



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LOMA BONITA, DE YOPE PROJECT SPACE. UNA TRANSFORMACIÓN DE SU
DISPOSITIVO DE EXHIBICIÓN EN EL CONTEXTO DE LA INSTITUCIÓN DEL ARTE
ENTRE OAXACA Y CIUDAD DE MÉXICO.

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

PRESENTA:
NIDIA CASANDRA ROSALES MORENO

TUTOR PRINCIPAL
DR. DANIEL ENRIQUE MONTERO FAYAD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DRA. MÓNICA HAYDEE AMIEVA MONTAÑEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DR. ALBERTO LÓPEZ CUENCA
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO, 2023.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Agradezco a la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte: al Dr. Erik Velásquez García, al Lic. Héctor Ferrer y a la Lic. Gabriela Sotelo, por su apoyo y acompañamiento a lo largo de la maestría y del proceso de titulación.

Este ensayo no habría sido posible sin la beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, que me permitió dedicarme tiempo completo a estudiar e investigar durante dos años. Ser parte de esta maestría y de la Universidad Nacional Autónoma de México ha sido un privilegio y una responsabilidad que no paso por alto.

Agradezco enormemente a mi tutor principal, el Dr. Daniel Enrique Montero Fayad, quien guio mi trabajo de manera puntual, atenta y generosa desde el principio. También extendo mi gratitud a mis tutores, la Dra. Mónica Haydee Amieva Montañez y el Dr. Alberto López Cuenca, cuyas lecturas y comentarios fueron sumamente valiosas para el desarrollo de este ensayo.

Un especial agradecimiento va para mis compañeros y amigos del campo de Estudios curatoriales, con quienes compartí el proceso curatorial de nuestra exhibición final en Oaxaca. De ellos aprendí durante nuestras estancias en ese estado. Juntos trabajamos, viajamos, comimos, bailamos y nos divertimos. La participación y confianza de los artistas de esa exhibición en el Centro de las Artes de San Agustín (CaSa) fue además crucial.

Por supuesto que nada de esto tiene sentido sin mi familia. Gracias por acompañarme y apoyarme incondicionalmente.

Índice

Introducción.....	1
1. <i>Loma bonita</i> : una <i>Siembra</i> en la galería kurimanzutto.	8
2. YOPE Project Space: un colectivo de artistas oaxaqueños entre Oaxaca y Ciudad de México... ..	26
3. Sin centro ni periferia: una transformación del dispositivo de exhibición de YOPE Project Space.....	40
Conclusiones... ..	49
Bibliografía	51
Anexo fotográfico... ..	55

Introducción

Si recurrimos al diccionario, la palabra *transformación* significa cambiar de forma algo o alguien.¹ No obstante, la acción de transformar no necesariamente implica mudar por completo de piel, espacio o situación, sino dar paso a otras posibilidades de la experiencia. Una transformación conlleva entonces cierto grado de hibridez, es el resultado de mezclar factores o construir puentes entre circunstancias diversas que se unen porque se adaptan y generan nuevas dinámicas, incluso nuevos significados y procesos.

En el estudio de caso al que me referiré a lo largo de estas páginas, ese tránsito se hace visible en las modificaciones de una estructura física y social, incluso afectiva, en el terreno de las artes entre Oaxaca de Juárez y la Ciudad de México. A su paso, se transmutan también una serie de ideas y conceptos que sostienen modos de producir arte y de exhibirlo, desencadenando otras dinámicas en el contexto de la historia del arte reciente entre dichos lugares. Estos movimientos crean así un panorama particular en el presente, nos hacen reflexionar sobre algunas prácticas en desuso o que van modificándose.

Este ensayo académico se centra en el cambio de forma, en el grado de transformación que el colectivo de artistas oaxaqueños YOPE Project Space² ha tenido a lo largo de su trayectoria entre las ciudades mencionadas en los últimos cuatro años. Puntualmente, ahonda en lo que sucedió a nivel espacial y conceptual cuando sus integrantes utilizaron el cubo

¹ *Diccionario de la lengua española (2001)*, consultado el 1 de marzo del 2023, <https://www.rae.es/drae2001/transformar>

² Para conocer más de sus exhibiciones y curadurías, y cómo se presentan públicamente en el espacio virtual, puede visitarse el perfil de Instagram de YOPE Project Space: @yopeprojects, consultado el 1 de marzo del 2023, <https://www.instagram.com/yopeprojects/?hl=en>

blanco³ como dispositivo de exhibición⁴ en *Loma bonita*, una muestra colectiva de sus obras que fue curada por ellos mismos en la reconocida galería kurimanzutto, y que se integró al ciclo *Siembra* y a la Semana del arte en la capital mexicana durante abril del 2021.

A grandes rasgos, *Loma bonita* estaba compuesta por obras de cada uno de los integrantes de YOPEs. Las piezas fueron emplazadas sobre una cama de pasto vivo que abarcaba todo el perímetro de la sala. A diferencia del resto de las exhibiciones que conformaban *Siembra*, la muestra se ubicaba en el segundo piso de la galería kurimanzutto. El dispositivo de exhibición que utilizaron fue el cubo blanco.

La transformación que abordo en las siguientes páginas no se reduce al empleo de un solo dispositivo de exhibición, o a una mudanza rotunda de uno por otro, sino que se desarrolla a través de una serie de interconexiones entre momentos y espacios que marcan un parteaguas, un antes y un después en la manera de trabajar y de exhibir del colectivo en ambas ciudades. Los dispositivos de exhibición que voy a describir hacen visibles esas redes y sus niveles de hibridez en el campo del arte contemporáneo.

³ En *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Brian O’Doherty había señalado que el espacio de la galería moderna, específicamente del cubo blanco, expone una operación donde las obras de arte son aisladas del mundo exterior para inscribirse en otro tiempo, o mejor dicho, para habitar una eternidad en el perímetro de sus muros. El cubo blanco es así parecido a una iglesia, las obras de arte adquieren en él un resplandor singular y su disposición en el espacio reafirma la sensibilidad de un grupo social determinado que va, como los feligreses a un templo, a admirar el carácter sagrado y único de las piezas. El cubo blanco es en ese sentido un espacio muerto, apartado del tiempo que afuera avanza, en tanto que se percibe detenido, eterno, sin proyección hacia el futuro y sin vida.

⁴ Al definir dispositivo de exhibición parto de Giorgio Agamben en “¿Qué es un dispositivo?”, quien a su vez retoma la noción de dispositivo de Michel Foucault, describiéndolo como una red de elementos que apareciendo en conjunto están inscritos y hacen evidentes relaciones de poder. Tomando en cuenta lo anterior, un dispositivo no es sólo el *display* de los elementos que componen una exhibición en un espacio determinado, es decir, no sólo es la manera en que una obra se presenta públicamente, sino también cómo esta serie de disposiciones físicas consolidan una estructura en movimiento donde se ponen en juego relaciones de poder, intereses personales y colectivos, agentes en el campo artístico, significados y discursos a partir de los cuales se despliegan las conversaciones sobre el arte contemporáneo y se le asignan valores y validez a las obras y a los artistas. Elegir un dispositivo se vuelve entonces todo menos un asunto inocente, se trata de una cuestión instalada en el terreno público y político.

Propongo que este cambio está señalado por el empleo del cubo blanco y de otro dispositivo que llamaré formato independiente. Utilizo este término porque el colectivo se asumía como un espacio independiente en la primera parte de su trayectoria y se vinculaba a nivel discursivo y de organización con iniciativas similares en la Ciudad de México y en otros estados del país, adhiriéndose a una escena de espacios independientes⁵ en México que ya ha sido descrita por otros agentes e investigadores en el campo del arte.

A raíz de lo anterior, destaco que el uso del cubo blanco por parte del colectivo puede vincularse con la difuminación del término independiente en México. Lo independiente tiene características que rebasan el nivel discursivo, de organización y de trabajo, haciéndose visible en el conjunto de espacios que ocupan y lo que ahí acontece social y afectivamente. Lo independiente se presenta en su dispositivo de exhibición, ahí podemos observarlo.

Frente a este panorama de modificaciones, me pregunto por el significado actual del concepto independiente, por el tipo de gestiones que nombra, las formas de trabajo que emplea y el grado de hibridez que enuncia.

La manera en que los dispositivos de exhibición mencionados se presentan en los espacios y cómo determinan la distribución de las obras, al igual que sus matices y zonas difusas de contacto,⁶ lo que producen en el terreno del arte contemporáneo, las repercusiones

⁵ En “Las ideas de colectividad, colaboración y participación en el tercer encuentro de espacios y grupos de arte independientes”, Christian Alberto Gómez Vega señala que es en torno a estas ideas que los agentes y artistas a cargo de dichos proyectos establecieron los fundamentos de su quehacer desde perspectivas críticas, aunque no por eso menos parciales, y siempre bajo la noción de independencia. Aunque los espacios que participaron en este encuentro están separados generacionalmente de YOPES, las ideas sobre las que discutieron siguen presentes en la noción de independencia, al menos las de colectividad y colaboración.

⁶ En “Museums as Contact Zones”, James Clifford reflexiona sobre lo que aconteció cuando el sótano del Museo de Arte de Portland dejó de ser un lugar de consulta e investigación y se convirtió en una zona de contacto entre ancianos y autoridades de naciones originarias y distintos objetos que pertenecían a sus comunidades. Los objetos dejaron de ser, como tal, objetos de museo y adquirieron agencia al momento de incorporarse a los relatos, mitos e historias de esas colectividades.

de su uso en el contexto de una institución del arte⁷ distribuida entre dos ciudades y cuya composición iré apuntalando, son los objetivos principales de los siguientes apartados.

Me interesa reflexionar sobre el papel que juega el cubo blanco y la galería kurimanzutto en la transformación del dispositivo de YOPES. El análisis de este caso apunta hacia la existencia de una interdependencia entre las iniciativas independientes y una estructura, no exenta de jerarquías y ejercicios del poder, de instituciones públicas y privadas que apoyan y legitiman la producción y exhibición de colectivos y su entrada al mercado del arte nacional e internacional, a la par que contribuyen a su cambio en diferentes niveles.

Dicha interdependencia es, en realidad, la raíz de la independencia. Su forma de operar no acontece naturalmente, por azar o porque no exista otra alternativa, sino porque sus agentes toman decisiones para que sus proyectos sean exitosos en el terreno competitivo y precario del arte contemporáneo emergente. Más aún, tiene que ver con las dinámicas económicas y sociales de las ciudades donde se desarrollan. En este trabajo, centro mi atención en la ciudad de Oaxaca de Juárez y la coloco en relación con la Ciudad de México.

Es importante señalar que, atravesando el carácter estructural de las condiciones de producción y exhibición de esta clase de gestiones, se encuentra el factor humano. Detrás de estos proyectos hay personas, grupos, amigos con gustos y antecedentes en común. Por esa

⁷ Para ello, se vuelve necesario aclarar qué estoy considerando como institución del arte. Parto de lo que la artista del performance y crítica de arte Andrea Fraser señala en “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, quien a su vez retoma los primeros usos del término *crítica institucional* hechos por Benjamin Buchloh y posteriormente por Peter Bürger, para decir que la institución del arte no está conformada sólo por los espacios donde el arte es exhibido o producido, como tampoco por los objetos, sino también por el campo social donde es recibido y reconocido como tal. Por lo tanto, incluye a las personas que participan de esta serie de relaciones espaciales y temporales, ya sea creando, difundiendo, haciendo crítica, vendiendo, escribiendo, coleccionando, curando, etc. Todas ellas son también la institución del arte.

Esta visión amplificada de lo que es considerado arte, menciona Fraser, nos hace preguntarnos por sus límites y por aquello que se encontraría afuera o adentro de la institución y cómo podrían describirse estos mecanismos. La autora va más allá y considera que la institución del arte está, de hecho, internalizada en nosotros a través de modelos conceptuales y modos de percepción que nos permiten realizar una serie de actividades vinculadas a ella, al mismo tiempo que con esto la van delimitando.

y otras razones, los espacios independientes producen convivencia, socialización y afectos. Establecen desde el inicio una manera particular de relaciones laborales que son diferentes a las de una empresa o de una institución gubernamental. En una gestión independiente, la distribución del trabajo, las tareas y los beneficios ganados, se organizan bajo los propios términos de sus agentes, regulándose hacia adentro y siguiendo sus acuerdos.

YOPE Project Space está integrado por seis artistas oaxaqueños que ante todo se vinculan a través de la amistad y los lazos afectivos. Desde ahí han sabido encaminar su proyecto y establecer relaciones con otros colectivos y artistas en México. Se trata de Andy Medina, Vidal Martínez, Jou Morales, Kasser Sánchez, David Zafra y Gibran Mendoza. En años anteriores, en el colectivo también participaron Mili Herrera y Julio García Aguilar. Todos nacieron hacia finales de la década de los ochenta y principios de los noventa.

Por la constancia de su trabajo durante más de cuatro años y la relevancia artística de sus propuestas expositivas, YOPE Project Space es probablemente el colectivo de arte contemporáneo más importante en la ciudad de Oaxaca y tiene una visibilidad nacional en aumento. Aunque habían exhibido en la capital del país en otras ocasiones, fue su entrada a la galería kurimanzutto lo que realmente catapultó su trayectoria a nivel individual y colectivo. A partir de ese momento, algo en su forma de trabajar se transformó.

Para introducir el tema a desarrollar, es importante decir que la gestión de YOPES, como la de otros colectivos, no se da de manera autónoma o separada de su contexto. En el uso de los dispositivos mencionados anteriormente podemos notar la relevancia de los espacios de exhibición y cómo estos condicionan lo que se exhibe y aquello que entendemos por arte contemporáneo, al igual que la manera de percibir las obras y a los artistas.

Los modos de exhibir no son entonces inocentes o están vacíos de significado, sino que en ellos se ponen en relación lo considerado valioso para el circuito del arte y para el

mercado. El valor de las obras, su carácter artístico y único está dado por cómo aparecen dispuestas sobre los muros, por el recorrido que se genera dentro de las exhibiciones, y por las cosas, los eventos, la sociabilidad, que acontece en esos espacios. De ahí que sea importante analizar qué sucede cuando se emplea el cubo blanco, dónde y por qué se hace. Esto señala conexiones más amplias y contextos específicos de producción de significados, dibujando el esqueleto de la institución del arte.

Desde sus inicios, YOPE Project Space puso énfasis en un circuito dinámico entre el espacio y las obras. El colectivo se caracterizó por intercalar diferentes dispositivos de exhibición dependiendo de las propuestas y necesidades de los artistas. Antes de *Loma bonita* realizaban su trabajo en un pequeño local ubicado en el centro histórico de Oaxaca de Juárez, un espacio independiente que modificaban a su antojo de manera lúdica y a veces radical, o por lo menos utilizándolo de formas diversas. Era en esos momentos, cuando ponían en marcha su formato independiente, que las obras perdían autonomía e individualidad.

Después de esta muestra en la galería kurimanzutto ocuparon otro sitio en el centro de la ciudad, donde siguen realizando sus actividades, solo que el lugar se configura menos como un espacio independiente y más como una galería convencional, lo cual ha generado cambios en las dinámicas de organización y de trabajo del colectivo. Las diferencias entre ambos dispositivos van a ser explicadas a lo largo de estas páginas.

Por otra parte, es importante señalar que la transformación del dispositivo a la que me refiero no es tajante, no ha sucedido de tal manera que un dispositivo anule al otro, o que conlleve la desaparición total del carácter independiente de YOPE Project Space. Señala, más bien, la presencia de la interdependencia, entendida también como un grado de institucionalidad donde se desplazan las nociones de centro y periferia.

Describir el dispositivo de exhibición que estos agentes emplearon en *Loma bonita*, el cubo blanco, funciona para dar cuenta de dos momentos en su trayectoria que construyen un mismo camino y proyecto, no sólo formalmente y en cuanto a la disposición de las obras en el espacio, sino respecto a cómo trabajaban de manera colectiva en su espacio independiente y cómo lo hicieron después.

Los siguientes apartados se centran en describir cómo las condiciones espaciales, sociales e ideológicas, tanto de la exhibición mencionada como de la feria de arte y la galería kurimanzutto, al ser inseparables de sus objetivos e historias particulares, intervinieron en un nuevo modelo de exhibición del colectivo y transformaron su dispositivo, al igual que su *display*⁸ y hasta cierto punto las obras ahí mostradas.

Cabe señalar que la bibliografía sobre este caso en específico es prácticamente nula. Me valgo de algunas fuentes digitales, artículos de prensa, videos promocionales y el perfil de Instagram de YOPE Project Space, así como de mi experiencia directa al asistir a varias de sus exhibiciones, conocer a los miembros del colectivo y haber conversado con ellos.

El aporte principal de este trabajo está en reflexionar sobre el presente del arte y sus dinámicas. Pensar en el papel y la función de los dispositivos de exhibición, los espacios donde se distribuyen -desde la galería y el espacio independiente hasta las ciudades mismas- los conceptos e ideas que ahí revolotean, las personas que generan estos eventos y quienes asisten. Este ensayo funciona sólo como un pequeño corte y análisis de ese presente.

⁸ Utilizo la noción de *display* como la exposición y acción de arreglar o disponer “algo o una colección de cosas para que sean vistas en público”, y como “la colección de objetos e imágenes arregladas para que la gente vea, o un performance o show para que la gente vea,” (la trad. es mía), en *Cambridge Dictionary*, consultado el 1 de abril del 2022, <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english-spanish/display>

1. Loma bonita: una Siembra en la galería kurimanzutto.

La galería kurimanzutto,⁹ ubicada en la colonia San Miguel Chapultepec, en la Ciudad de México, se encontraba llena de gente una tarde de la última semana de abril del 2021. Para entrar era necesario permanecer en una fila y esperar a que algunos asistentes salieran debido a las medidas sanitarias tomadas por los repuntes de COVID-19 en México durante ese año.

Adentro, las condiciones de preocupación eran menores y pocos parecían consternados por la falta de cubre bocas o la cercanía cuerpo a cuerpo. Las salas se encontraban concurridas, los asistentes se arremolinaban cerca de las obras, observaban detenidamente y tomaban fotografías para después compartirlas en Instagram. El colectivo YOPE Project Space desarrolló incluso un filtro para las historias efímeras que pueden compartirse en esa plataforma, el cual consistía en una cadena con su nombre que aparecía sobre las personas al momento de grabarse a sí mismas.

En el patio de la galería, hacia el fondo del inmueble remodelado en el 2008 por el reconocido arquitecto Alberto Kalach, el ambiente era relajado y festivo, de encuentro social avivado por el alcohol y quizás también por el hecho de experimentar un poco de normalidad en el momento de crisis sanitaria y confinamiento parcial que se vivía a escala global. Durante la pandemia, las interacciones sociales habían sido restringidas a nivel nacional y requerían de cierto protocolo. Sin vacunas contra el COVID-19, quedaban prohibidas las aglomeraciones y todavía se percibía cierto temor en el ambiente.

⁹ Galería kurimanzutto, consultado el 2 de marzo del 2023, <https://www.kurimanzutto.com/es/home/undefined?view=slider#2>

Justamente, esas nuevas condiciones derivadas de la pandemia hicieron que la Semana del arte 2021, de la cual Zona Maco,¹⁰ además de Salón Acme, Feria Material y la galería kurimanzutto, se organizara como un recorrido por diferentes sedes alrededor de la capital mexicana. Para ello, fue diseñado un circuito con rutas específicas por zonas y exposiciones al aire libre en espacios públicos. El objetivo era evitar las aglomeraciones y reducir los contagios, promoviendo la rotación de personas y el uso de espacios abiertos en vez de cerrados.

Esa ha sido la única ocasión en que un recorrido como tal constituyó el eje rector de la Semana del arte. Fue interesante en tanto que planteó la posibilidad de caminar ciertas partes de una ciudad que por su magnitud resulta poco transitable, así como de moverse y visitar varios sitios en un mismo día en vez de asistir a eventos específicos por periodos largos. El año siguiente, el formato regresó a lo habitual y las restricciones se levantaron.

En cuanto a ciertas dinámicas de convivencia separadas de las condiciones de la pandemia en el 2021, en Oaxaca de Juárez existe una particularidad que vale la pena señalar ahora para marcar una diferencia con el circuito del arte capitalino.

En la ciudad sureña, la calle es un lugar de encuentro social que se construye por medio de diferentes expresiones culturales. En el campo del arte, es común que varias exhibiciones se visiten en una misma tarde y noche a través de rutas donde se convive con amigos y conocidos. Las aperturas y clausuras son momentos notorios de sociabilidad y diversión. El calor intenso durante gran parte del año y las edificaciones normalmente pequeñas hacen que durante estos eventos los asistentes ocupen las banquetas y calles, llevando las exhibiciones hacia afuera de sus límites.

¹⁰ Zona Maco es una de las ferias de arte más importantes en México, consultado el 2 de marzo del 2023, <https://zsonamaco.com/>

La ciudad propicia esas circunstancias y genera experiencias que también determinan las interacciones en el terreno artístico. Podría decirse que la calle es un espacio de convivencia, no sólo de tránsito. El campo del arte es reducido, y aunque siempre hay personas que van de paso, la gente se conoce y se frecuenta en estos eventos. Las exhibiciones abonan a la creación de cierto sentido de comunidad aderezado por la monotonía y la falta de circulación de nuevos elementos.

A pesar de plantearse como un recorrido, la Semana del arte 2021 de la Ciudad de México mantuvo cierto nivel de formalidad que acotaba la convivencia y la mantenía dentro de los espacios de exhibición. Como se hizo en otros eventos y lugares públicos, para asistir era necesario llenar un formulario y agendar una cita vía correo electrónico. Al momento de entrar a las galerías, el acceso era bastante libre, los horarios acordados no importaban demasiado, como tampoco la cantidad de asistentes durante las visitas ni el uso de cubre bocas. El ambiente se percibía relajado y festivo.

Durante el fin de semana al que me refiero en la galería kurimanzutto, la cantidad de personas era elevada. Había una laxitud en las normas que contrastaba con los parámetros impuestos por las autoridades gubernamentales en el país. El carácter social de los espacios de exhibición era mucho más fuerte que el temor a los contagios. En el fondo de esto, se encontraba la necesidad de ver, fotografiar, comentar y socializar los objetos de arte, ya sea de manera presencial o virtual. El panorama podría señalar que uno de los propósitos de estos sitios es la convivencia y que su médula es social.

En ese contexto específico se llevó a cabo *Loma bonita*. Presentarse bajo estas circunstancias propició la entrada del colectivo a uno de los circuitos comerciales más importantes de arte contemporáneo mexicano. Para ellos, representó una gran visibilidad y proyección en redes sociales, y la oportunidad de integrarse al mercado del arte nacional e

internacional, promoviendo tanto su quehacer colectivo como su trabajo artístico individual. Después de esta participación, tuvieron booths en Feria Material 2022 y 2023. El tipo de exhibiciones que hacían cambió.

De manera paralela, la proyección nacional de YOPES también contribuyó a que la producción de arte contemporáneo en Oaxaca adquiriera mayor presencia en la Ciudad de México, ya que en ese lugar, históricamente, la pintura y el grabado han ocupado un sitio primordial. Es posible que la mirada se dirigiera hacia ese estado en términos de producción de arte contemporáneo por primera vez, o por lo menos de una forma más intensa.

La transformación a la que me refiero con el empleo del cubo blanco va de la mano de esas dinámicas comerciales mucho más definidas, amplias e internacionales. El cubo blanco funciona como un contenedor para esos fines. En términos prácticos, un cubo blanco puede fácilmente reproducirse en cualquier lugar y contexto, no necesita de muchos elementos. Así mismo, su empleo desencadenó la entrada de las obras del colectivo a una esfera distinta de visibilidad y consumo. Lo anterior no necesariamente implicó un cambio total en su organización y trabajo, pero sí un viraje de dirección. El cubo blanco hizo evidente esa nueva distribución de poderes y una alineación hacia lo que el mercado requiere para funcionar.

Posterior a *Loma bonita*, YOPE Project Space realizó en conjunto más exhibiciones de sus propias obras que de otros artistas. Su propuesta artística se inclinó hacia la curaduría en diferentes locaciones, sobre todo fuera de Oaxaca. Las pocas exhibiciones colectivas en su nuevo espacio en la capital oaxaqueña han sido una mezcla entre artistas locales emergentes y artistas reconocidos. Los eventos de música, tatuaje y fiesta también disminuyeron notablemente. En cambio, el cubo blanco fue empleado como su dispositivo

de exhibición principal, desapareciendo el dispositivo utilizado con anterioridad y que está asociado a su gestión independiente. Esa es la transformación a la que me refiero.

En el espacio independiente que ocuparon en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca al inicio de su trayectoria, los asistentes difícilmente iban a comprar arte. Quienes acudían eran conocidos, amigos, otros artistas, interesados en el arte y en la fiesta que suponía cada inauguración y clausura. Ahí, las obras eran mostradas de otras formas. El foco de atención estaba en ellas, pero también en el espacio, en cómo los muros, la iluminación y la distribución de los objetos se acoplaban, pertenecían a una propuesta estética decidida por el colectivo y por los expositores de manera conjunta.

Existía entonces un tipo de ejercicio de la libertad¹¹ para elegir cómo se presentaban las obras sin protocolos y sin un manejo tradicional de los elementos museográficos. Se trataba de una libertad que acontecía de la mano del trabajo colectivo, pues eran los integrantes de YOPES quienes se encargaban del montaje, la gestión y de todo lo que implicaba llevar a cabo un evento con estas características. Podría decirse que esa era su independencia, y también que trabajaban en términos de colaboración en un sentido horizontal, de distribución de las tareas y toma de decisiones más igualitarias.

Los recursos limitados, tanto económicos como del espacio mismo, promovían dicha libertad e independencia, al mismo tiempo que participaban de un trabajo precario, sin horarios fijos ni salario asegurado. Durante el 2019 contaron sólo con el apoyo de la beca del Patronato de Arte Contemporáneo (PAC) para espacios independientes y con ello pagaron la renta del local por un año. De esa manera sustentaron sus actividades.

¹¹ Para pensar en la libertad que se genera en estos espacios de exhibición, tomo en consideración la “libertad positiva” que Isaiah Berlin desarrolló en *Dos conceptos de libertad*, donde el sentido positivo del concepto se vincula con el deseo del individuo por ser su propio dueño y tomar sus decisiones.

En cuanto al *display* del formato independiente, en muchas de esas exhibiciones los objetos pasaban a un segundo plano, no eran observados con el mismo tenor a como sucede en un cubo blanco, donde la blancura y claridad del espacio propician la centralidad del arte y su autonomía. El cubo blanco es en cierta medida un espacio vacío.

Como dispositivo de exhibición, el cubo blanco plantea dinámicas acordes con su historia e implicaciones ideológicas. Siguiendo a Brian O'Doherty en *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, la galería moderna, el cubo blanco, opera generando un espacio donde las obras son aisladas del mundo exterior. Se trata de un espacio estéril donde el ruido no está permitido y la luz es blanca y brillante, donde incluso las restricciones del movimiento de los cuerpos terminan por anularlos, por generar un espacio metafóricamente sin cuerpos, sin vida.

Digamos que ahí los comportamientos son regulados fuertemente, o bien, obedecen a otros códigos. La mirada adquiere un lugar primordial, no tanto la participación colectiva. Se va a la galería a observar obras aisladas, separadas una de la otra, dispuestas como objetos autónomos, artísticos, desplegados desde su valor comercial y autonomía. Obviamente, la fiesta no está permitida en el cubo blanco, las obras no sólo deben de apreciarse a detalle sino que su seguridad es primordial. En una galería o un museo cada elemento se coloca con cuidado y atención. Se mantiene limpio, seguro, a una temperatura que protege las obras.

Aunque lo anterior sucedió en *Loma bonita*, lo que planteo aquí es que, si bien el cubo blanco como dispositivo de exhibición determina el *display* de las obras y se asimila a lo señalado por O'Doherty, en el caso de YOPE Project Space este tiene diferentes realizaciones dependiendo de dónde se emplee. Es decir, el modelo se adapta de acuerdo con las circunstancias.

Fue distinto cuando el cubo blanco se desplegó en el espacio independiente que ocuparon en un pequeño local del centro de Oaxaca, a lo que sucedió en la galería kurimanzutto, y más aún, a lo que acontece ahora en su nuevo espacio.

En todo caso, el cubo blanco no es un molde fijo. Históricamente, ha cambiado la mirada sobre el arte, desplegando una vía para apreciar los objetos considerados como tal, y ha sido el aliado de las ferias de arte, las galerías y los museos. A la par, también se ha modificado con el tiempo y la agencia de artistas, curadores y gestores.

Las realizaciones particulares del cubo blanco dependen directamente de los espacios en los que se llevan a cabo y de los intereses y perspectivas de las personas a su cargo. Estos lugares no están vacíos de significado, no son simples arquitecturas o cascarones, pertenecen a instituciones, circuitos y mercados específicos, constituyen el entramado de una institución del arte que en este caso de análisis se distribuye entre Oaxaca y la Ciudad de México. En medio de ellos se tejen relaciones de poder y jerarquías, formas de trabajo que vale la pena abordar a través de una serie de descripciones puntuales del espacio de exhibición. Es en el espacio de exhibición donde las vemos reflejadas.

La entrada de YOPES a la galería kurimanzutto evidencia un mecanismo de incorporación de lo independiente, del arte que se exhibe y produce desde cierto grado de autonomía y como parte de una fuerza de trabajo de artistas jóvenes y emergentes. De ahí que al integrarse al circuito comercial de la galería capitalina y la Semana del arte de la Ciudad de México, se haya dado un giro en su *display* usual, y que a raíz de este hecho se hayan presentado otros cambios en su trayectoria, situaciones que han perdurado en el colectivo.

En el espacio ubicado en un segundo piso y al fondo de la galería kurimanzutto, cada integrante de YOPES mostró en *Loma bonita* una obra de su autoría. Su *display* parecía tener

la intención de generar la atmósfera de un espacio lúdico, un territorio con imágenes y objetos que aludían a la infancia y al juego, y que se cohesionaban entre sí a través del pasto, dando la sensación de estar al aire libre, en un jardín o montaña. La pieza que ocupaba un lugar central en la exhibición: “Golden bike”, de Andy Medina, y que se vinculaba a su proyecto *Superarme*,¹² era probablemente la que mejor apuntaba en esa dirección, unificando la muestra y el recorrido que los espectadores hacían en el sitio.

Se trataba de una bicicleta dorada y azul montada sobre una estructura de madera con forma piramidal en cuya base aparecía una franja de grecas escalonadas típicas de la zona arqueológica de Mitla, en el estado de Oaxaca; en la cima de la pirámide había un espejo donde la bicicleta se reflejaba. La obra hacía referencia al movimiento ascendente, cuesta arriba en un cerro, así como a un viaje, un traslado cotidiano bajo el sol no desprovisto de cierto grado de diversión. Incluso el nombre de la exhibición podría vincularse con “Golden bike”, así como con la asociación iconográfica de la greca escalonada y los cerros en Oaxaca.¹³

La mayoría de las piezas de *Loma bonita* se relacionaban con algunas técnicas y materiales producidos artesanalmente en algunas comunidades de los Valles Centrales de esa entidad. Además de la industria turística, la agricultura, la ganadería y el comercio, las artesanías son en muchos casos una fuente importante de ingresos al constituir un tipo de trabajo anclado a la tradición y a la enseñanza familiar. Hay comunidades que se dedican al trabajo de textiles, alfarería, hojalatería, plumaria y curtiduría, por nombrar algunos

¹² @superarme.sup, proyecto de Andy Medina, consultado el 15 de junio del 2023, <https://www.instagram.com/superarme.sup/?hl=en> De manera general, en su obra Andy Medina suele utilizar ese y otros elementos de la iconografía prehispánica zapoteca, además de que ha trabajado con algunos aspectos de las lenguas originarias en México.

¹³ Para revisar la importancia iconográfica y cultural de la greca escalonada en la región podemos revisar el artículo de Robert Markens: “El significado de la greca escalonada en la imaginería prehispánica de Oaxaca: Una base del poder político,” *Cuadernos del Sur. Revista de Ciencias sociales*, núm. 35 (2014).

ejemplos. En ellas, se desarrolla una economía basada en oficios, vinculados también al consumo turístico y a la exportación.

Algunas de las obras de YOPES eran de barro, cartonería y textil de lana elaborado en telar de pedal. En otras aparecían ciertos elementos culturalmente reconocibles de este estado, retomando en un par de piezas la greca escalonada y el juego de básquetbol como motivos, este último anclado a la vida en comunidad de la Sierra Norte de Oaxaca.¹⁴

Si bien antes de *Loma bonita* los integrantes de YOPES habían trabajado individualmente con materiales y temáticas similares, fue en esta exhibición donde su *display* adquiere otro tipo de cohesión y comienza una nueva etapa del colectivo. Pareciera que al exhibir en la galería kurimanzutto, se hiciera necesaria una asociación material y temática más notoria con el arte considerado oaxaqueño, o bien, relacionado a una estética oaxaqueña.¹⁵ Además de constituir una cuestión identitaria relacionada con las prácticas, los modos de pensar y de articular la realidad y la vida social, lo oaxaqueño es un producto turístico que pertenece a la esfera de la industria cultural.

La industria cultural enfocada al turismo genera las principales actividades económicas de la ciudad de Oaxaca, una ciudad problemática por la creciente gentrificación.¹⁶ Esto es un asunto complejo, pues el consumo turístico determina las dinámicas culturales y configura la división del territorio mismo.

¹⁴ En municipios de la Sierra Norte de Oaxaca se juega la “Copa Benito Juárez”, una de las más importantes de la región. En el 2022 la NBA remodeló la cancha de basquetbol de Ixtlán de Juárez por su 75 aniversario, en “La NBA llega a Ixtlán de Juárez con la iniciativa de remodelación de sus canchas por su 75 aniversario”, <https://www.oaxaca.gob.mx/incude/la-nba-llega-a-ixtlan-de-juarez-con-la-iniciativa-de-remodelacion-de-canchas-por-su-75-aniversario/>

¹⁵ En *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*, el sociólogo e investigador Abraham Nahón, señala que en Oaxaca el mercado del arte impulsa temáticas estereotipadas y promovidas desde las instituciones estatales. La llamada plástica oaxaqueña está asociada así a la magia, el maíz, la raíz indígena, las tradiciones, las identidades, las plantas y los animales locales. La producción artística converge con la producción turística, legitimando el discurso oficial y manteniendo las jerarquías.

¹⁶ Por gentrificación me refiero al desplazamiento de la población de una zona debido al incremento de las rentas y costos de vida derivados del uso comercial y de servicios turísticos de casas y locales. Este proceso

Por el momento, me interesa destacar el sitio donde el cubo blanco se desplegó. El hecho de que *Loma bonita* tuviera ciertas características y que YOPE Project Space fuera invitado a participar en la Semana del arte 2021, se vincula con la historia de la galería capitalina y el interés que ha tenido en las gestiones independientes en su ciclo Siembra.

Si bien existía cierta cohesión en el *display* de *Loma bonita*, generada en gran medida por el pasto como elemento de enlace entre las piezas y el espacio de exhibición, también era notorio que la curaduría, realizada por el colectivo exclusivamente para esa ocasión, ponía énfasis en cada obra en su carácter individual, de obra de arte unitaria y cerrada, dejando entre ellas una distancia que permitía a los asistentes recorrer con soltura el espacio, permanecer frente a cada pieza y tomar fotografías. La iluminación, con luces blancas sobre los muros del mismo color, resaltaba también el sentido individual de las piezas que de esta forma podían ser apreciadas por posibles compradores.

Hoy en día, la galería kurimanzutto tiene su propio lugar de enunciación relevante en la escena del arte contemporáneo en México al ser una iniciativa exitosa comercialmente a nivel nacional e internacional, representando a artistas consagrados, organizando exhibiciones concurridas y contando con una reciente sede en Nueva York. Fue fundada en 1999 por Gabriel Orozco, Mónica Manzutto y José Kuri. Su primera exhibición, *Economía de mercado*, fue en un local que rentaron durante un día en el Mercado Medellín, en la Ciudad de México.

implica una transformación de las arquitecturas del lugar, que en la ciudad de Oaxaca va de la mano con las políticas culturales del Estado y la catalogación del centro histórico como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO desde 1987. Parto de la problematización del término evidenciada por Arístides de la Cruz Gallegos en “Gentrificación del centro histórico de la Ciudad de México”, *Gentrificación. Zona metropolitana del Valle de México*, Alfonso Rodríguez López coord. (México: Plaza y Valdéz, 2016).

En sus primeros años, llevaron a cabo exhibiciones en diferentes lugares: el departamento de sus dueños, un restaurante, una cantina, un estacionamiento, la azotea de un rascacielos, por mencionar algunos, y con ello dotaron de cierto dinamismo sus propuestas de exhibición. La galería kurimanzutto se presentaba entonces como un espacio itinerante que utilizaba sitios no convencionales, o al menos no definidos de antemano como espacios de exhibición, para realizar muestras de arte e instalaciones que dialogaban con esos entornos a través del *display* de las obras.

Hacia finales de los noventa y principios del dos mil, antes de asentarse en el sitio que ahora ocupan en la colonia San Miguel Chapultepec, sus muestras exploraban las zonas de contacto entre las obras, los lugares y los espectadores. Se realizaban en espacios no convencionales y tenían el apoyo cercano de los artistas involucrados. Se trataba de propuestas atractivas y hasta cierto punto divertidas, que exploraban las posibilidades de los medios en los que el arte contemporáneo se expresaba.

El vínculo con el espacio parecía en ese momento fundamental, no era la enorme nave de la sede actual diseñada por Alberto Kalach, sino de curadurías y exposiciones realizadas en diferentes espacios. La galería kurimanzutto ponía así en primer plano a los lugares, la disposición de las obras partía de sus dimensiones y características, resaltando su naturaleza espacial y arquitectónica.

Lo que parecía encontrarse en el centro de estos programas de exhibición era también la voluntad y agencia de los artistas. Es importante reconocer que no todo cambió cuando estas muestras dejaron de ser itinerantes y se replegaron dentro del perímetro de la galería actual, como tampoco sucedió que después de ese periodo la galería kurimanzutto se dedicara solamente a utilizar el espacio de manera uniforme y sin que existiera una propuesta

curatorial diversificada dirigida hacia sus objetivos en los circuitos del arte nacionales e internacionales.

Incluso en la galería convencional, las instalaciones proponían algo significativo a través de sus autores y de sí mismas. En la colonia San Miguel Chapultepec, la galería se ha destacado no sólo por utilizar el cubo blanco como dispositivo de exhibición, sino por realizar instalaciones¹⁷ que dividen, ocupan y transforman el espacio, estableciendo cierto grado de juego y participación entre las obras y los espectadores. En su programa de exhibiciones, cuyo registro puede consultarse en su página web, las instalaciones son frecuentes, lo cual transforma el espacio de una manera particular.

En una instalación los artistas tienen la oportunidad de intervenir y modificar el espacio siguiendo sus propias reglas, mientras que en una exhibición tradicional las obras se adaptan, se despliegan o se muestran de manera ordenada, siguiendo un patrón dirigido por el curador, el galerista u otro agente encargado de organizarlas. Existe en ella cierto ejercicio de la libertad por parte del artista. La libertad de decidir sobre su obra en relación con el espacio, en contraposición con la figura del curador, que se dedica a organizar una muestra, constituyéndose como un intermediario entre aquella y el público, una voz que lo representa al mismo tiempo que mantiene una distancia.

Esto me parece interesante, pues en el proceso de transformación de YOPES en *Loma bonita* hay una pérdida de libertad. Si como espacio independiente en Oaxaca sus exhibiciones estaban dotadas por un ambiente de juego, fiesta, informalidad y sociabilidad,

¹⁷ En “Las políticas de la instalación,” Boris Groys indaga en lo que sucede cuando el espacio de exhibición es ocupado por instalaciones. Para el crítico de arte, si las exhibiciones comunes convierten los sitios en espacios públicos porque por medio del arte estos son abiertos a quien que observa, recorre, toma fotografías o comenta las obras como si estuviesen en la calle, las instalaciones privatizan ese sentido heterogéneo al someter el espacio a la voluntad de los artistas, quienes tienen ahí total soberanía y control.

en la galería kurimanzutto los integrantes de YOPES se asumieron siendo sus propios curadores, sus prácticas se institucionalizaron desde ahí y en ese sentido hicieron a un lado la independencia o lo que los vinculaba con proyectos independientes. El cubo blanco restringía además la convivencia en el espacio, algo que no hubiera sucedido en su sede en Oaxaca.

Podría decirse que con *Loma bonita* alcanzaron mayor autonomía a nivel autoral e individual, incluso curatorial, esto mediado por el estatus de la galería kurimanzutto,¹⁸ pero perdieron un sentido de trabajo colectivo donde las exhibiciones se gestionaban más allá de las obras de arte. Es decir, en ese momento los objetos pasaban a un segundo plano porque lo importante era lo que a nivel social, desde la convivencia, la fiesta y la diversión, se generaba en el espacio independiente.

En ese sentido, quisiera apuntalar que en *Loma bonita*, el cubo blanco se encontraba en oposición al espacio independiente, en tanto que en su interior se generaban relaciones sociales más restringidas. Sin embargo, es cierto que en su espacio independiente, YOPE Project Space había, y sigue utilizando, el cubo blanco como dispositivo de exhibición. Ahí, el cubo blanco formaba parte del espacio independiente.

Aunado a lo anterior, en este proceso acontece una institucionalización de YOPES, debido a las características de *Siembra* como propuesta de exhibiciones de la galería kurimanzutto, de ahí que existe un antes y un después de *Loma bonita*.

¹⁸ En *El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90*, el crítico e historiador del arte Daniel Montero Fayad apunta a que una de las características principales de esta galería fue que desde sus inicios funcionó en el mercado internacional debido a las relaciones públicas que sus dueños tenían con galerías en Nueva York y París, entre otras ciudades, y que a lo largo del tiempo utilizó a los artistas que exhibieron en los noventa y que pertenecían a la escena de “espacios alternativos” como capital simbólico, incentivando a la par sus proyectos creativos.

Durante el 2020 y 2021, en *Siembra* se presentaron 37 exposiciones, tanto de artistas representados por la galería: Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Mariana CastilloDeball, Minerva Cuevas, Gabriel Orozco, Dr. Lakra, Sofía Taboas, Gabriel Kuri y Daniel Guzmán, como de artistas invitados: Roberto Gil de Montes, Wendy Cabrera Rubio, DanielaRossell y Galen Jackson, Bárbara Sánchez-Kane, Alicia Ayanegui, Pablo Soler-Frost y Jou Morales, miembro de YOPES.

Si bien en el comunicado de prensa¹⁹ este ciclo se introduce como una forma de re-imaginar la galería kurimanzutto desde su fundación, las propuestas de exhibición resultaron hasta cierto punto convencionales, una serie de muestras donde las obras eran dispuestas como suele hacerse en cualquier otra galería de arte contemporáneo en el país.

Esto no demerita a las obras ni a los artistas sino que cuestiona el propósito del ciclo, que aparentemente se preguntaba por el lugar que ocupa la galería en el mundo, en México y en las comunidades de las que forma parte. En la galería había una preocupación por el presente y el futuro que no tuvo una conclusión o desarrollo notables. Lo cual puede observarse en lo que aconteció en *Loma bonita*, en la transformación de su dispositivo de exhibición, pues en lugar de promover la libertad y el juego que eran característicos de este proyecto, apagó su vitalidad. De cierta manera, la galería estandarizó su modelo de exhibición y con ello abonó a la pérdida de independencia.

Aparte de los artistas mencionados, en *Siembra* también fueron invitados otros proyectos independientes y colectivos. La galería empleó la metáfora del sembradío y la cosecha para describir las relaciones entre los artistas y los colectivos, y su espacio. La metáfora generaba la idea de que producir y exhibir podían percibirse desde un punto de vista

¹⁹ Comunicado de prensa de *Siembra*, consultado el 2 de abril del 2022, <https://www.kurimanzutto.com/es/exposiciones/siembra#tab:slideshow>

orgánico o natural que sigue sus propios tiempos y estaciones para acontecer, y que desde esa perspectiva, las exhibiciones se desarrollan con mayor libertad.

No obstante, esa libertad estuvo delimitada por las circunstancias del cubo blanco, que funcionó como un marco o una caja donde lo considerado arte se colocó, al igual que por las limitantes de la galería en sí. De tal forma que el cubo blanco y la galería tuvieron la función de cercar y acotar las exhibiciones en tanto experiencias colectivas y diversificadas.

En ese panorama, entre repuntes de casos de COVID-19 en la Ciudad de México y restricciones que iban y venían para las actividades sociales, *Siembra* tuvo quizás la intención de inyectar vitalidad a la galería y de generar una asociación con proyectos independientes creados por jóvenes artistas cuyas carreras emergían y resonaban en la escena del arte contemporáneo en México, como fue el caso de YOPES, Biquini Wax EPS y Salón Silicón.

Aunado a esto, pienso que también procuraban establecer un enlace con su propia historia u orígenes que les dieran un valor agregado en el mercado del arte, un discurso anclado a la independencia y a la manera en que trabajaban a finales de los noventa, cuando sus exhibiciones eran itinerantes y experimentales.

La asociación entre los proyectos independientes y la galería es una relación que puede leerse desde diferentes ángulos y da pie a cuestionamientos sobre el lugar que ocupan los espacios independientes en los circuitos del arte contemporáneo en este país. Las discusiones en torno a los motores, intenciones e ideologías de dichos espacios y proyectos han sido numerosas durante varias décadas. Sin embargo, lo que puede leerse es que más allá de las ideas sobre lo independiente, lo que en realidad existe es una interdependencia, o incluso dependencia, de apoyos del Estado mexicano y las iniciativas privadas.

Lo cierto es que abrir o tener un proyecto con esa denominación se ha convertido en una fórmula para alcanzar visibilidad y experiencia en el terreno artístico, lo cual señala un

camino de la independencia a la institucionalidad, de lo colectivo a lo individual, así como de los diferentes grados de institucionalidad en estas gestiones que los artistas y colectivos han ido construyendo. A la par, es importante preguntarnos por qué hoy en día esta fórmula está desapareciendo y qué otros matices de la institucionalidad operan.

Hay quienes han visto en estas gestiones un signo de debilidad o de oportunismo, casi un síntoma de enfermedad de los artistas y del arte,²⁰ lo cual me parece difícil de apoyar. Los artistas se aglutinan en colectivos y trabajan con capital propio o de sus familias porque tienen el privilegio de hacerlo, pero también porque las condiciones precarias del trabajo artístico los orillan a trabajar de esa forma. No obstante, es de estas circunstancias de donde surgen propuestas interesantes.

En ciclos anteriores, la galería kurimanzutto había tenido como invitados a los proyectos independientes Biquini Wax EPS y Salón Silicón, ambos de la Ciudad de México. El primero con una trayectoria amplia con diversas etapas y una proyección internacional con exhibiciones en diferentes lugares, incluido el Palais de Tokio, en París. Sobre ese episodio del 2020, Fabiola Talavera escribió un artículo que vale la pena abordar brevemente porque esboza una manera de articular la relación a la que he aludido.

²⁰ Haciendo referencia a una mesa redonda sobre espacios independientes en el MUCA Roma en el 2004, los críticos de arte Cuauhtémoc Medina, Magali Arriola, Olivier Debrouse y Patricia Sloane mencionaron en “El can CANAIA”, publicado en *Abuso muto, Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*: “Hablar en una mesa redonda más sobre ‘espacios independientes’ tiene quizá la función de recordarnos nuestro avejentamiento. No obstante, puede servir para arrojar otras conclusiones. La primera, que todavía vemos poco como un milagro inexplicable que un grupo de personas, usualmente amigos, distraigan su tiempo, recursos, ganas y deseos en activar una institución transicional y tembeleque.” (335 p) Posteriormente agregan: “que el carácter propiamente “privado” (personal y caprichoso) de esas aventuras, aún logra revivir nuestro muy burgués concepto de “cultura” como territorio de resistencia ante la academización, la instrumentalización y la administración. En fin, que perdura la suposición de que la “independencia” es sinónimo de la búsqueda de un territorio compartido de deseo, placer, libertad y expansión.” (335, 336 p)

El texto se llama “Salto generacional, sobre Biquini Wax y Salón Silicón en *Siembra*.”²¹ En él, Talavera retoma el boletín de prensa del ciclo y señala que “es un ejercicio curatorial que busca dislocar el espacio-tiempo habitual de la programación de exposiciones al darle libertad a los diferentes proyectos invitados de elegir la temática y temporalidad de aquello que presentan,”²² así como que con base en estas propuestas independientes comienza a cuestionarse “qué lugar ocupa la galería en las comunidades de las que forma parte, cómo permea en el entorno y moldea el futuro, de qué modos se puede re-imaginar su función a 20 años de existir.”²³

Al construir este lugar de enunciación favorable para la galería capitalina, es probable que se quisiera resaltar su importancia en el desarrollo de propuestas independientes como Salón Silicón y Biquini Wax, y que esto implicara un posicionamiento de la galería en la escena de producción y exhibición de arte contemporáneo en México en circuitos independientes o alternativos, buscando incorporarlos a sus circuitos de venta. La autora describe además a la galería kurimanzutto como un espacio independiente y la compara con proyectos de esa índole que surgieron hacia finales de la década de los ochenta y principios de los noventa en la Ciudad de México, enmarcándolos en esa historia.

Al establecer un vínculo directo entre los espacios y proyectos independientes y la galería, Talavera trata de nombrar un mecanismo donde las conexiones entre estos parecen claras y temporalmente fijas, como si estuviésemos frente a algún tipo de relación familiar o genealógica de padres a hijos.

²¹ Fabiola Talavera, “Salto generacional, sobre Biquini Wax y Salón Silicón en *Siembra*”, *Onda MX* (26 de octubre, 2020), <https://www.ondamx.art/escrito/salto-generacional-sobre-biquini-wax-y-sal-n-silic-n-en-siembra-codweDRYf9EkYvPOC3bX>

²² Talavera, “Salto generacional.”

²³ Talavera.

En realidad, la galería kurimanzutto no funciona en ningún sentido como un espacio independiente sino como una galería cuyos fines son exhibir arte que pueda venderse nacional e internacionalmente. La utilización del cubo blanco en *Siembra* se acopla a esta intención comercial porque el cubo blanco establece sus propias relaciones entre las obras y hacia los espectadores. En el caso de *Loma bonita*, a pesar de presentar cierto sentido lúdico, se empleó la misma estrategia y por ello el cubo blanco constituyó el efecto transformador que he señalado.

2. YOPE Project Space: un colectivo de artistas oaxaqueños entre Oaxaca y Ciudad de México.

El colectivo de arte contemporáneo YOPE Project Space surgió en el 2018 en Oaxaca de Juárez. Su nombre proviene de la palabra ‘yope’ que, como ellos señalaron en el promocional de *Loma bonita*,²⁴ es utilizada de manera común en la región de los Valles Centrales de Oaxaca para designar al otro, a quien viene de un pueblo vecino, así como para referirse peyorativamente a quienes tienen un color de piel morena u oscura.

En su uso cotidiano, ‘Yope’ califica además a los recién llegados de diversos pueblos a la capital oaxaqueña e incluso a hablantes de lenguas indígenas, marcando un origen que se presenta en su carácter de diferencia cultural e incluso desde una perspectiva discriminatoria. Es común que los habitantes de la ciudad califiquen de ‘yopes’ a quienes viven en las periferias, en zonas pobres o peligrosas, o en municipios aledaños. Un conductor de taxi colectivo o de autobús puede ser llamado ‘yope’ si maneja de forma atrabancada, pero este calificativo se utiliza también desde una mirada clasista y racista.

Por otro lado, es usual que entre amigos o conocidos, ‘yope’ se emplee como adjetivo para burlarse del otro en una atmósfera de juego y broma, o bien, para destacar una cualidad positiva vinculada a la fuerza física, disposición al trabajo y determinación al realizar alguna actividad. En ese sentido, el término ‘yope’ tiene un componente afectivo, y de construcción de relaciones basadas en la amistad y la cercanía emocional.

Al elegir ese nombre, es posible que el colectivo haya considerado una o varias de dichas acepciones y que tomaran en cuenta que denominarse ‘yopes’ implicaba asumirse en

²⁴ Así lo mencionan sus integrantes en el promocional de *Loma bonita*: “YOPE Project Space-Loma bonita”, consultado el 4 de abril del 2022, <https://www.kurimanzutto.com/projects/yope-project-space-loma-bonita#tab:slideshow>

cierta medida como ‘los otros’, ‘los que vienen de afuera’. De afuera quizás de la Ciudad de México, donde algunos de ellos estudiaron la licenciatura en artes para después regresar a Oaxaca y fundar YOPE Project Space en el 2018.

En un inicio, como espacio independiente, YOPE se ubicaba en un pequeño local en la periferia del centro histórico de Oaxaca, cerca del Zócalo, en una zona no tan turística en ese momento. En el 2019, recibieron la beca del Patronato de Arte Contemporáneo (PAC),²⁵ con lo cual solventaron un año de renta y organizaron una gran cantidad de exhibiciones y otros eventos ligados a la producción artística y la curaduría. En esta agenda, las actividades del colectivo se inscribían en el formato independiente y la libertad que en él se desarrollaba en el *display* de las obras, así como en las inauguraciones y clausuras.

Tomando en cuenta otras posibilidades, el colectivo tal vez escogió ese nombre como una manera de asociarse con los culturalmente marcados desde un tipo de diferencia o separación respecto a una estructura homogénea en el terreno artístico de la ciudad sureña. En Oaxaca no existía una propuesta como la suya, por lo que sus actividades generaron vitalidad y emoción en la escena artística. Su trabajo construyó una contra apuesta a las dinámicas comunes en la escena del arte en ese lugar, influyendo y contagiando a otros proyectos independientes locales, sobre todo de jóvenes artistas. El formato independiente utilizado por YOPES tuvo un impacto que vale la pena reconocer.

El nombre de un proyecto artístico no puede separarse de las intenciones y aspiraciones de sus agentes, es una carta de presentación en un terreno donde la articulación

²⁵ El Patronato de Arte Contemporáneo es una asociación civil que funciona como una institución privada que apoya proyectos artísticos en México a través de becas y programas, además de desarrollar periódicamente el Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC), un evento importante que promueve la difusión del pensamiento artístico y crítico en el país. Fue fundado en el 2000 por Magda Carranza, Osvaldo Sánchez y Patricia Sloane, y opera con la contribución de una mesa directiva de 17 profesionales de las artes visuales, además de una serie de patronos individuales y corporativos.

de un discurso o un punto de partida conceptual son fundamentales. Las obras de arte adquieren su lugar tanto a raíz de sus dispositivos de exhibición como de las ideas que las validan. Estas ideas se despliegan en los espacios físicos o virtuales, al igual que en las instituciones donde se organizan las muestras. De ahí que pensar en un caso específico, en un modelo de gestión y en un *display*, puede dar cuenta de un panorama amplio de interconexiones en el campo del arte, así como de lo que llamamos institución.

Todos los elementos que componen una exposición, desde la parte física hasta la conceptual, todas las palabras que se vierten como opiniones o se colocan en los muros de sala, al igual que las interacciones de los asistentes en el espacio y en las redes sociales agregan significados a ciertas obras y artistas.

En conjunto, estos elementos designan qué es el arte o lo artístico, colocándolo en un nicho, empujándolo hacia circuitos de apreciación y consumo. Vinculados, tejen la institución del arte. Lo independiente se integra a esta institucionalidad e interconexión. La institución del arte es ese entramado de relaciones públicas y privadas, de tipos de financiamientos hacia proyectos independientes, de espacios de exhibición y venta, de dispositivos y *displays*.

Otras relaciones se extienden en esas estructuras. El nombre del colectivo se vincula con el origen identitario y territorial de los integrantes de YOPES, fijándose a la capital oaxaqueña. El nombre deposita en ellos una serie de valores en sintonía con las dinámicas sociales y económicas de la ciudad sureña. El origen oaxaqueño del colectivo queda marcado así como indisoluble de su trabajo. Desde afuera, sobre todo a partir de *Loma bonita*, son percibidos bajo su lugar de nacimiento y enunciación. Aunque no lo hayan elegido por esa razón, lo oaxaqueño funciona como un significado agregado.

Esto sucede por la historia particular de Oaxaca y por la manera en que operan las representaciones colectivas en diferentes niveles. En ese sitio, las identidades culturales²⁶ son un asunto problemático, un conglomerado de contradicciones y modos de ser anclados al territorio y a las nociones de lo auténtico, lo propio y lo originario.

Por un lado, las identidades culturales son construcciones articuladas desde el aparato estatal a lo largo del siglo XX. Por el otro, estas identidades tienen componentes vivos, encarnados en los habitantes de la ciudad y manifestadas de diferentes maneras en su cotidianidad. Están sujetas a cambios, como también a ejercicios de poder verticales. A la par, participan del engranaje de la economía local, generan tanto bienestar como desigualdad social. Se trata de productos culturales bastante peculiares.

Las identidades culturales tienen además un papel en la producción artística local y en la configuración de la ciudad como un territorio gentrificado. A su vez, la gentrificación puede observarse en la abundancia de instituciones y espacios culturales, galerías, museos, hoteles, bares y cafés, tiendas de artesanías y de diseño en la ciudad. Al atraer turistas, estos sitios aumentan el costo de vida a través de las rentas, productos de consumo en general y formas de entretenimiento ligadas al arte. Las galerías tienen un componente que contribuye a esta situación, la oferta y demanda de obras de arte atrae públicos y participantes con mayor poder adquisitivo. Oaxaca de Juárez se percibe como un destino cultural y artístico.

Como en otras ciudades turísticas del país, la proliferación de trabajos remotos a raíz de la pandemia ha provocado que extranjeros con un nivel de ingresos más elevado se

²⁶ Parto de Gilberto Giménez para considerar que “el concepto de identidad es inseparable de la idea de cultura, debido a que las identidades sólo pueden formarse a partir de las diferentes culturas y subculturas a las que se pertenece o en las que se participa,” *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales* (México: Universidad de Guadalajara, ITESO, Universidad Iberoamericana, Secretaría de Cultura y Universidad Veracruzana, México, 2016), 54.

establezcan por periodos cortos o largos, compren inmuebles o establezcan sus negocios en Oaxaca. Esto ha modificado la división de los espacios públicos y los usos de los inmuebles, que han pasado de ser habitados por locales a convertirse en negocios dirigidos en su mayoría hacia este sector. La ciudad está siendo rediseñada para ese tipo de vivienda y consumo.

El territorio oaxaqueño ha experimentado cambios a lo largo del siglo XX y XXI. El uso de antiguas casas coloniales para albergar instituciones pertenecientes al Estado no es algo nuevo, se trata de una dinámica que ha funcionado durante décadas. Por eso, en las cuadrículas coloniales del centro se distribuyeron escuelas, oficinas de gobierno, casas de la cultura, bibliotecas y museos públicos. Sin embargo, lo que vemos actualmente es un cambio en el giro de las propiedades. Hay una privatización de los espacios en tanto que quienes pueden acceder monetariamente a ellos han llegado hace poco a establecerse ahí.

De manera paralela, los espacios independientes siguen siendo sitios para la convivencia de artistas, curadores, gestores e interesados en el arte que radican de manera permanente en Oaxaca. Una sensación de comunidad se genera en ellos, aun cuando el término independiente esté desapareciendo. Las relaciones de amistad que se crean o se refuerzan son fundamentales para entender la importancia de la vida social en ese terreno.

Yope Project Space se inscribe en dicho contexto social de producción y exhibición de arte, producción de afectividades y auto representación de lo oaxaqueño, así como de configuración del territorio, del espacio público y privado. *Loma bonita* es un ejemplo de la manera en que estas representaciones y distribuciones de sentido y valor afectan los *displays* y dispositivos de exhibición, además de la temática y composición material de las obras.

Este no es el único caso, por supuesto. Tampoco se trata de denostar el trabajo de un colectivo que ha tenido propuestas interesantes y valiosas, sino de enunciar cómo el arte contemporáneo que se produce y exhibe en Oaxaca en muchas ocasiones lleva consigo alguna

marca de origen oaxaqueño, asociándose a técnicas y materiales artesanales, o a temas vinculados a las identidades culturales. El objetivo es señalar cómo esa forma de operar se vincula al territorio y a sus imaginarios, incorporándose a la institución del arte y a las exigencias de la industria cultural, así como al mercado local y nacional.

Lo anterior no es fácil de explicar. En el centro de dichas dinámicas hay personas con necesidades y proyecciones particulares. Al final, en el centro estamos todos los que nos dedicamos de alguna u otra manera a la gestión cultural, la curaduría o el arte. Dependemos de esas condiciones laborales. Las representaciones sobre lo propio nos atraviesan, son nuestras contradicciones ideológicas y corporales.

Sin embargo, es importante señalar que la experiencia del presente es el resultado de prácticas anquilosadas, callejones sin salida que dibujan un futuro donde las identidades se desgastan y convierten en fantasmas, en productos muy bien organizados y dispuestos para el disfrute del turismo.

En la ciudad a la que me refiero, para poder vivir del arte y la cultura casi todo debe de adaptarse, en mayor o menor medida, al sistema de las representaciones en torno a lo propio, lo auténtico o lo oaxaqueño.²⁷ Estas categorías pasan siempre por el ojo y el gusto de quien las consume, tienen una marca de agua que debe ser agradable para turistas nacionales y extranjeros, desde los textiles y la ropa, las artes plásticas y visuales, la música, un buen número de tradiciones y experiencias de la colectividad, hasta la comida. A este proceso se le conoce como “turistificación,”²⁸ y bien puede leerse como un tipo de colonialismo.

²⁷ Sobre este punto, puede mencionarse el libro de Robert Valerio, *Atardecer en la maquiladora de utopías: ensayos críticos sobre las artes plásticas*, donde hace evidente la construcción de la llamada Escuela oaxaqueña de pintura, que comenzó por un comentario desafortunado del escritor oaxaqueño Andrés Henestrosa en un artículo y de ahí se tomó como verdad, haciendo evidente que estas categorías son imaginarios instrumentales.

²⁸ En “La turistificación del Centro Histórico de Oaxaca,” la investigadora Mabel Yescas Sánchez identifica varios aspectos en la planeación de la ciudad de Oaxaca para el disfrute del turismo a lo largo del siglo XX. En

Siguiendo esta línea, los gobiernos municipales y estatales, en mancuerna con iniciativas privadas, han utilizado la producción de identidades culturales, promoviéndolas y dándoles un lugar de autenticidad y originalidad, como motor de desarrollo económico para generar un atractivo a escala global y poner en marcha la industria cultural²⁹ como la conocemos hoy en día. La Guelaguetza, un espectáculo de folclore donde cada año diversas comunidades del estado ofrecen una muestra organizada de sus bailes, música y tradiciones ante 11000 espectadores, es quizás el mejor ejemplo de este proceder. No obstante, desde su primera realización en 1932, se ha convertido en una tradición de los habitantes de la ciudad.

Señalo lo anterior porque las circunstancias históricas, económicas y sociales de un lugar determinan hasta cierto punto el rumbo de las producciones artísticas, al igual que los tipos de espacios de exhibición imperantes. Los dispositivos de exhibición no están vacíos o son simples cascarones que puedan usarse de manera esquemática, sino que se construyen por medio de significados y modos de enunciación variables que a su vez se enlazan con sus propias historias y su empleo en otras latitudes.

A su vez, un territorio denominado local siempre está en diálogo con otro, y por eso no existe el afuera ni el adentro, y cuando existe, aparece como un ejercicio de poder desbordado de sentimientos y sensibilidades, encarnado y activo en la vida cotidiana, de ahí que sus elementos sean difíciles de separar lógicamente.³⁰

su análisis, existe una apropiación de la ciudad por parte del turismo en tanto que esta empieza a diseñarse para ser transitada y habitada por aquel, un mecanismo asentado desde hace varias décadas en el estado referido.

²⁹ También conocidas como industrias creativas y siendo parte de la economía naranja, las industrias culturales combinan la creación, producción y comercialización de contenidos culturales y artísticos; así lo señala Arturo E. Osorio en “Industrias culturales. Definiciones, valor y caracterización”.

³⁰ En “El sur nunca muere. Arte, *show* y resistencia en Oaxaca de Juárez”, la artista y gestora cultural Adriana de la Rosa advierte sobre los entramados sociales que desembocan en la producción artística actual en esa ciudad, desde la construcción de una *Oaxacalandia* para el disfrute del turismo que pasa por la idea de *show* y entretenimiento hasta una posible resistencia y cierto grado de autonomía de algunos espacios culturales y educativos centrados en las artes.

Pasa también que ser artista, gestor cultural o curador oaxaqueño es en la actualidad una marca de nacimiento que agrega valor a las trayectorias profesionales. Algo parecido sucede con quienes se mudan a la ciudad para trabajar en esos ámbitos y encuentran ahí un terreno y visibilidad mayores a nivel profesional. A la par, generan una escena de intercambios entre prácticas, saberes y formas de hacer arte, un caldo de cultivo interesante que enlaza a este sitio con otras capitales del arte, sobre todo con la Ciudad de México.

No obstante, es necesario destacar que las condiciones y oportunidades de quienes llegan no son siempre equiparables a las de quienes han nacido en Oaxaca. En algunos casos tienen mayor capital financiero, conexiones laborales y públicas, y por ello sus gestiones suelen ser más exitosas. Las identidades culturales e incluso las fantasías sobre lo originario, lo local y lo oaxaqueño, son extraídas así, convirtiéndose en productos de exportación. Los oaxaqueños también hacen su parte y comercializan aquello que consideran auténtico. Esto también sucede porque no existen muchas oportunidades laborales fuera de estos parámetros.

Por otro lado, tampoco hay algo parecido a un espacio aislado, original y no tocado por influencias exteriores. Eso forma parte de la fantasía sobre los otros y de un grado de exotismo en torno a los cuerpos. En el caso de YOPES, su conformación como espacio independiente, su diálogo y contacto con otros espacios en Ciudad de México, dan cuenta de que los puentes han estado desde hace mucho extendidos, o se bifurcan como procesos necesarios y en general propios de las dinámicas interconectadas del arte y de las ciudades.

En la primera parte de su trayectoria, al configurarse como espacio independiente, YOPES se relacionaba con espacios similares en México, como Salón Silicón, Biquini Wax EPS, Neo Tortillería, Grupo Ascencio y Paisaje expandido, y con la historia de los espacios

independientes en México.³¹ Así mismo, las conexiones entre el colectivo y la Ciudad de México están presentes en su formación y en las dinámicas cotidianas de sus integrantes, quienes viajan constantemente de un lado hacia otro para exhibir de manera conjunta o individual y participar en ferias de arte.

Los miembros de YOPEs nacieron a finales de la década de los ochenta y a principios de los noventa en Oaxaca, algunos de ellos estudiaron la licenciatura en Artes visuales en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, en la Ciudad de México, y otros la licenciatura en Artes plásticas y visuales de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO).

Si bien, muchas veces estudiar una licenciatura depende de decisiones personales, es verdad que las condiciones del contexto social intervienen para elegir un camino u otro, o bien, para tener siquiera las posibilidades de elegir. En este caso, la conexión entre ambas ciudades se ha generado a raíz de las condiciones del panorama educativo estatal.

En Oaxaca, la oferta de educación universitaria en artes plásticas y visuales se limita a la Universidad Benito Juárez de Oaxaca (UABJO). Solamente esta universidad pública tiene un programa de enseñanza en dicho rubro a nivel licenciatura, la cual mantiene una fuerte inclinación hacia técnicas tradicionales de grabado. Esto se debe a la relevancia del maestro y artista Shinzaburo Takeda³² al frente del taller de gráfica universitario. En él, Takeda ha

³¹ Cabe señalar que espacio alternativo e independiente son cosas diferentes, aunque se trata de términos cuyos límites tienden a cruzarse y a utilizarse de manera intermitente. De acuerdo con Daniel Montero Fayad, durante la década de los noventa en la Ciudad de México lo alternativo era “el espacio que bajo la tutela de los artistas tiene la condición de lo privado” y donde estos básicamente hacían lo que se les venía en gana en un sistema no regulado ni dependiente de alguna institución, esto es, en un espacio propio, heredado o prestado por el capital familiar,” en “El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90” (Tesis de doctorado, UNAM, 2012), 113.

³² El artista y maestro grabador Shinzaburo Takeda (Japón, 1935) es un agente importante en la gráfica realizada en Oaxaca de Juárez. De origen japonés, ha vivido en ese lugar desde finales de los años setenta y ha integrado la planta docente de la UABJO, especialmente del taller de grabado, donde ha trabajado junto a varias generaciones de estudiantes. En el 2008 se creó la Bienal Shinzaburo Takeda, que premia a jóvenes grabadores, además de que la galería de la universidad lleva su nombre.

formado a múltiples generaciones de grabadores que a su vez han abierto talleres y galerías de gráfica en el centro de la ciudad, sobre todo después del 2006 y el conflicto magisterial que generó una revuelta social y una producción importante de imágenes en las calles.³³

Gracias a dichos sucesos y contextos, hoy en día la gráfica representa para los artistas una forma de hacer accesible su obra a un público más amplio, como también de explorar esa dimensión plástica vinculada fuertemente al dibujo y al trabajo. Las carpetas de gráfica colectivas, incluso de los artistas cuya obra se inclina más hacia el arte contemporáneo, son comunes. La producción de gráfica rebasa a la de pintura.

Precisamente, en el 2021 YOPES imprimió una carpeta de agua fuertes y aguatinas en el Taller Sangfer, del artista e impresor Fernando Sandoval, quien solía trabajar con el artista Francisco Toledo y que actualmente ha incorporado un programa de exhibiciones a su taller en el centro histórico de Oaxaca, muy cerca de donde anteriormente se ubicaba el colectivo.

Menciono lo anterior porque lo que acontece con YOPES, en el sentido de que trabajan desde una suerte de deslocalización, es un movimiento continuo que no puede separarse de la configuración de la ciudad misma y de una institución del arte que parece más un circuito que cambia con el peso de sus agentes y espacios de exhibición, que una cosa monolítica en el tiempo.

Por otro lado, la institución del arte es también la escena independiente a la que YOPES pertenece en Oaxaca, sobre todo antes de *Loma bonita*. En la ciudad, se han abierto y cerrado espacios independientes desde inicios del 2000, incluso el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) podría considerarse una gestión independiente en tanto que fue

³³ Para conocer más al respecto pueden consultarse las tesis de Itandehui Franco Ortíz: *El deleite de la transgresión. Graffiti y gráfica política callejera en la Ciudad de Oaxaca* (Tesis de licenciatura, ENAH, 2011), y *El sur nunca muere: desplazamientos del graffiti en la ciudad de Oaxaca* (Tesis de maestría, UNAM, 2014).

creada y dirigida por Francisco Toledo, quien puso en marcha su visión particular sobre el arte, de cierta manera independizándolo del Estado, aun cuando el financiamiento de sus proyectos provenía de este.

En un plano más privado o alternativo, probablemente el primer espacio independiente fue Plan B, una iniciativa del artista Luis Hampshire y la artista alemana radicada en Oaxaca Jessica Wozny. Hampshire fue también director del Museo de los Pintores Oaxaqueños (MUPO) e impulsó ahí una sala de exhibición para artistas contemporáneos jóvenes durante el 2016. Algunos de los integrantes de YOPES participaron en esas muestras.

Plan B comenzó a operar en el 2003 como un proyecto colaborativo y curatorial creado “con el fin de generar plataformas diversas de pensar el arte desde el sur mediante intercambios, exhibiciones múltiples, publicaciones, ideas y diálogos entre artistas locales, nacionales e internacionales,”³⁴ teniendo incluso una pequeña sección editorial con algunas publicaciones. Con el tiempo, fueron adaptándose a nuevas circunstancias e incluso mudando de plataformas digitales. En Instagram, la más reciente, el proyecto se describe como un “político de arte y diseño hecho en, desde, para y relacionado con Oaxaca.”³⁵

La Curtiduría, Centro de artes visuales, fundado por el artista juchiteco Demián Flores en el 2006 justo después de que estalló el conflicto magisterial de ese año, es otro espacio independiente que ha sido fundamental para los artistas contemporáneos en Oaxaca. Flores ha señalado al Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) como un referente claro que le permitió imaginar la posibilidad de este espacio.³⁶

³⁴ Plan B en Tumblr, consultado el 5 de septiembre del 2022, <https://planboaxaca.tumblr.com/>

³⁵ Plan B Blogspot, consultado el 5 de septiembre del 2022, <http://elblogdeplanb.blogspot.com/>

³⁶ Demián Flores, *La raíz doble: Demián Flores/La Curtiduría* (Canal 22, 2018), consultado el 5 de septiembre del 2022, <https://lacurtiduria.com/>

A partir del 2010, La Curtiduría fue relevante también debido al CEACO, las Clínicas para la Especialización en Arte Contemporáneo, el primer programa no escolarizado enfocado en las artes contemporáneas en el estado y donde muchos artistas jóvenes desarrollaron sus proyectos de la mano de exponentes reconocidos en ese ámbito.

Fue también en La Curtiduría donde se llevó a cabo *Germinar / encuentro nacional de arte contemporáneo en Oaxaca*,³⁷ en el 2012. Consistió en mesas de trabajo, conversatorios, derivas urbanas y exposiciones, en el marco del Segundo Festival de Artes Visuales “Puntos de Encuentro”, gestionado por la Secretaría de las Culturas de Oaxaca (SECULTA). En este Encuentro participaron Sol Henaro, Mariana Munguía, Patrick Charpenel, Guillermo Santamarina y Luis Felipe Ortega, entre otros agentes, historiadores del arte, curadores y artistas.

En el 2017, La Curtiduría recibió el apoyo de la Beca de Arte BBVA para la realización de la quinta generación del CEACO.³⁸ Actualmente, La Curtiduría se encuentra en Xochimilco, en la Ciudad de México. En Oaxaca de Juárez mantiene un lugar para residencias y un laboratorio de producción artística en el centro.

CASA Rosa es un espacio cultural independiente fundado en el 2013 por la artista y agente cultural Adriana de la Rosa en una sección de su casa en una colonia aledaña al centro de la ciudad. Actualmente funciona de manera intermitente, pero durante varios años mantuvo un ritmo acelerado de exhibiciones, charlas con artistas, presentaciones de proyectos,

³⁷ *Germinar. Encuentro Nacional de Arte Contemporáneo*, organizado por la Curtiduría, consultado el 6 de abril del 2022, <https://lacurtiduria.com/2012/10/05/germinar-encuentro-nacional-de-arte-contemporaneo-en-oaxaca-primer-tanda-de-dialogos-horizontales-11-13-oct/>

³⁸ En el portal de esta fundación se presentan como “un espacio de enseñanza y aprendizaje teórico-práctico de arte contemporáneo a partir de procesos de experimentación artística y reflexión social comunitaria. Contribuye al desarrollo de una producción artística oaxaqueña competitiva a nivel internacional, abierta a los lenguajes y estrategias contemporáneas y permite a los artistas locales jóvenes experimentar e insertarse en los circuitos del arte nacional y extranjero,” consultado el 6 de abril del 2022, <https://fomentocultural.fundacionbbva.mx/lacurtiduria-centro-de-artes-visuales-en-oaxaca/>

residencias, talleres y ciclos de cine. En el 2017 recibió el Apoyo del Patronato de Arte Contemporáneo (PAC), en la categoría de Programa anual para espacios independientes,³⁹ gracias al cual llevó a cabo un programa de residencias durante un año.

En el 2018, Espacio Lalitho comenzó sus actividades como un “proyecto autogestivo e independiente sin fines de lucro que propicia el intercambio de ideas, producciones y procesos en torno al arte.”⁴⁰ A cargo de los artistas Ángel Cortés, Reyes Cruz, Alejandro Medina y Humberto Vásquez, se ubica en un local en el mercado de la Central de Abastos de Oaxaca, uno de los territorios más problemáticos de la capital y que es considerado un foco rojo por razones de inseguridad.

A lo largo de tres años han realizado actividades enfocadas en la exhibición, producción y enseñanza de arte contemporáneo, vinculándose con el mercado y la comunidad que ahí habita. Han sido seleccionados en dos ocasiones por el Patronato de Arte Contemporáneo (PAC) para recibir apoyos, el primero en el 2020 para realizar *Expos en el pasillo*, y el segundo en el 2022 para la realización de talleres gratuitos como parte de su *Programa Carla*.

Tomando en cuenta esa pequeña muestra de espacios independientes, y si, como hemos visto, estos y otros proyectos han funcionado a través de financiamientos estatales y nacionales, podemos considerar que la independencia es una categoría ligada a las instituciones públicas y privadas.

Por eso, en realidad, no existe la independencia como tal, al menos no desde una perspectiva que se separa tajantemente a estas iniciativas de las instituciones públicas y

³⁹ Patronato de Arte Contemporáneo (PAC), resultados de su convocatoria de residencias artísticas, consultado el 2 de abril del 2022, <http://www.pac.org.mx/apoyos/residencias-art%C3%ADsticas-casa-rosa>

⁴⁰ Espacio Lalitho, Facebook, consultado el 2 de abril del 2022, <https://www.facebook.com/espaciolalitho/>

privadas. Se trata de proyectos que utilizan lo privado para trabajar de manera colectiva y que se organizan bajo sus propios parámetros internos. Hay en ellos un grado de autonomía y libertad, pero igualmente de dependencia hacia las instituciones.

En cierta medida, un espacio independiente puede percibirse como un sitio donde un conjunto de relaciones sociales, afectivas, de intercambios laborales y económicos, sucede, cuyas repercusiones se extienden hacia afuera, trascendiendo el espacio mismo. Sin embargo, un espacio independiente es, desde mi punto de vista, siempre un lugar, o por lo menos tiene esa condición de espacialidad donde sus dispositivos y *displays* se desenvuelven.

Por otro lado, aunque es común que estos sitios utilicen capital familiar para llevar a cabo sus actividades, ya sea en la forma de un local o una casa, o bien, por medio de recursos económicos, la interdependencia que he subrayado tiene actualmente un vínculo más fuerte con becas y financiamientos como el otorgado por el Patronato de Arte Contemporáneo (PAC).

3. Sin centro ni periferia: una transformación del dispositivo de exhibición de YOPE Project Space.

En Oaxaca de Juárez, la industria cultural, amalgamada con los discursos gubernamentales y con algunos relatos sobre la historia de las artes, han creado las condiciones para que hoy en día podamos considerar a ese sitio como un epicentro de la cultura y las artes en México. Se trata de una ciudad turística y cosmopolita, cuyas dinámicas de producción y consumo cultural conllevan una serie de problemas en torno al territorio y la manera de habitarlo.

Las representaciones sobre lo propio, lo oaxaqueño y lo auténtico, han funcionado como imanes, son atractivos a escala global que, contradictoriamente, ante su aparente estado de fijeza temporal emanado del discurso oficial, establecen puentes entre fronteras y detonan posibilidades de hibridez. El estado de fijeza atrae así el movimiento.

La transformación del dispositivo de exhibición de YOPES a raíz de *Loma bonita* se incorpora a esa apertura. Acontece debido a las conexiones, a la interdependencia, del colectivo con la galería kurimanzutto y con otros espacios independientes en la Ciudad de México y Oaxaca. Han sido los artistas, gestores culturales, curadores, galeristas y demás agentes vinculados al arte de diversas latitudes, quienes han nutrido con sus aportaciones la ciudad en este rubro, provocando cruces de ideas, enfoques y gustos.

Esto, por supuesto, no sucede de manera natural, equilibrada u horizontal. El empleo del cubo blanco sugiere la intención de pertenecer a un circuito del arte contemporáneo consagrado que está definido por su lugar en el mercado nacional e internacional, marca una jerarquía de poderes a la cual adherirse, de la cual participar para tener éxito.

El campo artístico es un espacio de conflictos donde se hacen evidentes estas intenciones. Ser parte de él conlleva desempeñarse en las esferas públicas y políticas, colocarse en el centro de las discusiones sobre el pasado y el presente.

En tanto dispositivo de exhibición, el cubo blanco es una fórmula exitosa. Una obra dispuesta en un cubo blanco, tanto en una galería tradicional como en un espacio independiente, es percibida desde el primer instante desde su calidad de objeto artístico. El cubo blanco eleva la categoría artística de los objetos. De ahí que cualquier cosa pueda ser arte si se presenta como tal.

Por su parte, la ciudad adquiere parte de su valor por parecer detenida en el tiempo, conservada en su historia colonial y arquitectura, en la consagración de los oficios artesanales y en el uso de las técnicas artísticas tradicionales. El pasado, desplegado en el presente como una lectura unificadora y lineal, es una fuente aparentemente inagotable de significados y recursos. Con base en él, la industria cultural y turística genera productos y fuentes de empleo a nivel local. Las identidades culturales estratificadas son los motores del desarrollo económico. Esas son las dinámicas actuales.

Integrándose a dicho contexto, los espacios independientes y los colectivos de arte, sobre todo de gráfica, funcionan para unir fuerzas, ideas y capitales económicos, adhiriéndose a la industria a la par que establecen en ella rumbos paralelos, acaso alternativas donde se dibujan otros panoramas que no promueven la producción de sentido en torno a lo local. En cierta medida, estos proyectos son centros de aprendizajes colectivos. Ante los recursos financieros limitados, sus agentes aprenden en la marcha a sacarlos a flote y si es posible a vivir de ellos, creando así sus propias formas de trabajo.

Se trata de gestiones que utilizan otro tipo de organización, una más horizontal y colectiva, o donde por lo menos se distribuye el trabajo de una manera distinta. A diferencia

de las empresas culturales, en ellas los límites entre el trabajo y la vida se difuminan, los horarios se extienden y se construye un tipo de convivencia basada en la creatividad, la diversión y los afectos. Sus procesos son menos esquemáticos, la división de las tareas sigue otros lineamientos y grados de productividad. Las posibilidades se extienden porque dependen directamente de las personas a su cargo, quienes son susceptibles al cambio y al error. No existe un manual para estas iniciativas, siguen modelos que les antecedieron pero se van haciendo en la marcha.

Por otro lado, esto también podría considerarse una clase de precariedad en las condiciones laborales. Desde una perspectiva lo es, pues implica que el trabajo está presente en cualquier parte de los días de la semana, y que no siempre se recibe a cambio una remuneración económica acorde con la cantidad de horas invertidas. Al unísono, estas condiciones laborales hacen posibles algunos ejercicios de la libertad de los sujetos por decidir sobre sí mismos, sobre el espacio donde realizan sus actividades y la manera en que son presentadas. El uso de diferentes dispositivos de exhibición va de la mano.

En el caso de los colectivos, la libertad es además consecuencia de consensos, de una toma de acuerdos que no escapan del diálogo y hasta del conflicto, y no tanto de una decisión individual. La colectividad conlleva experimentar una libertad mediada por dichos factores, por el disenso y la capacidad de encontrar soluciones a los problemas.

Lo anterior puede observarse en los dispositivos de exhibición y *displays* del formato independiente, donde la manera de jugar con el espacio y las obras, de hacerlas a un lado para permitir que otras dinámicas sociales como la fiesta surjan, genera momentos de relajamiento de la estructura social y del comportamiento individual.

Lo que he propuesto en este ensayo es que, precisamente, esa libertad y colectividad disminuyeron cuando YOPE Project Space transformó su dispositivo de exhibición y comenzó a utilizar el cubo blanco como un modelo repetitivo en sus muestras.

Si bien el cubo blanco ya había sido empleado por ellos en el espacio independiente que tuvieron los primeros años de su trayectoria, fue después de *Loma bonita* cuando se volvió común, adhiriéndose a su identidad visual. Dicho *display* se adaptaba a los dispositivos y gustos de las galerías y las ferias de arte de la Ciudad de México. Su uso aseguró la entrada del colectivo a ese circuito del arte.

El paso de un dispositivo a otro se presentó además porque hay un desdibujamiento entre los límites entre el centro, la Ciudad de México, y Oaxaca, la periferia.⁴¹ Lo independiente atraviesa esas fronteras, conectando espacios, modos de producir y de exhibir. Percibir los caminos de ida y vuelta de las categorías del centro y la periferia y su resquebrajamiento, la deslocalización de las personas y de los proyectos, se contraponen a su vez a la idea de lo local,⁴² lo propio o lo oaxaqueño.

El desdibujamiento de los límites entre el centro y la periferia se vincula con el panorama de las artes en Oaxaca. Existe ahí un modelo institucional que es el resultado de la interdependencia del Estado y lo independiente o privado. Esto se observa en las instituciones culturales que fundó el artista Francisco Toledo durante los noventa y dos mil: el Instituto

⁴¹ Sin embargo, es importante señalar que si hablamos de arte, el centro y la periferia no son solamente espacios delimitados geográficamente, como lo señaló el crítico e historiador del arte Cuauhtémoc Medina en “Curando desde el Sur: una comedia en cuatro actos,” *Revista Errata*.

⁴² En “Retrasos y llegadas,” el crítico e historiador del arte Cuauhtémoc Medina, partiendo de la obra de la artista mexicana Silvia Gruner “How to Look at Mexican Art,” reflexiona sobre la construcción de “lo local” y de escenarios locales por medio de los cuales el arte contemporáneo se interpreta. Desde su punto de vista, utilizar estas nociones conlleva anclarlas a suposiciones sobre nacionalidad, entrar al juego de las representaciones vinculadas al poder.

de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (CFMAB), el Centro de las Artes de San Agustín (CASA) y el Cine club El Pochote.

Desde su fundación a finales de los noventa, estas instituciones han ejercido fuerzas centrífugas que modificaron la dirección del arte a través de sus programas de exhibición, enseñanza y producción de arte. A diferencia de lo que sucede en el terreno de las artesanías y otros productos culturales que dependen directamente del consumo turístico y promueven una noción de lo local como algo estratificado o sujeto únicamente a los gustos de ese sector, estos espacios han buscado promover el intercambio entre artistas y obras de diferentes latitudes, anclándose a ese sentido de lo contemporáneo e internacional.

En ellos está presente un carácter interconectado, internacional o deslocalizado, sin centro ni periferia, una institución del arte donde se juegan los papeles de quienes integran ese arte en flujo.⁴³ La institución del arte en Oaxaca está en diálogo constante entre lo considerado independiente y lo cabalmente institucional, igual que con lo que es visto como propio y ajeno en términos territoriales e identitarios.

Quizás la institución más relevante en este aspecto ha sido el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO). Esta institución ha abierto el panorama de las artes hacia un carácter internacional a través de su biblioteca, sus exhibiciones y programas públicos.

En cuanto a su modelo operativo, el IAGO podría considerarse una institución independiente,⁴⁴ al constituirse siguiendo las directrices de su fundador, Francisco Toledo.

⁴³ En *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Boris Groys se refiere al arte contemporáneo como un arte en flujo, entre otras cosas por su disolución material en la web, y porque en otros contextos escapa del presente al generar situaciones transitorias, no sólo objetos sino “[...] eventos artísticos, performances, exhibiciones temporarias que demuestran el carácter transitorio del orden presente de las cosas y de las reglas que gobiernan la conducta social contemporánea” (Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2016), 12.

⁴⁴ Alonso Aguilar Orihuela, quien fue director del IAGO en el 2014-2015, subraya el carácter independiente de esta y otras instituciones fundadas por Toledo: “Se comprende que los centros culturales de Toledo son un *statement*: el arte para la integración de la sociedad. Son centros que fomentan de una manera artística la independencia y cierta rebeldía que el propio artista ha manifestado hacia las estructuras de poder en general:

La visión del artista y agente político promovió un equilibrio entre las preocupaciones localizadas como la defensa del territorio, del maíz y de las lenguas originarias, y un enfoque que promovía la exhibición y difusión de artistas internacionales, elegidos por su gusto y sus relaciones personales.

El IAGO fue creado por Toledo en 1988, quien decidió utilizar su espacio privado, la casa colonial que compartía con la escritora, investigadora y agente cultural Elisa Ramírez y los hijos de ambos, para albergar su biblioteca y colección de gráfica personal. La casa se convirtió entonces en un espacio público, funcionando con recursos estatales y nacionales. El IAGO puede ser considerado un modelo de gestión que oscila entre la independencia y la oficialidad, habitando la interdependencia.

Durante 32 años, el IAGO ha sido uno de los ejes centrales de la vida cultural en Oaxaca. En el 2015, Toledo donó sus dos sedes (Alcalá y Avenida Juárez), vendiéndolas simbólicamente por \$1 peso al Instituto Nacional de Bellas Artes Y Literatura (INBAL), del cual recibía financiamiento y gracias al cual operaba. A partir de este hecho, se inició otra fase de la institucionalidad, aun cuando la autoridad seguía recayendo en el artista. Posteriormente, a raíz de la muerte de Toledo en el 2018, el IAGO comenzó una nueva etapa ligada a la gestión de su hija, Sara López Ellitsgaard, presidenta de la asociación civil Amigos del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) y del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (CFMAB).

el gobierno, personas, grupos empresariales o sociales cuando de defender el patrimonio se trata. Son centros que desde su inicio han servido como lugares de encuentro entre personas que habitan Oaxaca, sean o no oaxaqueños, y quienes vienen de otras entidades u otros países,” en “Arte actual en Oaxaca. Vuelo de pájaro sobre la ciudad de piedra”, *50 artistas contemporáneos en Oaxaca. Colección bibliográfica*, Alonso Aguilar Orihuela y Paola Ambrosio coords., tomo I (México: Secretaría de Cultura, 2019), 3.

Partiendo de la relación del IAGO con los espacios independientes en Oaxaca, en el 2016, durante la dirección de la artista Inari Reséndiz, el instituto llevó a cabo los Miércoles del Alacrán, donde gestores y artistas fueron invitados a compartir sus experiencias y proyectos independientes. Se generó un foro sobre la independencia en el periodo en que el término era popular en la ciudad.

Los espacios independientes abrían y cerraban de manera constante, integraban un ecosistema de gestiones hechas por artistas y otros agentes a escala local. En ese mismo contexto, Reséndiz organizó en el IAGO la Feria de editoriales independientes, la cual contó con la presencia de editoriales de otros lugares, sobre todo de la Ciudad de México. Lo independiente tenía un lugar de visibilidad en esa institución.

Para entender cómo las instituciones y los espacios culturales se vinculan con la industria cultural, es relevante mencionar que en 1988, el año en que el IAGO abrió sus puertas, se terminó la construcción del andador turístico como un objetivo del programa “Plan Parcial del Centro Histórico de la Ciudad de Oaxaca”, impulsado por el gobernador Jiménez Ruiz desde 1980.⁴⁵ Este hecho es crucial porque es imposible separar al IAGO y al resto de las instituciones que creó Toledo del tipo de ciudad que comenzó a proyectarse hacia finales de la década de los ochenta. Los planes de desarrollo a nivel estatal, en los cuales el turismo y la cultura son los motores de la economía, son los ejes a partir de los cuales se van definiendo las gestiones institucionales y las funciones que tienen sus agentes culturales.

Desde 1987, la ciudad empezó a rediseñarse para ser un atractivo turístico. Las arquitecturas coloniales fueron protegidas legalmente para evitar su destrucción y mantener su valor anclado al pasado. Sin embargo, es curioso observar actualmente las constantes

⁴⁵ María de la Luz Maldonado Ramírez, “Momentos de la construcción de Oaxaca como producto turístico”, en *Revista del Centro de Investigación. Universidad Lasalle*, vol. 3, núm. 39 (enero-junio, 2013).

modificaciones de los inmuebles que datan de ese periodo, tanto en sus interiores como en sus fachadas. Los límites establecidos para conservar el patrimonio material seden ante el capital económico que convierte estos espacios en tiendas, restaurantes, bares y hoteles.

Si bien no existe una relación de influencia directa entre el IAGO y YOPES, más allá de que algunos de sus integrantes han trabajado ahí, han asistido a sus foros, talleres, exhibiciones y bibliotecas, es posible pensar que esta institución haya construido las bases de un modelo replicable que tiene al centro un tipo de sociabilidad⁴⁶ y libertad. Esto emanaba de la interdependencia, del espacio flexible ante las propuestas del foro del IAGO, de la facilidad con que se podía solicitar el espacio para presentar proyectos artísticos e incluso para dar talleres. La institucionalidad estaba presente, pero de una manera menos esquemática y rigurosa, más abierta.

Por su parte, en un primer momento en la historia del colectivo desarrollada en Oaxaca, cuando funcionaban cabalmente como un espacio independiente, sus exhibiciones iban acompañadas de cierto grado de informalidad y fiesta, de afectividad, de convivencias sin horarios delimitados y de colaboraciones que desembocaban en amistades o que surgían por eso. La independencia pertenecía a una construcción determinada de la colectividad que implicaba sociabilidad, y que apuntaba hacia una libertad variable que se hacía visible desde su dispositivo de exhibición.

Por lo anterior, las fronteras entre lo que podría considerarse centro y periferia en realidad no son sostenibles. En vez de eso, lo que se dibuja en el panorama del arte son

⁴⁶ En “Prácticas culturales colaborativas y sociabilidad débil. Una caracterización a partir de experiencias autogestivas en Tijuana y Monterrey, México”, Alberto López Cuenca, Leandro Rodríguez Medina y Emilia Ismael Simental, describen la sociabilidad débil como una práctica que designa la producción colectiva de modos de relación y estrategias de sociabilidad que de acuerdo con estos autores son conflictivas, efímeras, espacialmente delimitadas, afectivas y colaborativas, y están inscritas en las dinámicas de ciudades neoliberales como Tijuana y Monterrey.

espacios interconectados, híbridos en la medida en que quienes los gestionan toman elementos de diferentes modelos, acoplándolos al suyo y transformándose en el camino. No es posible entonces hablar de independencia, como tampoco de una institucionalidad totalmente cerrada y esquemática en Oaxaca, al menos no en los casos que he señalado.

Conclusiones

Analizar lo que sucedió de manera puntual en *Loma bonita*, de YOPE Project Space en la galería kurimanzutto, ha puesto sobre la mesa la relevancia de los dispositivos de exhibición como elementos fundamentales en la forma en que las exhibiciones se presentan, se hacen públicas y se perciben con un menor o mayor grado de sociabilidad y libertad. Hemos visto cómo los dispositivos legitiman a las obras y a los artistas, señalan el rumbo hacia donde los proyectos buscan dirigirse en el campo del arte contemporáneo.

La transformación del dispositivo del colectivo YOPE Project Space, que pasó de ser un modelo alineado a la independencia a uno vinculado al cubo blanco y a otro grado de institucionalidad, dio cuenta de la manera de operar de una institución del arte extendida hacia un conjunto de espacios, ideas y personas, que se encuentran interconectados.

Como concepto y práctica, lo independiente aparece así diversificado, híbrido. No porque existiera antes desde una autonomía o independencia tajante y luego hubiera cedido ante las exigencias del mercado, más bien, la independencia ha funcionado en este y en otros casos, como una interdependencia con instituciones públicas y privadas. Supone además el empleo de diversos tipos de financiamientos y becas, así como la intención de entrar de manera exitosa al circuito del arte nacional e internacional.

Existen, por consiguiente, varios niveles de institucionalidad. El Instituto de Gráficas de Oaxaca (IAGO) es un ejemplo de independencia, de una apertura donde también los límites entre el centro y la periferia se desdibujan. La libertad sobre la que he hecho hincapié está en ese lugar, al igual que en YOPES y en otro tipo de gestiones.

Si bien la industria cultural en Oaxaca de Juárez, el motor de desarrollo económico que atrae turismo y genera fuentes de empleo, determina en gran medida la producción de

arte, y es en ese sentido que las identidades culturales se convierten en productos, el objetivo no ha sido juzgar por qué se elige este camino y no otro, sino tratar de entender los procesos en el terreno de las representaciones actuales sobre lo propio y lo oaxaqueño.

La transformación del dispositivo de exhibición de YOPES hizo evidente la pérdida de cierta libertad en tanto que el cubo blanco y la galería kurimanzutto pertenecen a modelos de producción y de gestión del arte que procuran la entrada al mercado, y no la creación de espacios de sociabilidad, juego y fiesta. Esto no significa que el colectivo de artistas oaxaqueños haya eliminado por completo su formato independiente después de *Loma bonita*, este sigue presente, aunque con menor fuerza, en su nuevo espacio de exhibición.

Como en otros lugares, no se trata de pensar en los espacios independientes como sitios de resistencia, pero sí en valorar su forma de trabajo colectiva, interesada en crear arte y divertirse, generando además sociabilidad, amistad y relaciones afectivas. Las relaciones de colaboración que en estos sitios se despliegan, aparecen entonces mediadas por afectividades y por una complejidad de la experiencia social.

Bibliografía

Aguilar Orihuela, Alonso y Paola Ambrosio coord. *50 artistas contemporáneos en Oaxaca. Colección bibliográfica*. Tomos I y II. México. Secretaría de Cultura, 2019.

Altshuler, Bruce. *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002*. Nueva York. Phaidon, 2013.

Berlin, Isaiah. *Dos conceptos de libertad. Conferencia en la Universidad de Oxford, 31 de octubre de 1958*. Oxford, 1958.

https://www.academia.edu/37987102/DOS_CONCEPTOS_DE_LIBERTAD

Bourriand, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo, 2006.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona. Península, 1997.

Clifford, James. "Museums as Contact Zones". *Routes: Travel and Translation in the Late 20th Century*, 188-219. Cambridge. Harvard University Press, 1997.

https://www.academia.edu/44489320/Clifford_Museums_as_Contact_Zones

Fraser, Andrea. "De la crítica institucional a la institución de la crítica", *Artforum*, septiembre, 2005, 100-106.

Gómez Vega, Christian Alberto. "Las ideas de colectividad, colaboración y participación en el tercer encuentro de espacios y grupos de arte independientes." Ensayo académico de Maestría. UNAM, 2016.

Groys, Boris. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Trad. Paola Cortes Rocca. Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2016.

....."Las políticas de la instalación". *e-flux*, <http://www.e-flux.com/journal/view/31>

Hernández, Edgar Alejandro, "Nostalgia por la era Keiko". *Cubo blanco*, <https://www.cuboblanc.org/blog/keiko>, publicado originalmente el 28 de julio del 2012 en el suplemento *Confabulario* del periódico *El Universal*.

López Cuenca, Alberto. “¿Por qué están de vuelta los comunes? La postcomunidad de los comunes digitales”. *Revistas Culturales*, vol. 8, núm. 1, 2020, 1-29. <https://doi.org/10.22234/recu.20200801.e490>

..... *Los comunes digitales. Nuevas Ecologías del trabajo artístico*. Centro de Cultura Digital. México, 2016.

López Cuenca, Alberto; Rodríguez Medina, Leandro y Ismael Simental, Emilia. “Prácticas culturales colaborativas y sociabilidad débil. Una caracterización a partir de experiencias autogestivas en Tijuana y Monterrey, México”, *Arte y políticas de la identidad*, vol. 25, 2021, 52-72. <https://doi.org/10.6018/reapi.506201>

Manrique, Rubén. “Abraham Cruzvillegas. Hi, how are you, Gonzo”. *NEO2*, 2019, <https://www.neo2.com/abraham-cruzvillegas-hi-how-are-you-gonzo/>

Medina, Cuauhtémoc. “Sobre la curaduría en la periferia”. Esfera pública, <https://esferapublica.org/nfblog/sobre-la-curaduria-en-la-periferia/>, publicado originalmente en *Laberinto*, suplemento cultural del diario *Milenio*, 20 de septiembre, 2008.

..... *Abuso mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*. Selección de Edgar Alejandro Hernández y Daniel Montero. México. Promotora Cultural Cubo Blanco, 2017, https://issuu.com/cuauhtemocmedina/docs/abuso_mutuo_cuauhtemoc_medina_final

Mejía, Lizbeth. “Conspiran proyectos autónomos en un programa Imposible”. *El Imparcial Oaxaca*, 22 enero, 2018, <https://imparcialoaxaca.mx/arte-y-cultura/114234/conspiran-proyectos-autonomos-en-un-programa-imposible/>

Montero Fayad, Daniel. “El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90”. Tesis de doctorado, UNAM, 2012.

Mosquera, Gerardo. “Contra el arte latinoamericano”, Centro Cultural de España en México, 2020, [CONTRA EL ARTE LATINOAMERICANO \(ccemx.org\)](https://www.ccemx.org/contras-el-arte-latinoamericano/)

Nahón, Abraham. *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*. México, UABJO-BUAP, 2020.

O’ Doherty, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. España, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2011.

Rosa, Adriana de la. “El sur nunca muere. Arte, show y resistencia en Oaxaca de Juárez”. *Abajo el muro*, 278-297, ITESO, 2021, <https://doi.org/10.2307/j.ctv253f49g>

Richard, Nelly. “Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial”. *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte contemporáneo/ South, South, South, South. Seventh International Symposium of Contemporary Art Theory*, 35-43. México, Patronato de

Arte Contemporáneo (PAC), 2010, <http://sitac.org/publicaciones/sitac-vii-sur-sur-sur-sur>

Talavera, Fabiola. “Salto generacional, sobre Biquini Wax y Salón Silicón en Siembra”. *Onda MX*, 2019, <https://ondamx.art/escrito/salto-generacional-sobre-biquini-wax-y-sal-n-silic-n-en-siembra-codweDRYf9EkYvPOC3bX>

Valerio, Robert. *Atardecer en la maquiladora de utopías. Ensayos críticos sobre las artes plásticas en Oaxaca*. México. Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, 2003.

Yescas Sánchez, Mabel. “La turistificación del Centro Histórico de Oaxaca.” *Estudios críticos de desarrollo*, vol. VIII, núm. 14, 75-11.

“YOPE Project Space en Siembra”, Kurimanzutto en VIMEO, mayo del 2021, https://vimeo.com/552083441?ref=tw-share&fbclid=IwAR0HmK-ql3EkL0AW_Fag7NtKURfFbTBfdDfLX0kb95uDFgiZy1WZ-XtNhQQ

“Siembra en Kurimanzutto”. *Artishock. Revista de arte contemporáneo*, 11 de febrero del 2020, <https://artishockrevista.com/2020/02/11/siembra-kurimanzutto/>

“Kurimanzutto presenta Siembra, un proyecto con el que la galería propone un ritmo de exposición propio”. *Terremoto*, 12 de febrero del 2020, <https://terremoto.mx/shoutout/kurimanzutto-presenta-siembra-un-proyecto-con-el-que-la-galeria-propone-un-ritmo-de-exposicion-propio/>

“Shark Tank-arte México: Siembra #2 en kurimanzutto”. *Terremoto*, 6 de noviembre del 2020, <https://terremoto.mx/online/shark-tank-arte-mexico-siembra-2-en-kurimanzutto/>

“Grupo Ascencio presents ‘Colectivos Mexicanos. La mañosidad del país’ at NeoTortillería, México”. *Terremoto*, 2 octubre del 2020, <https://terremoto.mx/en/online/grupo-ascencio-presenta-colectivos-mexicanos-la-manosidad-del-pais-en-neotortilleria-mexico/>

“Sexta exposición de arte en animal crossing ‘New horizons’, organizada por Diego Olmos”. *Terremoto*, 22 de julio del 2021, <https://terremoto.mx/en/online/sexta-exposicion-de-arte-en-animal-crossing-new-horizons-organizada-por-diego-olmos-mexico/>

“Diego Teo presenta ‘Primavera 2020’ en YOPE Projects”. *Terremoto*, 3 de julio del 2020, <https://terremoto.mx/online/primavera-2020/>

Biquini Wax EPS, “NAFTAAlgia. Arte y trabajo”. *Campo de relámpagos*, 22 de julio del 2017, <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/20/7/2017>

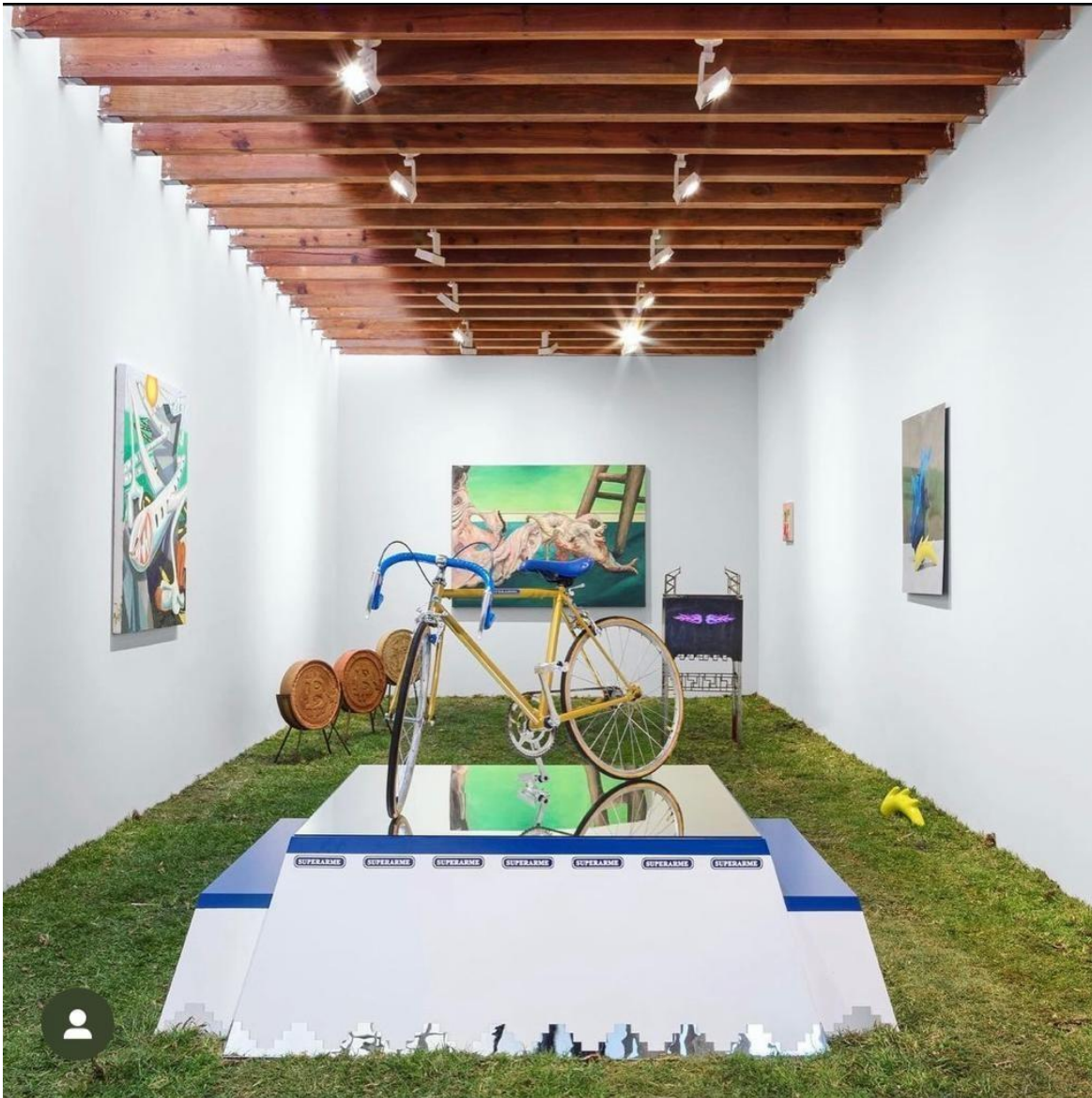
Biquini Wax EPS, “Un texto abierto ante la sensibilidad de libre mercado A&T BWEPS en colaboración con Deslave”. *Terremoto*, 31 de enero del 2018, <https://terremoto.mx/online/naftalgias/>

“GERMINAR / primer encuentro nacional de arte contemporáneo en Oaxaca, primera tanda de diálogos horizontales”. *La curtiduría*, <https://lacurtiduria.com/2012/10/05/germinar-encuentro-nacional-de-arte-contemporaneo-en-oaxaca-primer-tanda-de-dialogos-horizontales-11-13-oct/>

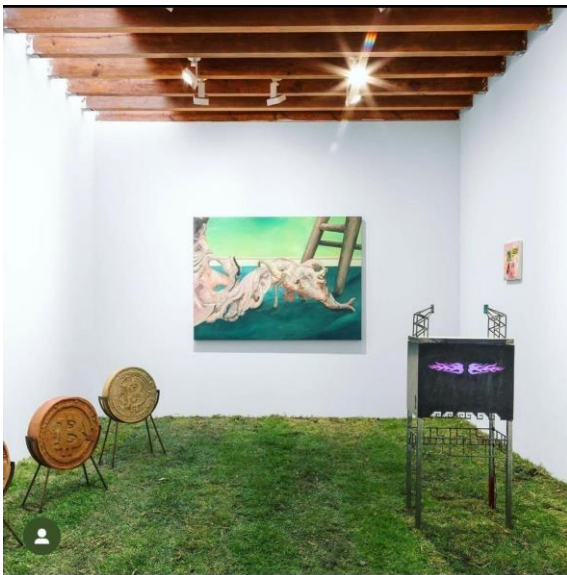
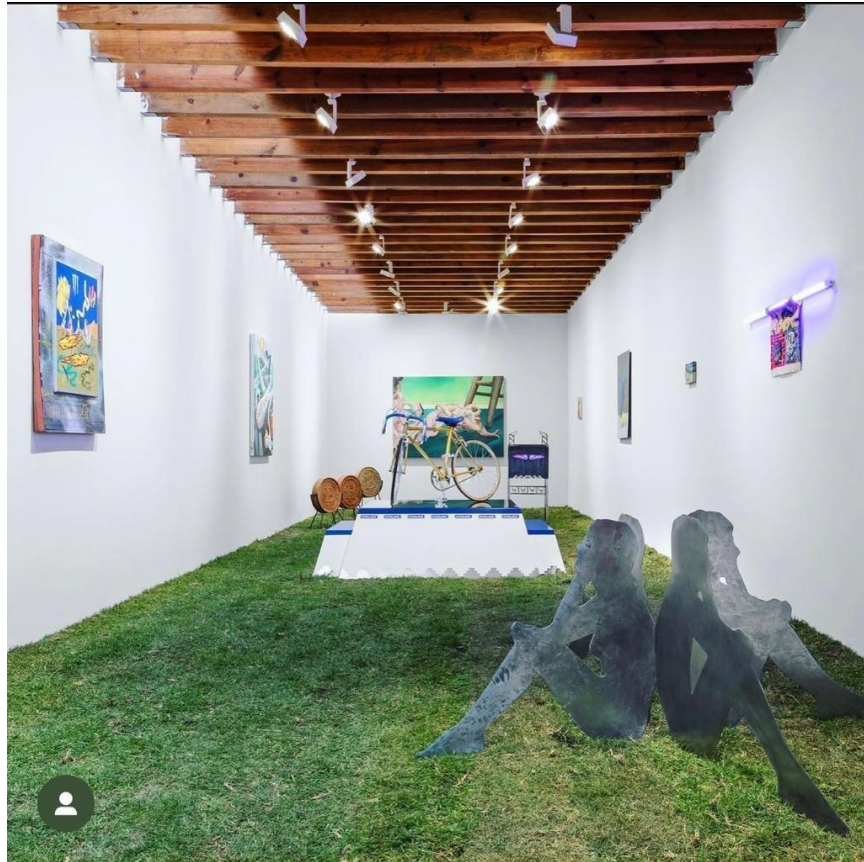
Anexo fotográfico⁴⁷

***Loma bonita*, de YOPE Project Space, en la galería kurimanzutto, abril del 2021.**

En la galería de la planta alta, durante la Semana del arte.



⁴⁷ Todas las imágenes fueron tomadas de la cuenta de Instagram de YOPE Project Space, @yopeprojects, consultado el 1 de marzo del 2023, <https://www.instagram.com/yopeprojects/?hl=en>



Obras que conformaron *Loma bonita*, exhibidas posteriormente a la Semana del arte, en una de las secciones de la planta baja de la galería kurimanzutto.





Algunas exhibiciones anteriores a *Loma bonita*, en su espacio independiente en el centro de Oaxaca de Juárez

Jhghjggkhg, Alan Hernández Cruz, 2020.



Les traigo la modernidad, exhibición colectiva de Darío Meléndez, Eduardo Acosta, Gonzalo Aguirre, Isadora Stähelin, Karla Hamilton, Óscar Rodríguez, Pablo Zafra, Paulina Pulido, Pável Ferrer, Perla Ramos, Sergio Zamora y Sofía Brito, 2019.



Activaciones de música del colectivo *Chakanais*, 2020.



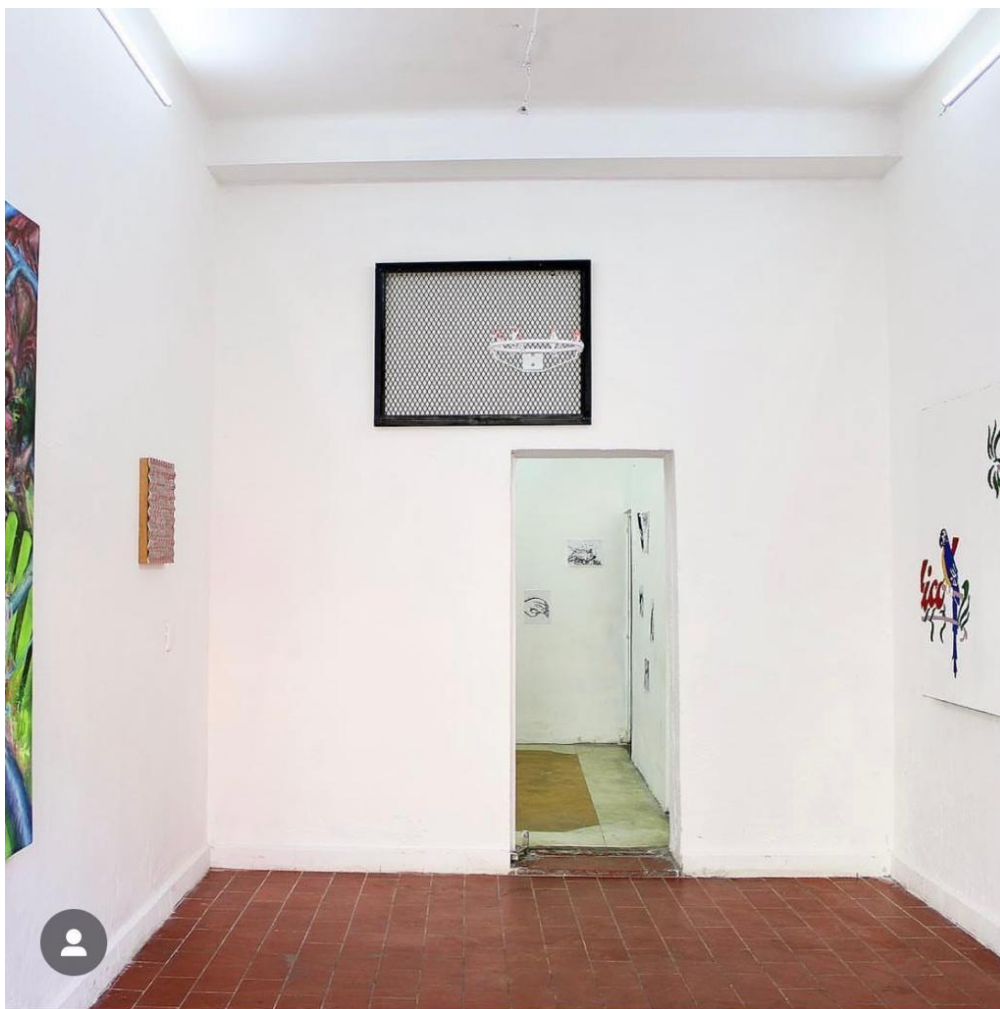
Big-bang, Moisés García Nava, 2019.



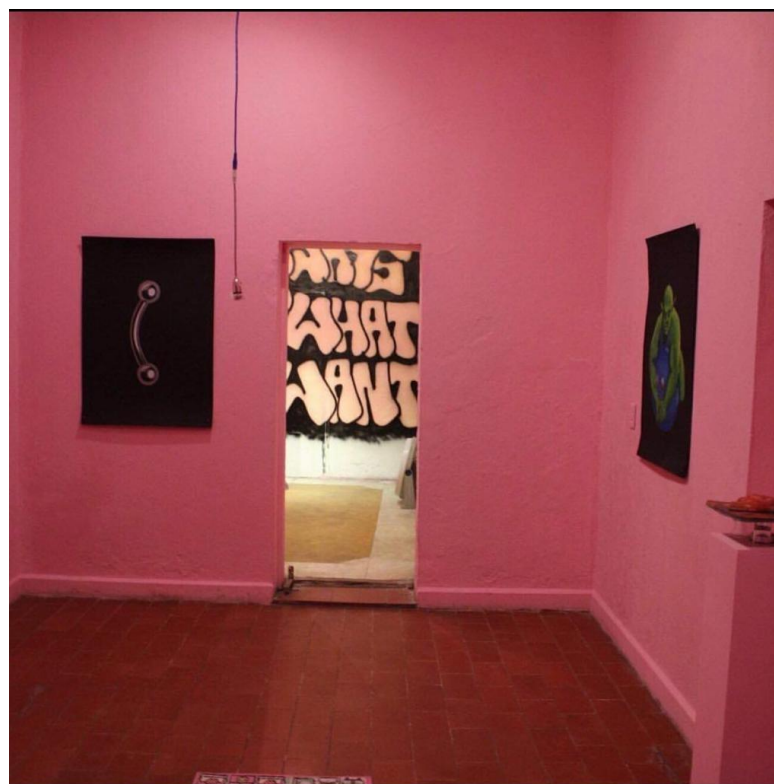
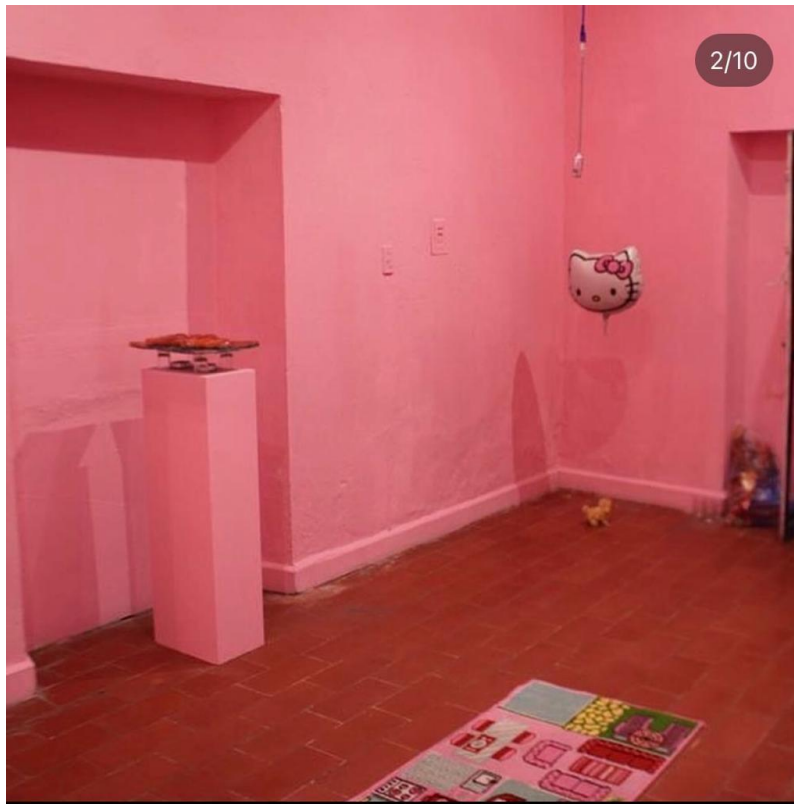
Proyección de *Wastedland 2*, dibujos de Amanda Wong, actuaciones de Andy Medina (Pandabluesky), 2019.



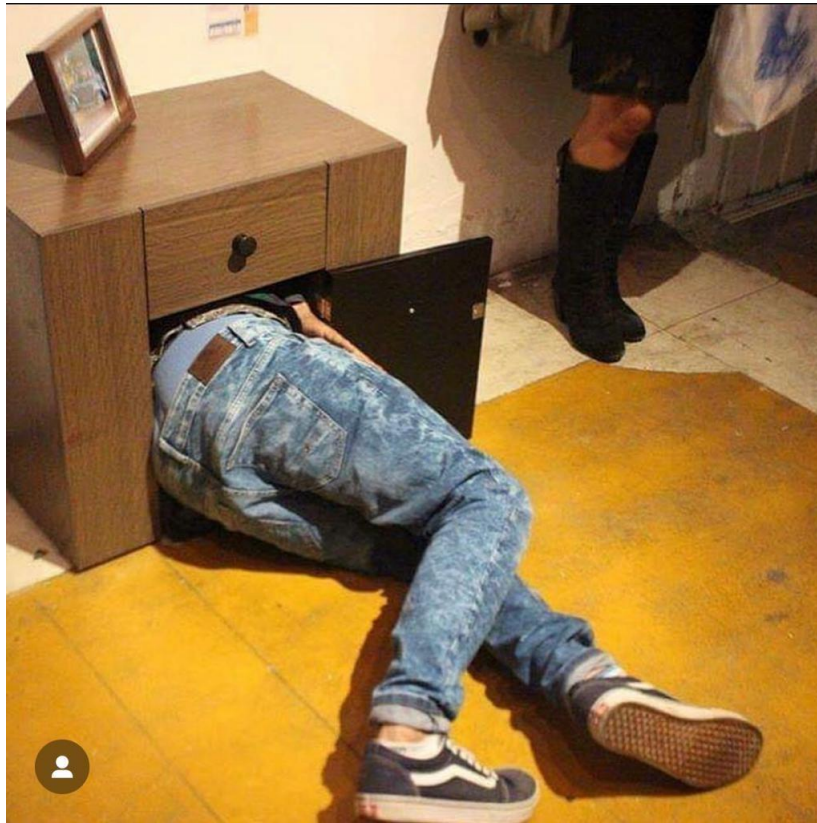
Colección otoño-invierno, exhibición colectiva de YOPE Project Space, 2019.



I always get what I want, proyecto de Antesdecristo, con los artistas Adrián Fierro, Fe Ariki y Angelito, 2019.



En lo que lo otro llega, algo se derrumba, Daniel Aguilar Ruvalcaba y Mili Herrera, 2019.





Estómago de vaca, Apoloco Cacho, Trilce Zúñiga Loya y Salvador Jacobo, 2018. / Flash Day de Shannon Hull, y clausura.





Nuevos finos, Imanol Castro y @vllllaaad, 2018.



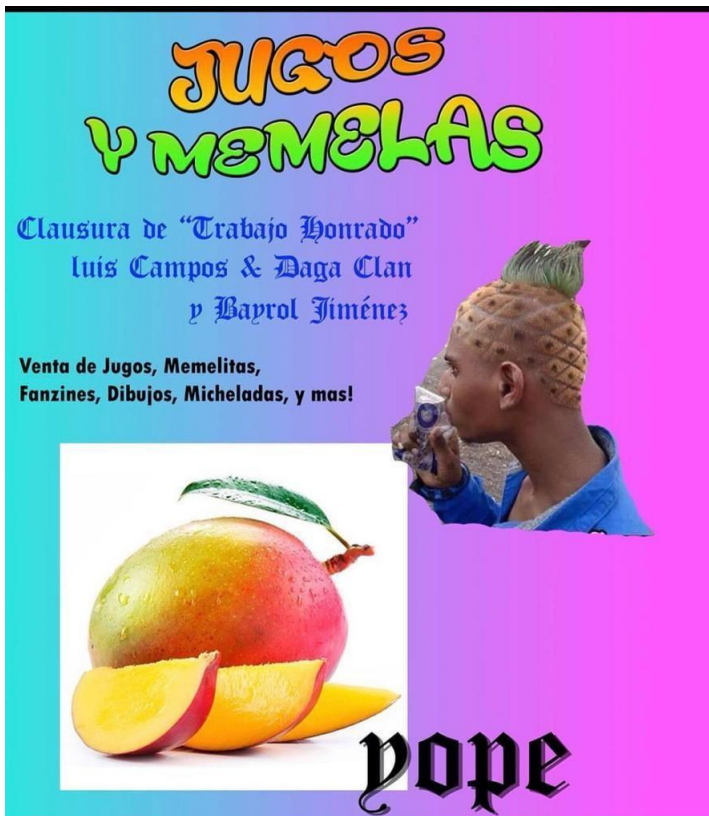
Exhibición de Dr. Lakra y YOPE, 2018 / Flash day de Dr. Lakra y Gangrena.



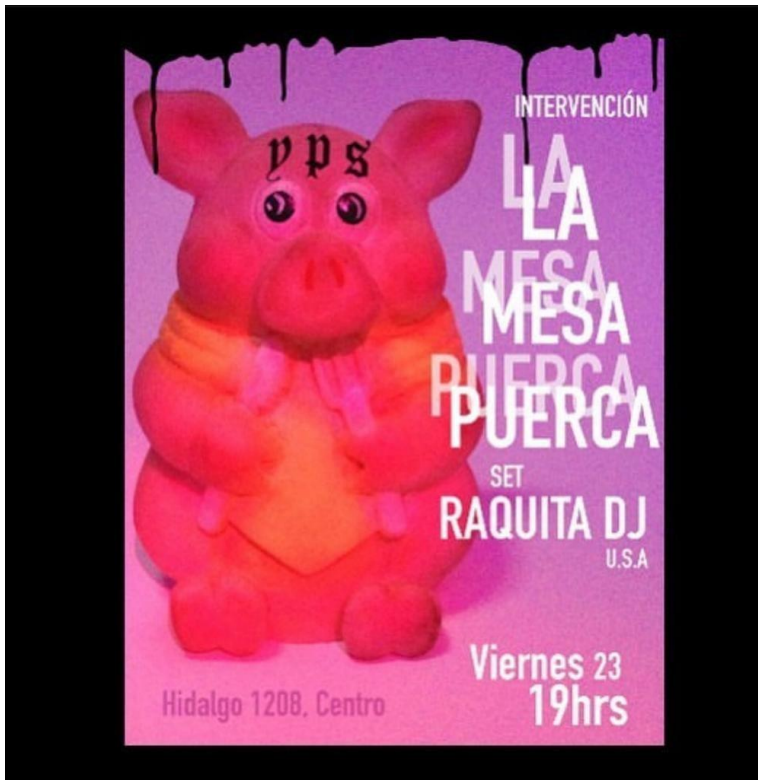
Sets de música de Lagrimazz de fuego y DJ WIKIPEDIA, visuales de Juan Caloca, 2018.



Clausura de *Trabajo honrado*, Luis Campos, Daga Clan, y Bayrol Jiménez, 2018.



Intervención de La mesa puerca, DJ set de RAQUITA, 2018.



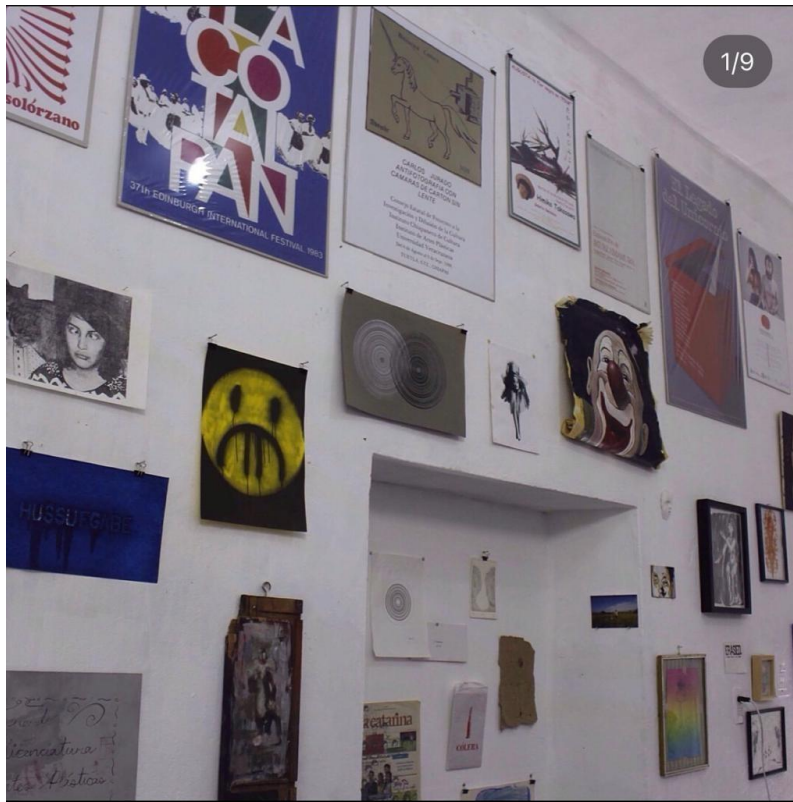
Torneo de futbolito, como parte de C-O-L-E-C-T-O-R-E-S, 2018.



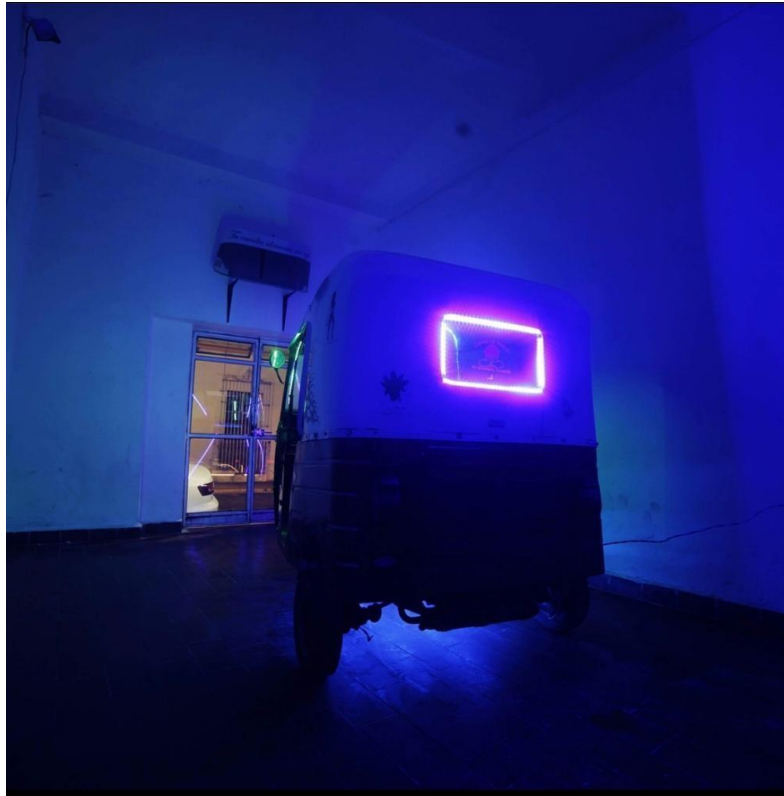
Evento de música, 2018.



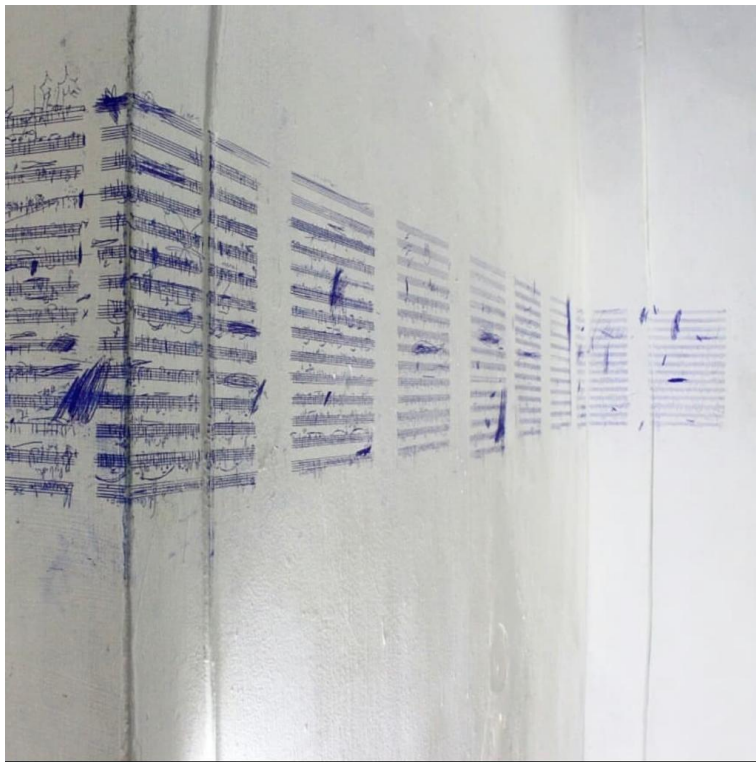
C-O-L-E-C-T-O-R-E-S, Pablo Dainzu Zafra, Rubén Ojeda Guzmán, Colección del Precariado, 2018.



Melisa, Andy Medina, 2018.



“IQ test/Plegaria a un loco”, Javier Santos ‘Smek’, 2018.



Exhibiciones después de *Loma bonita*, en diferentes locaciones.

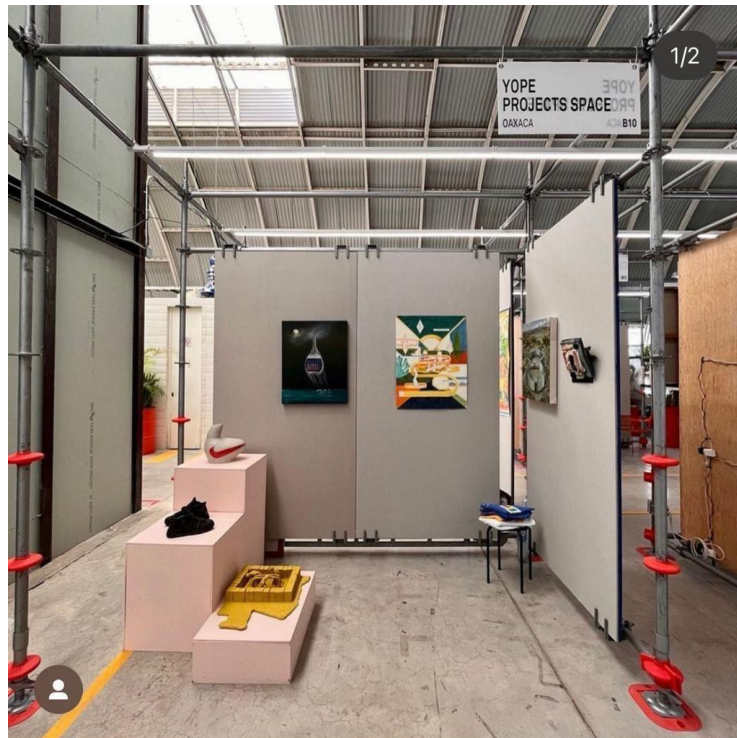
Ben 'Zaa, 2023, Cerro de la Mona, Oaxaca. Obras de YOPE Project Space, Marco Velasco y Rosita Relámpago; acciones de Miguel Cinta Robles y Colectivo Amasijo.



Ben 'Zaa, booth en Feria Material, 2023, Ciudad de México. Obras del colectivo.



Booth en Feria Material, 2022, Ciudad de México. Obras del colectivo.



Tumba 2, Taller Sangfer, 2021, Oaxaca de Juárez. Obras del colectivo.

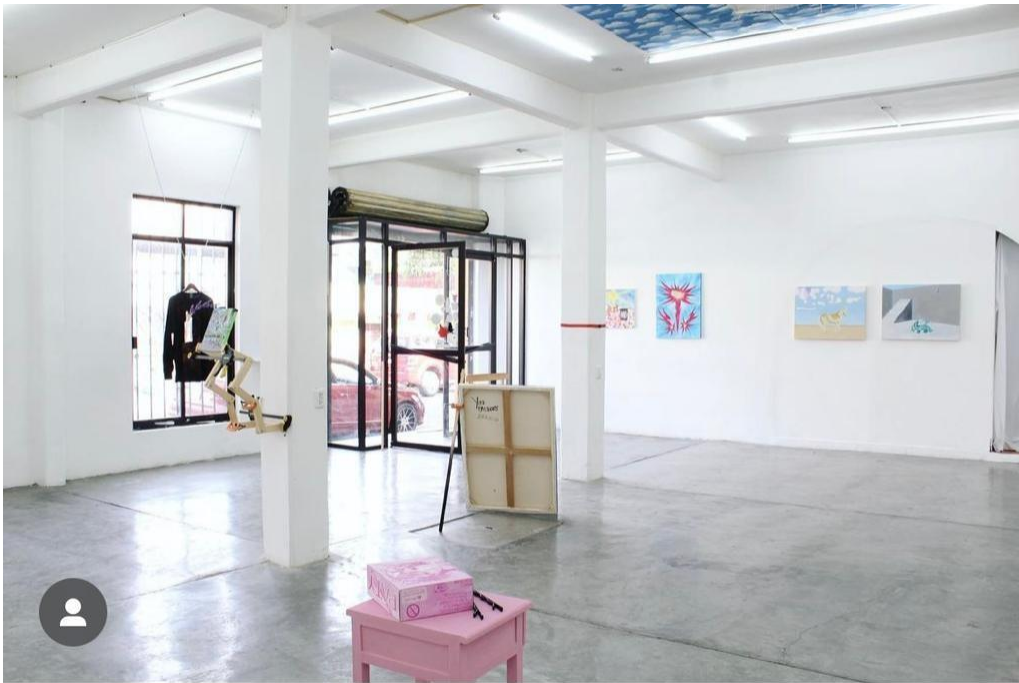


Smile Now / Cry Later, NeoTortillería, Guanajuato, 2021. Obras del colectivo.



Exhibiciones en el actual espacio de YOPE Project, Oaxaca de Juárez, centro.

Pain things, Vol. 2, 2022. KERICHAN SUPERSTAR, Derrick Bowser, Carolina Berrocall, Christian Camacho, Cosa Rapozo, @xau_plus, Mariana Ledesma, Roger Muñoz, Luis Dante, Sandra Slim, Imanol Castro, @gatobanton, @vl.alca, Luis Campos, Carolina Fusilier, @cansanci_o2.2.2, Leonardo Ascencio, Karla Donato, Roberto Moreno, Santiago Muedano, Nany, Agus Letal., Karla Donato.



Ares, 2022. Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Biquini Wax, Naomi Rincón Gallardo, Yacuis Grupo de Estudios, Octavio Aguilar Ayuuk, Dr. Lakra, Gerardo Contreras, Irak Morales, Neo Tortillería, Derrick Bowser, Grupo Ascencio, Piel de engrudo, RRD, Save the artist.



DJ Sets y venta de cerveza



Apertura del espacio. Performances, música, fiesta, 2022.

