*, avj ediciones, México, 2006

- La Agencia, 1987-1993 fundada por el artista Adolfo Patiño.
- La Quiñonera en 1988, Estudio de Néstor y Héctor Quiñones, donde colaboraron Rubén Bautista, Diego Toledo, Rubén Ortiz Torres, Betsabeé Romero y Claudia Fernández.
- Los proyectos de Carlos Jaurena, El Ghetto abril a diciembre de 1989 y El Departamento junio-agosto de 1990.
- Pinto mi Raya 1990 de Víctor Lerma y Mónica Mayer, a partir de 1994 inició el proyecto de crear un archivo hemerográfico.
- El Circuito Cultural Condesa en 1990 conformado por El Foco en Tamaulipas 207, integrado por alumnos de La Esmeralda, Los Caprichos en Montes de Oca 38-a y Unicornio Blanco en Tampico 26-a.
- Salón des Aztecas, fundado por Aldo Flores en 1990.
- El Observatorio Mayo de 1990 y agosto de 1992 de César Incháustegui, César Martínez y Antonio Sáinz.
- Zona abrió en mayo de 1993 en la colonia Escandón.
- Caja 2 ubicada en San Luis Potosí # 181 en la Colonia Roma, casa del artista Armando Sarignana y del escritor José López Medina.
- Art Deposit, 1995 por iniciativa de Stefan Brüggemann y Edgar Orlaineta ex -alumnos de la Esmeralda.
- La Panadería, se inauguró en 1996 y cerró hasta 2002. Sus promotores fueron Yoshua Okón y Miguel Calderón.

- Temístocles 44 que reunió a los alumnos del taller de José Miguel González Casanova de la ENAP, entre los que se encontraban Eduardo Abaroa, Pablo Vargas Lugo, Sofía Taboas, Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Diego Gutiérrez y Ulises García Ponce de León.
- La *Out Gallery* estuvo en la calle de Colima # 170 en la colonia Roma, uno de sus socios era el artista Barry Wolfryd. En 1999 presentaron una muestra de *Artistas-promotores* entre los que participaron Felipe Ehrenberg, Yoshua Okón, Eloy Tarcisio, Francisco Toledo, Adolfo Patiño, Víctor Lerma y Mónica Mayer.
- Obra Negra en la calle de Ecuador # 4 en Garibaldi.
- El Despacho ubicado en la Torre Latinoamericana donde estuvieron las oficinas de Mejor Vida Corp. de Minerva Cuevas.
- Acceso A abrió en 1999 en Alejandro Dumas 124 en Polanco fundada por Carla Herrera Prats, Monserrat Albores e Iván Edeza, alumnos en ese entonces de La Esmeralda.
- La Másmedula, Bucareli # 128 cerró en 2005, luego de siete años de presencia.
- Programa en noviembre de 2000 que contó con el apoyo del Gobierno del DF.
- Garash en Alvaro Obregón 49 en la colonia Roma de Rodrigo Espinosa que abrió a principios de 2001 y sigue en funciones.
- SR30-Reunión de Lenguajes en Serapio Rendón 70 interior 30 en la colonia San Rafael.

- El Epicentro Ubicado en Camelia 186 en la colonia Guerrero, gran bodega donde habitaba la artista austriaca Doris Steinbichler, este espacio estuvo en funciones del 2001 al 2004 como espacio experimental para el performance, la instalación, la fotografía, el video, etc.
- El Barandal en el Centro Histórico ubicado en la Calle de San Jerónimo por Socorro Viveros y Efraín Herrera.

Aún con la creación de una gran infraestructura como fue el CENART, el FONCA y el apoyo a los “proyectos alternativos” el discurso no era congruente para los artistas ni para las prácticas que estos generaban, algunos artistas excluidos de estos espacios, de manera marginal se apoderan de bodegas, plazas, sótanos, etc., estos espacios se proponían como una alternativa a “lo alternativo” que en cierto momento tendía a institucionalizarse y se convertía en una etiqueta, un claro ejemplo fue el nombre con el que se creó el Ex Teresa-Arte Alternativo y que después cambió a Ex Teresa Arte Actual.

De tal manera que los artistas se fueron apropiando de nuevos lugares para establecer sus encuentros, paralelamente a los “espacios alternativos.” En general se trataba de sucesos diversos a los que se daba cita en lugares específicos, afectándolos solo parcialmente a partir de los eventos que ahí se realizaban, para después retomar su carácter original y continuar con su uso cotidiano, ya fueran viviendas, estacionamientos, bares o restaurantes no se afectaba su función original, solo se irrumpía en el espacio temporalmente y de manera efímera. Los artistas proponían espacios vivos que acercaran al público a las expresiones cotidianas, en algunos de estos lugares sólo se realizaron eventos aislados aunque algunos tuvieron una mayor permanencia, entre ellos se encuentran propuestas como El Departamento de Carlos Jaurena o Caja Dos de Armando Sarignana, ambos fueron viviendas de los artistas que daban paso a eventos de carácter público, en donde los asistentes ocupaban el espacio privado temporalmente.

Resulta importante destacar que los artistas utilicen sus departamentos y viviendas como una forma de insertar al público a un ámbito privado y aquí cabría señalar también una disolución de los límites entre los espacios privados y los espacios públicos. Estas propuestas difieren enormemente de los espacios con aspiraciones meramente comerciales, donde sus promotores buscan más bien un posicionamiento en el mercado del arte. Insertándose en un esquema empresarial de los espacios privados, pero, contrarios a ellos, la mayoría de los espacios alternativos pretendían cierta autonomía y “representaron un lugar en donde el artista tenía la posibilidad de alcanzar una libertad soñada, es decir, de hacer prácticamente lo que quisiera; construyendo un territorio de libertad, a pesar de la dependencia económica en que se ubicaban. Experimentaron al máximo, logrando ser mucho más flexibles y entonces capaces de resignificar la obra, el espacio y la relación entre ambos.”³

Lo alternativo

Aquí cabría reformularse cuál era el sentido de lo alternativo. Por un lado la búsqueda de canales “alternos” o paralelos dentro de un sistema de museos y galerías institucionales, y por otro la creación de nuevas prácticas que no podían ubicarse dentro de la dinámica de estas instituciones puesto que estos lugares no ofrecían espacio para los discursos que se estaban generando en nuestro país. Lo alternativo fue en cierta forma una designación para lo “independiente” a los programas culturales y artísticos gubernamentales, primero del INBA, y después del CONACULTA, por lo que los artistas promovían la circulación de sus obras en formatos fuera de las instancias oficiales.

Sin embargo, la acepción de lo alternativo y su empleo generalizado dieron lugar a diversas contradicciones y malentendidos; podía emplearse como “independiente”, “marginal”, “excéntrico”, “exótico”, “contrario”, etc. razón que llegó a conformar el término como una etiqueta para lo “inclasificable” que se

³ Vania Macías, Espacios Alternativos en los noventa, en *La era de la discrepancia*, pág. 369

aplicaba para designar por igual prácticas o lugares. Así como en la tienda de discos encontramos en lo alternativo lo que nos resulta ajeno y constituye una forma fácil de acomodar en el estante todo lo que no sabemos definir, con el arte sucedió algo similar, bien porque no existían categorías definidas que permitieran designar prácticas que hasta este momento permanecían fuera de los círculos oficiales del arte o simplemente por desconocimiento, me aventuraría a decir, que inclusive por desdén o falta de interés provocados por la visión conservadora que la mayoría de instituciones mantenía en este momento hacia las prácticas contemporáneas del arte.

El concepto de lo alternativo propone en sus orígenes un discurso de alternancia, es decir, sucederse unas cosas a otras, crear posibilidades de elección ante una serie de “alternativas”, una presencia que alterne, es decir, una *diferencia* para poder establecer las opciones entre dos o más cosas. El sentido de alternancia busca por un lado visibilidad dentro de una serie de prácticas y por otro lado se opone a ellas, proponiendo una diferencia a partir de esta presencia, aquí radican las prácticas cotidianas como señala Michel de Certeau, precisamente en la presencia de la *diferencia*.

Si bien, *alternativa* y *oposición* llegan a ser utilizadas indistintamente, en el caso que nos ocupa lo “alternativo” no siempre es una oposición al sistema en que se inserta, pero desde luego constituye un espacio de diálogo, con nuevas formas de relacionar a los individuos, por lo tanto, el término se utilizó para denominar prácticas o lugares que aún no contaban con una fuerte presencia en el ámbito artístico, que en la mayoría de los casos no buscaban adherirse a un sistema sino que desde esta postura se atacaba al mismo, mientras que en otras ocasiones esta pseudo marginalidad pretendía acceder a esferas de reconocimiento público y contar con apoyos institucionales. El sentido de alternancia llegó a configurar una forma de oposición no sólo en los aspectos formales de la obra, sino en los formatos de exhibición, en la distribución y en las formas de relacionarse con el público.

4. Desplazamiento del arte a lo cotidiano

El museo sale a la calle

Cuando en 1986 el curador Hervé Fischer organizó la exposición *¿La calle a dónde llega?* en el Museo de Arte Moderno, parecía contradictorio el intento de mostrar las prácticas artísticas que se generaban fuera del ámbito del museo, reinscribiéndolas dentro de este espacio, sin embargo constituye uno de los pocos casos en que las instituciones dieron cabida a prácticas fuera de los parámetros establecidos por los museos hasta ese momento. En esa ocasión la instalación, las pintas y los estenciles ocuparon las salas del museo, visibilizando las prácticas artísticas que se llevaban a cabo en las calles. Entre las obras que se realizaron figuraba un señalamiento realizado por Mario Rangel Faz y María Guerra que llevaba a los espectadores desde las banquetas de la calle hasta el interior del museo, con lo que se pretendía diluir esta frontera, sin embargo como señalé anteriormente, esta exposición fue una de las razones para que Helen Escobedo saliera del MAM y con ello se cerrara la posibilidad de establecer un diálogo con el arte que se estaba generando en ese momento y que permaneció fuera del Museo.

Al reconocer esta situación los artistas despliegan sus obras fuera de las instituciones, con la autonomía que esta condición de exclusión les otorgaba; situándose fuera de ellas, supieron establecer sus propias estrategias de sobrevivencia en un territorio que propició la crítica al sistema de producción, distribución y consumo del arte.

Las prácticas que se llevaron a cabo transgredieron no solamente el nivel formal de las obras, sino, lo que es más importante, se cuestionó todo el concepto de la obra de arte, incluyendo las relaciones con el público y el intento de apartarse de los canales establecidos tradicionalmente, creando para ello espacios de alternancia.

Aunque existe una gran polémica respecto a los fines que perseguían los promotores de dichos espacios y su aspiración a integrarse a las instituciones a las que en un principio se oponían, pero a las que en el fondo intentaban acceder, considero que el discurso que se generó es en el que vale la pena detenerse, puesto que el intento de acercar al artista y a la sociedad, movilizó el arte hacia la vida cotidiana, donde lo imprevisto, lo efímero y lo irreplicable se convirtieron en parte sustancial del lenguaje artístico.

Las prácticas cotidianas modifican el sentido del consumo pasivo del arte, haciendo del espectador un participante que intervenga en la realización de la obra, goce y disfrute más que contemple, con una actitud interrogativa y crítica.

Desde los postulados de la Internacional Situacionista, ya se había abordado esta problemática, en donde, al escapar, de las actividades productivas, como consumidores nos convertimos en sujetos pasivos, por lo tanto es necesario proponer otros usos de la vida cotidiana que no sean simplemente de consumo. La Internacional Situacionista proponía la abolición total del arte puesto que el arte y los artistas se encuentran completamente separados de la sociedad, por lo que para superar esta disociación se debe introducir la práctica y la acción colectiva.

Para lograr la participación total y la acción colectiva los situacionistas planteaban la utilización de los “medios de agitación de la vida cotidiana” es decir, las prácticas que unifiquen lo vivido, en contra de un consumismo pasivo. Por su parte, Michel de Certeau “proponía como primer postulado la actividad creadora de los practicantes de lo ordinario”¹, como herramienta para desafiar esta actitud pasiva.

¹ Luce Girard, prólogo a *La Invención de lo cotidiano*, vol. 2, UIA, México, p. XIV

El discurso de lo cotidiano

Para establecer una analogía entre los espacios alternativos y las prácticas de lo cotidiano, partiré de los estudios sobre los “modos de hacer” que elabora Michel de Certeau², considerando sobre todo lo que se refiere a las prácticas del espacio y a las maneras de frecuentar un lugar.

Como resultado de los trabajos de investigación sobre “cultura popular”, Michel de Certeau llevó a cabo un estudio de las marginalidades y la indagación en torno a las prácticas cotidianas en *La invención de lo cotidiano*, dicha investigación gira en torno al uso de los espacios urbanos y las prácticas o las “maneras de hacer” cotidianas, refiriéndose a los “modos de operación o esquemas de acción y no directamente al sujeto que es su autor o su vehículo”³, precisando la *diferencia* cultural de los grupos sociales.

Una de las características de las prácticas cotidianas es que se producen “sin capitalizar”, es decir lejos de la producción y del consumo puesto que se establecen fuera del campo del trabajo, sin dominar el tiempo y constituyen las prácticas a través de las cuales los individuos actúan como usuarios, reapropiándose del espacio a través de lo que de Certeau define como sus “maneras de hacer”, a partir de procedimientos que constituyen ardides, artificios, mañas y tretas de sobrevivencia con los que se enfrentan al mero consumo cultural. Y que también define como “tácticas” que se articulan a partir de los “detalles” cotidiano, que generan un ambiente de antidisciplina.

A partir de las prácticas cotidianas de Certeau pone en juego una reapropiación e instaura una relación de interlocución con *el otro*, a partir de una red de momentos y lugares, es decir una red de relaciones que se organizan a través de la recomposición del espacio y mediante las prácticas familiares, sea en las tácticas del arte culinario así como las relaciones del barrio.

² Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana, 1999

³ *Ibíd.*

La teoría de las prácticas cotidianas parte de posturas sociológicas, antropológicas e históricas que elaboran una teoría de las prácticas cotidianas, a partir de los ritos y los trabajos artesanales, manipulaciones de espacios, operadores de redes. Por otro, investigaciones que ponen en relieve los procedimientos de interacciones cotidianas relativas a estructuras de expectación de negociación y de improvisación propias del lenguaje ordinario y finalmente la semiótica y la filosofía que establecen la plasticidad del lenguaje ordinario.

Por su parte Katia Mandoki en su planteamiento sobre la prosaica o estética de lo cotidiano, hace referencia “a lo cotidiano, etimológicamente ligado a lo diurno, al término “día (del latín *quotidie*), no es un hecho simple dado sin mediaciones, pues se constituye continuamente sobre la base de acuerdos negociados y reglas compartidas donde están en juego las identidades personales y colectivas presentadas a la sensibilidad de los participantes.”⁴ De esta manera, lo que sucede durante el día se torna en lo perceptible, donde las prácticas cotidianas se articulan y organizan el espacio, generando visibilidad al irrumpir en el espacio, tanto privado como público e involucrando a los individuos en la reapropiación del mismo.

⁴ Katia Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, s. XX ed. México

5. Espacios públicos y privados

La casa y el estudio como lugar de encuentro

Algunos de los llamados Espacios Alternativos constituyeron el abandono de los espacios públicos para refugiarse en los espacios privados, como caso específico el hogar o vivienda de los propios artistas, pero también se reapropiaron de espacios públicos como mercados, bares, plazas, etc. para realizar eventos en donde se ponían en operación las prácticas del entorno cotidiano.

La apertura de estos espacios se constituyó como alternativas sociales y artísticas a través del uso del espacio y la representabilidad del mismo, las prácticas artísticas resignificaron el espacio y su relación con la obra y el discurso artístico, activando la discusión entre lo público y lo privado en la obra de arte.¹

Una práctica muy común entre los artistas y sobre la que abundan ejemplos es abrir su espacio privado al público, algunas ocasiones con eventos únicos y otras por períodos más o menos definidos. La seguridad del hogar y el territorio propio de los artistas provoca una libertad de acción que difícilmente se puede generar en otro lugar. La apertura de los espacios privados fue una manera de establecer una estrategia de posicionamiento que daba la ventaja a los artistas para elaborar su discurso desde un lugar seguro y neutral ubicado fuera de los museos, pero inmerso en lo social. Cuauhtémoc Medina señala: “La aproximación del arte a lo cotidiano se manifestó especialmente en el interés por parte de los artistas en cuestionar y reconocer su entorno...utilizaron elementos de la vida cotidiana que no sólo se limitaron a la privacidad de la casa, sino a la sociedad....desde una revaloración y crítica hasta la ironía y

¹ Issa Benítez plantea la tesis de que el arte contemporáneo se concibe en torno a referencias sobre el espacio doméstico en un intento por “recuperar el hogar”. Issa Benítez, *Hacia otra historia del arte en México*, CONACULTA, México, p. 175

cinismo. El trabajo artístico por tanto, formó parte de los fenómenos sociales y la cultura popular.”²

Los artistas han aprovechado casas deshabitadas pero también han abierto sus casas y talleres al público, algunas veces para presentar su trabajo y en algunas ocasiones como parte de su propuesta estética, desde la seguridad que ofrecen estos lugares, los artistas han establecido sus discursos, entre estos destaca el proyecto de Caja 2, en la casa y taller de Armando Sarignana y de José López Medina, “que era un centro de reunión de poetas y artistas que se autodenominaba “la sociedad del ocio” y que establecieron un horario fijo los viernes por la noche para dar cabida a las inquietudes de sus colegas y de presentar la obra que en algunas ocasiones se creaba ex profeso para el lugar. En este lugar convivían el performance y la poesía, donde lo reducido de sus dimensiones obligaba al público a interactuar con los artistas.”³

Otro proyecto que se alojó en las viviendas particulares fue un evento organizado por La Panadería denominado *Doméstica* que consistió en la realización de nueve instalaciones en igual número de casas de la colonia Condesa que se abrieron al público y fueron documentadas para mostrarse después en el local de La Panadería.

El Epicentro

La idea de elegir al Epicentro como caso específico para establecer su relación con las prácticas cotidianas obedece a diversas circunstancias, entre las que destacan su ubicación geográfica dentro de la ciudad de México, la Colonia Guerrero, una zona alejada de galerías y museos pero dotada de una fuerte carga cultural, en donde el concepto de barrio se articula desde bases muy coherentes y precisas, rivalizando con el vecino barrio de Tepito. Por otro lado el espacio, desde su fundación hasta su cierre, fue utilizado simultáneamente como habitación y como galería experimental, trastocando permanentemente

² Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia*, pág. 378

³ Mónica Mayer, *Escandalario*, pág. 47

los límites entre el espacio público y el espacio privado. El Epicentro no fue realmente un espacio muy visible, aunque sí logró cierta permanencia y merecía la atención de un gran número de artistas, entre los que se encontraban Ramón Almelá, Shelley Cook y Pancho López.

Llama la atención la forma en que la artista, Doris Steinbichler se relacionaba con este lugar de manera directa y lo mantenía con gran tenacidad, de manera casi clandestina vendiendo cerveza en los eventos que realizaba o pidiendo aportaciones simbólicas a los visitantes. Es probable que haya solicitado algún apoyo institucional, pero lo cierto es que nunca se le otorgó y esa fue una de las razones que la mantuvieron al margen.

El Epicentro se ubicaba en la calle de Camelia núm. 186, en la Colonia Guerrero, la promotora de este lugar fue la artista de origen austriaco Doris Steinbichler, quien llegó a México en 1987 y quien ya había abierto en anteriores ocasiones su casa para distintos eventos públicos como fué la vecindad ubicada en la Calle de la Santa Veracruz, también en la Colonia Guerrero y en el departamento tomado en la Calle de Varsovia en la Colonia Juárez, en donde ella era la única habitante de un edificio abandonado después del terremoto del 85. El Epicentro estuvo en funciones desde el 2001 y cerró en el 2004 cuando la artista regresó a su país. Entre las obras que se presentaban aquí, destacan los performances pero también se llevaron a cabo instalaciones, lecturas de poemas, proyectos de radio, Internet, video, etc.

Resulta importante destacar el hecho de que este lugar se encontrara en la Colonia Guerrero y no en la comodidad de la Roma o la Condesa, lo que implicaba en primer lugar internarse en las calles oscuras e inseguras de este barrio para llegar a la Calle de Camelia, donde, ubicada en el primer piso de lo que anteriormente fuera una mueblería, se encontraba una gran bodega que Doris Steinbichler alquiló como lugar para vivir y ahí mismo desarrolló su proyecto llamado Epicentro. Antonio Ortiz lo describe como “un descomunal

galerón de más de mil metros cuadrados al servicio de la visión “dorisiana” del arte contemporáneo.⁴

Efectivamente, una de las cosas que más llamaban la atención del lugar eran las casi gigantescas dimensiones a las que uno se enfrentaba sobre todo cuando aparecía de visita por el lugar fuera de la programación de algún evento, ahí habitaba Doris y en un extremo tenía su dormitorio y en el otro un escritorio que hacía las veces de oficina por lo que trasladarse de un lado a otro requería realmente reubicarse en el espacio. Pues bien, en este lugar que hacía las veces de vivienda Doris Steinbichler organizaba regularmente exposiciones y performances, trastocando la función privada de su habitación.

La Santa

Antes de referirme a las acciones desarrolladas en El Epicentro, me detendré en las que se llevaron a cabo en la vecindad ubicada en la calle de la Santa Veracruz, en donde considero se generó una propuesta más cercana a las prácticas cotidianas, en el sentido de que involucraba en mayor medida a los habitantes del lugar que se encontraba en un edificio de departamentos en el número 48 de dicha calle.

La disposición misma del espacio se prestaba a una relación más directa entre los vecinos, la construcción antigua ubicaba todos los departamentos hacia un patio colectivo que comunicaba la entrada con los espacios de tránsito de cada departamento, con una serie de balcones que daban a dicho patio y desde los cuales se lograba ver todo lo que sucedía en este espacio común.

Al ingresar al vecindario destacaba en primer lugar el uso que los vecinos daban a las tinas del baño que por el peso del hierro con el que estaban fabricadas habían tenido que ser removidas de su sitio original después de los terremotos del 85 por el riesgo que implicaba su peso dentro de las viviendas,

⁴ Antonio Ortiz, “Las noches del Epicentro”, *Réplica 21*, revista virtual

de tal forma que alineadas a lo largo del pasillo que constituía el patio se encontraban unas singulares jardineras cubiertas de plantas. Al final del mismo había un letrero que indicaba “prohibido jugar.”

A este vecindario llegaron a vivir diversos artistas entre ellos “la performancera” Doris Steinbichler, quien habitó en el lugar entre 1994 y 1998. Uno de los mayores atractivos para vivir en este lugar lo constituía el reducido precio que había que pagar por la renta de un departamento de dos habitaciones ubicado a sólo una cuadra de la avenida Hidalgo y dos del eje Central, en un barrio donde convivían lo antiguo y lo moderno. Por un lado la Plaza de la Santa Veracruz con sus dos iglesias, sus dos fuentes y sus dos museos, que a través de un estrecho callejón desembocaba en una calle poblada de vecindades que fueron construidas para reubicar a los desplazados de los sismos del 85, y algunos edificios como el que nos ocupa que habían sobrevivido a las demoliciones.

Entre los artistas que llegaron a vivir en este lugar, se encontraban el pianista Oscar Cota Campbell, los escritores Raymundo Canseco y Jaime Ortiz, las bailarinas Gabriela Ruiz y Carolina Romero, el fotógrafo Jesús León, etc. La presencia de estos habitantes gradualmente alteró el lugar y los vecinos al principio sorprendidos se acostumbraron a “los muchachos”, quienes de pronto se desbordaban sobre los espacios del vecindario de una manera totalmente natural.

Una de las prácticas que más llamaba la atención era ver cómo acondicionaban cada uno de los departamentos, algunos tratando de conservar el estilo antiguo realizaban paseos por los mercados de la Lagunilla para conseguir chapas, llaves, picaportes, etc. y remodelar las viviendas, otros se dedicaban a pintar o pulir los pisos y las vigas de madera ya carcomidas e infestadas por las polillas, la razón por la que se esmeraban tanto era por la belleza del edificio en sí, que poco a poco se había ido perdiendo por el descuido en que se encontraba el lugar y la falta de interés de su dueña en darle ningún tipo de mantenimiento, lo que se rescató hizo que los vecinos

revaloraran y apreciaran el lugar en donde vivían. Pues finalmente los intrusos se irían tal y como habían llegado, es decir, imperceptiblemente.

Las actividades de los nuevos vecinos, los ensayos al piano, los saltos de las bailarinas y las fiestas, se volvieron una práctica habitual en el vecindario y llevaron a este grupo de artistas a hacer extensivas las actividades a la comunidad en donde estaban insertos, una de las primeras propuestas fue la creación de un taller literario y aunque la convocatoria se hizo extensiva a los vecinos, éstos no acudieron y sólo se reunían los que habían promovido esta idea.

Por su parte los artistas visuales eran los que de manera más silenciosa se apoderaban momentáneamente del lugar, experimentando con el lugar y la arquitectura del edificio, llevando a cabo instalaciones o realizando sesiones fotográficas y de video que intrigaban y llamaban la atención de quienes lo presenciaban. El fotógrafo Eduardo López realizó una serie de fotografías denominada *Alas en la Santa* que pretendía jugar con la arquitectura propia del lugar y la relación simbólica de sus habitantes interpretando ángeles en diversas actitudes. Jesús León en cierta ocasión desplegó cuatro rollos de plástico negro en una acción que permaneció varios días cubriendo parcialmente los muros, Oscar Cotta, por su parte, decidió abrir la puerta de su casa y los vecinos podían asomarse libremente a presenciar sus ensayos ante un gigantesco piano que ocupaba prácticamente toda la habitación.

Por otro lado, junto con esta intensa actividad creativa, surgió el proyecto, impulsado por Doris de realizar un evento en el que participaran todos los vecinos. “La propuesta es la transformación de un espacio urbano, en este caso una vecindad habitada por artistas. Realidad citadina que con danza, pintura, teatro, literatura, instalaciones y ambientaciones espera convertirse en un sueño fugaz.”⁵

⁵ Dora Luz Haw, “Transformarán con arte una céntrica vecindad”, Reforma, sábado 1 de abril de 1995, Cultura, p. 6

Así surgió la idea de un evento multidisciplinario que congregó a una gran cantidad de artistas invitados, que por una noche tomaron La Santa, como se le denominaba cotidianamente al lugar. “En la azotea, entre pollos y gallos, y gente que lava la ropa, los artistas que habitan los departamentos de la casa 48 de La Santa Veracruz, en el centro de la ciudad de México, realizaron un evento multidisciplinario: danza, video, instalación, performance. Desde donde se alcanzan a ver las torres de la iglesia de San Antonio. Una casa antigua convertida en vecindad que ahora los inquilinos conocen como La Santa (por Santa Veracruz), es la fuente de inspiración”⁶

A este evento acudió una gran cantidad de gente y se utilizaron prácticamente todas las instalaciones del edificio, desde el patio, las escaleras, los pasillos, los balcones, algunos departamentos y la azotea, desde donde se transmitió por circuito cerrado una coreografía en una gran pantalla que colgaba en medio de la vecindad, “ahí llegó Carlos Monsiváis, los miembros del grupo Semefo (Servicio Médico Forense). El pianista Oscar Cota Campbell, el escritor Raymundo Canseco, Edgar, uno de los editores de la revista “Picahielo”, el artista plástico Martín Rentería, Eloy Tarcisio, el poeta Gabriel Santander; otro poeta, Pablo Molinet; y muchos otros que estaban esta noche muy lejos de los templos de la cultura.”⁷

Lo más importante de este evento fue, sobre todo, la reacción de los habitantes de la vecindad, sorprendidos de ver a tanta gente entrar y salir del edificio, pero entusiasmados también con los preparativos y con el resultado final obtenido, aceptando a los artistas promotores del evento no como gente extraña, sino como integrantes de la comunidad de la que ellos mismos formaban parte, como lo manifestaron en diversas entrevistas realizadas esa misma noche, donde los verdaderos protagonistas fueron ellos.

Aunque este evento tuvo un gran éxito y como lo señala Doris “La Santa para mí significa un intento por romper las barreras entre gente que vive a un lado

⁶ Dolores Corrales Soriano, “La cultura callejera entre las gallinas”, *El Universal*, domingo 2 de abril de 1995, Cultura, p. 3

⁷ *Ibíd.*

pero nunca acude a un templo culto para ver arte porque para ellos es algo intocable, inentendible, inexplicable, con lo que ellos no tienen contacto, confirma que el artista no es algo lejano o fuera de su círculo y mucho menos lejos de ningún estrato social.”⁸

Sin embargo, esto significó también una separación con el resto de los artistas, pues a partir de este acontecimiento se pretendió la búsqueda de un financiamiento para continuar con las actividades en La Santa, sobreviniendo una ruptura y distintas posiciones al respecto, la libertad creativa, la cotidianidad del lugar, y las actividades que se llevaban a cabo en ese contexto no podrían sobrevivir con la ingerencia de factores externos, por lo que varios de los participantes se negaron a pedir cualquier apoyo y Doris se contradecía en sus declaraciones, en las que afirmaba por un lado, que “a pesar del recorte de presupuesto, la devaluación y de la autoexploración, el creador inventa, lucha por la búsqueda de espacios. La idea es mostrarse, no es una posición de: ¡Televisa por favor descúbrenos!, al contrario, es para señalar que cualquier sitio puede ser de tolerancia y artístico.”⁹ Por otro lado pretendía un apoyo económico para poder sufragar los gastos que implicaba la organización de los eventos, y si bien esto nunca se llevó a cabo, tampoco se dejaron de realizar las actividades dentro del vecindario, aunque no se repitió ningún evento masivo y continuaron las prácticas cotidianas que momentáneamente se apoderaban de algún espacio, exposiciones más discretas en los diferentes departamentos, citas a diferentes artistas, instalaciones y acciones que no involucraron a todos directamente, pero en donde casi siempre estaban presentes la mayoría.

Por su parte, Doris Steinbichler abrió su departamento todos los viernes como galería informal invitando a diferentes creadores y realizando performance y exposiciones habitualmente, sufragando los gastos con la venta de cerveza de manera clandestina, así su casa siempre fue la más visitada y conocida por

⁸ Ibid.

⁹ Dora Luz Haw, “Transformarán con arte una céntrica vecindad”, *Reforma*, sábado 1º de abril de 1995, Cultura, p. 6

todos los vecinos, tanto los artistas que iban y venían, como los habituales del barrio.

Después de su paso por La Santa, Doris se instaló en un departamento ubicado en la calle de Varsovia, aquí al contrario, el edificio estaba vacío, sólo había otro habitante en uno de los departamentos, que se había negado a desocuparlo después del terremoto del 85, como lo hicieron el resto de los inquilinos en el éxodo masivo que provocó este acontecimiento. Es probable que algún amigo le haya prestado el departamento por algún tiempo, lo cierto es que se adueñó del lugar, extendió los cables de luz hasta su habitación y era el único departamento donde se veía movimiento. El lugar era bastante tétrico, recorrer la distancia desde la entrada principal constituía una aventura y llegar al mismo provocaba una gran sorpresa, era inmenso y estaba amueblado con fragmentos y piezas de un barco, eran engranes y tornillos grandísimos, parecía una escenografía y no una vivienda. Aquí nuevamente Doris convocaba a sus amigos y conocidos, aunque no podían hacer mucho ruido porque la policía podía darse cuenta de la irregularidad en que se encontraba.

Epicentro Project

Con estas experiencias previas, Doris Steinbichler se aventuró en el siguiente proyecto que fue El Epicentro, así lo llamó desde su inicio y lo conformó como galería experimental, manteniendo su vivienda dentro de esa enorme bodega, y ya con una idea más preconcebida de lo que quería lograr. Las invitaciones, aún informales, eran más serias, tenía una “oficina” y llevaba una agenda en donde programaba las actividades que se llevaban a cabo. Uno de los eventos más interesantes que realizó giró en torno a la idea de su propio espacio, “lo llevó” a una exposición y este “regresó” por medio del correo a su propio lugar.

La acción fue el “Epicentro Project” en el marco de la exposición *El Arte del Riesgo, el Riesgo en el Arte*, organizada por la fototeca del Estado de Nuevo León en Monterrey, N. L., México, para la realización de este proyectó “trasladó” El Epicentro al norte del país por medio de la reproducción

fotográfica del interior del Epicentro, a través de un collage realizado con acetatos y fotocopias de diversos tamaños. En la convocatoria que describe el evento solicitó a los asistentes que recortaran un fragmento de la imagen que colgaba en la pared para llevársela, con la condición previa de tomarse una fotografía para hacer un registro de cada nuevo dueño y con ésta reemplazar la imagen en el espacio vacío, así el público terminaba siendo parte de la obra y se llevaba el original de la obra a casa, con la condición de devolverlo por correo. En este proyecto Doris articula un juego de desplazamiento de la imagen y el concepto de lugar, pues traslada el Epicentro por medio de la imagen hacia una galería para luego reinsertarlo a su propio espacio. Aquí la descripción que ella misma hace del proyecto:

EPICENTRO PROJECT

Una acción de la sociedad telúrica. Acto de comunicación recíproco en el cual es necesaria la participación de setenta personas listas a formar parte temporal de la sociedad telúrica. Los miembros de esta sociedad se inscriben por el simple hecho de estar dispuestos a seguir las reglas del juego.

Regla 1

Estar presente en la Cineteca Nuevo León el jueves 16 de noviembre del 2000 entre las 20 y 22 horas.

Regla 2

Recortar y firmar de recibido un pedazo de obra original fotográfica del epicentro. Un esquema de tiempo compartido en condominio de una obra original.

Regla 3

Retratarse con el fragmento fotográfico en mano para conformar obra nuevamente.

Regla 4

Mandar el pedazo recibido por correo al Epicentro (Camelia, # 186, Colonia Guerrero) simbólicamente el regreso al origen.

El Epicentro, sociedad telúrica de capital variable se hace responsable por su parte de regresar una copia fiel nuevamente a cada uno de los participantes, a través del remitente del sobre (claramente escrito), adjuntando un certificado de autenticidad, diploma de participación con valor a currículum, la documentación que legaliza el acto, licencia de terremoto y autenticación de la misma por triplicado y una copia amarilla en alemán. Usted adquiere el derecho a eventos posteriores de El Epicentro de manera gratuita, incluyendo un pase para dos personas para el baile de gala anual.

Doris Steinbichler.

La forma en que El Epicentro incidió sobre la comunidad que habitaba en sus alrededores se llevó a cabo de diversas maneras, procurando involucrar a los vecinos considerándolos como parte del evento, e integrándolos en las actividades del mismo, estableciendo pactos de camaradería que consideraban a Doris como habitante del barrio y por lo tanto la seguridad que otorgaban a ella era extensiva para sus invitados. Aunque las relaciones con los vecinos se establecían de diversas formas procurando que éstos se sintieran integrados al acontecimiento que se llevaba a cabo y estaban invitados permanentemente a los eventos organizados, la relación nunca fue tan directa como en su proyecto de La Santa.

Conclusiones

En ejemplos como La Santa o El Epicentro, el arte rebasa los espacios que le son asignados tradicionalmente y se desborda hacia las diversas esferas de la vida, los artistas que buscaban nuevas vías para establecer nuevas relaciones, encontraron en los espacios alternativos un canal que abrió la posibilidad de realizar un acercamiento a partir de las prácticas de la vida cotidiana con una actitud participativa y no meramente contemplativa.

Muchos de los espacios alternativos o independientes, tuvieron entre sus objetivos propuestas para utilizar el espacio como instrumento para transformar las relaciones entre creadores y público, ampliando las fronteras que los espacios tradicionales del arte habían constituido y desplazaron el arte a la esfera de lo cotidiano, como una forma de transformar el arte, y ligarlo a la vida.

Una de los grandes problemas a los que se enfrentaron los promotores de dichos espacios fue el financiamiento de los mismos, con una política cultural que define la permanencia de los proyectos por la cantidad de apoyos o becas que recibe del estado y procurando mantener un discurso que se enfrente a dicha política, generando contradicciones que provocaron el fracaso de algunos de estos proyectos.

Sin embargo la necesidad de continuar abriendo espacios y habilitándolos para mostrar el trabajo de los artistas permanece, recientemente y ya para concluir este primer acercamiento a los espacios alternativos me encuentro con nuevos proyectos que retoman el sentido de algunos de los que he expuesto.

La problemática expuesta abre la investigación y me plantea la necesidad de realizar una cartografía documentada sobre el tema, con archivos e imágenes en donde aborde de manera más específica los lugares y las personas que participaron en estas propuestas y hacer un seguimiento de su trayectoria que ubique el movimiento realizado en los espacios alternativos como punto de partida, así mismo me pregunto cuales eran los puntos de contacto con

propuestas similares fuera de nuestro país y como operaban las relaciones entre ellas si es que las había.

Tanto el cierre como la apertura de estos espacios constituye una reformulación constante del papel que juegan el arte y los artistas, la lista de ejemplos es innumerable, y en ocasiones algunos casos son apenas visibles, otros en cambio han dado lugar a investigaciones más amplias pero queda un catálogo inmenso por explorar en la geografía del territorio de los espacios alternativos, como comenta Itala Schmeltz en el catálogo de La Panadería: “De todos los lugares que afloran y se extinguen en el mapa de la ciudad, ¿cuántos permanecen en nuestra memoria?”¹ A lo cual añado: ¿cuántos más quedan por descubrir y construir?

¹ Alex Dorfsman, *La Panadería (1994-2002)*, p. 272

Bibliografía

Baczo, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

Barrios, José Luis. “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)” en Benitez, Dueñas Issa Ma. (coord.). *Hacia otra historia del arte en México: Disolvencias (1960-2000)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

Bonfil Batalla, Guillermo, comp. *Nuevas identidades culturales en México*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. Tomos 1 y 2, México: Universidad Iberoamericana, 1999.

Cruzvillegas, Abraham. *Round de Sombra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.

Debroise, Oliver y Medina, Cuauhtémoc. (edit.). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1977*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

De Vicente Hernando, Cesar. *Discurso sobre la vida posible: Textos situacionistas sobre la vida cotidiana*. Barcelona: Cuadernos de sedición, 1998.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 1999.

_____. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1990.

Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

Duque, Felix. *Arte público y espacio político*. Barcelona: Akal, 2006.

Espinoza, César y Zúñiga, Araceli. *La perra brava: arte, crisis y políticas culturales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

Gallo, Rubén (comp.). *México, D. F., Lecturas para paseantes*. Madrid: Turner, 2005.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas (Estrategias para entrar y salir de la modernidad)*. México: Grijalbo, 2005.

González Casanova, José Miguel. *Medios múltiples*. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM, 2005.

Híjar Serrano, Alberto (comp.). *Frentes, Coaliciones y Talleres. Grupos Visuales en México en el Siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-CENIDIAP, 2007.

Liquois, Dominique. *De los grupos a los individuos*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Carrillo Gil, 1985.

Mandoki, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*. México: Siglo XXI, 2006.

Manrique, Jorge Alberto. *Arte y Artistas mexicanos del s. XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.

Mayer, Mónica. *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*. México: avj, 2006.

Monsiváis, Carlos. *No sin nosotros*. México: Era, 2005.

_____. *Entrada Libre*. México: Era, 1990.

Sánchez, Alma B. *La intervención artística de la ciudad de México*. México: CONACULTA-Instituto de Cultura de Morelos, 2003.

Suazo, Félix. *A diestra y siniestra. Comentarios sobre arte y política*. Venezuela: Fundación de Arte Emergente, 2005.

Tovar y de Teresa, Rafael. *Modernización y política cultural*. México: FCE, 1987.

Villela Mascaró, Pilar. *Discursos y arte alternativo en México en los noventa ; una aproximación crítica*. Tesis licenciatura ENAP-Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2001.

Yúdice, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.