


# Resistencia cultural y colaboración: Espais Valencians d'Art Associats (EVAA) como modelo de autogestión<sup>1</sup>

Ángel M. Rodríguez-Arias

Universitat Politècnica de València ✉ 

Juan B. Peiró-López

Universitat Politècnica de València ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.101958>

Recibido: 1 de abril de 2025/ Aceptado: 31 de mayo de 2025

**Resumen:** Este artículo examina los Espais Valencians d'Art Associats (EVAA), una red de seis espacios independientes que redefine los modelos de creación y exhibición artística en Valencia y su área metropolitana. A través de un análisis temático, se abordan cuestiones clave como la relación con el lugar, los modelos de gestión, los procesos curatoriales y las redes comunitarias que sustentan estas iniciativas. El estudio se basa en una metodología cualitativa que combina entrevistas con gestores y artistas, visitas a los espacios y una revisión bibliográfica donde reflexionamos sobre el papel de las instituciones tradicionales, los modelos alternativos de legitimación artística y las dinámicas curatoriales en contextos autogestionados. Los hallazgos revelan cómo estos proyectos subvierten las dinámicas tradicionales del mercado y las instituciones artísticas, priorizando la autogestión, la experimentación y la conexión con sus entornos inmediatos. Entre los principales resultados, se identifican prácticas que reconfiguran la relación entre obra y contexto, fomentan nuevas narrativas espaciales y refuerzan las redes colaborativas. Además, se analiza cómo estos espacios enfrentan la precariedad estructural y las tensiones inherentes a operar en un sistema dominado por lógicas capitalistas. En última instancia, EVAA se presenta como un modelo de resistencia cultural que plantea alternativas viables y significativas frente a las limitaciones del sistema del arte contemporáneo.

**Palabras clave:** Autogestión cultural; Espacios de arte independientes; Periferia artística; Prácticas artísticas emergentes; Contexto valenciano.

## ENG Cultural Resistance and Collaboration: Espais Valencians d'Art Associats (EVAA) as a Model of Self-Management.

**Abstract:** This article examines the Espais Valencians d'Art Associats (EVAA), a network of six independent spaces redefining models of artistic creation and exhibition in Valencia and its metropolitan area. Through thematic analysis, it addresses key issues such as the relationship with place, management models, curatorial processes, and the community networks that sustain these initiatives. The study is based on a qualitative methodology combining interviews with managers and artists, visits to the spaces, and a literature review that reflects on the role of traditional institutions, alternative models of artistic legitimation, and curatorial dynamics in self-managed contexts. The findings highlight how these projects subvert the traditional dynamics of the market and artistic institutions, prioritizing self-management, experimentation, and connection with their immediate environments. Among the main results, the study identifies practices that reconfigure the relationship between work and context, foster new spatial narratives, and strengthen collaborative networks. Additionally, it analyzes how these spaces address structural precariousness and the tensions inherent in operating within a system dominated by capitalist logics. Ultimately, EVAA emerges as a model of cultural resistance, proposing viable and meaningful alternatives to the limitations of the contemporary art system.

**Keywords:** Cultural self-management; Independent art spaces; Artistic periphery; Emerging artistic practices; Valencian context.

<sup>23</sup> Esta publicación está financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades a través del programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU2022- 02682) con el proyecto de Tesis: Práctica Artística y Espacios Periféricos: Creación Independiente en España (2020-2024).

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Más allá de la institución: espacios autogestionados, alternativos e independientes. 3. Contextualización – Resultados. 3.1 Pols. 3.2 A10. 3.3 ZAPE. 3.4 SACECA. 3.5 Internet Moon Gallery/ Luna. 3.6 Algo algo editorial. 4. Conclusiones. Referencias.

**Cómo citar:** Rodríguez-Arias, A. M & Peiró-López, J. B. (2025). Resistencia cultural y colaboración: Espais Valencians d'Art Associats (EVAA) como modelo de autogestión. *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(4), 765-777. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.101958>

## 1. Introducción

Previo a la pandemia, en la ciudad de Valencia comenzaron a surgir una serie de espacios artísticos alternativos que proponían nuevas dinámicas de producción y exhibición, desbordando los márgenes del sistema institucional tradicional. En 2022, seis de estos espacios decidieron agruparse bajo el acrónimo EVAA (Espais Valencians d'Art Associats), estableciendo una red de colaboración que evidencia un fenómeno más amplio de transformación en las lógicas de creación y gestión cultural contemporánea.

En este contexto emergen los seis espacios que conforman EVAA: Pols, A10, Zape, SACECA, Internet Moon Gallery y Algo algo editorial. Liderados por una generación distinta a la de las galerías tradicionales, los espacios que conforman EVAA actúan como plataformas para nuevas voces artísticas y ensayan formas alternativas de legitimación del arte desde contextos autónomos. En efecto, estas iniciativas han funcionado como puntos de partida fundamentales para la trayectoria de artistas emergentes que, posteriormente o de forma simultánea, han irrumpido también en el paradigma institucional. Nombres como June Crespo, Marina González Guerreiro, Mar Reykjavik, Alex Marco y otros tantos han desarrollado proyectos expositivos en el marco de estos espacios, lo que permite desplazar el foco de atención hacia las dinámicas de creación, pensamiento y legitimación que se gestan en ellos.

El objetivo principal de esta investigación radica en desentrañar los modelos expositivos y curatoriales que presentan estos espacios, poniendo en valor sus particularidades, metodologías y desafíos. Dada la intensa y compleja actividad que han desarrollado desde su fundación, se ha optado por dedicar un subapartado específico a cada uno de ellos, siguiendo un método de estudios de caso, con el fin de analizar en profundidad sus propuestas, estructuras y modos de operar. Esta investigación se plantea, así, como un ejercicio de archivo que busca conservar una memoria crítica de estas iniciativas, muchas veces atravesadas por la inestabilidad y la naturaleza efímera que caracteriza al trabajo en los márgenes del sistema artístico.

Desde un enfoque metodológico cualitativo, este estudio se fundamenta en una revisión bibliográfica del contexto y la documentación disponible sobre estos espacios, así como en una puesta en común que sigue la estela de genealogías planteadas en otros contextos (Aramburu, 2020; Ault 2002). El análisis se enriquece con entrevistas personales a gestores y artistas vinculados a los espacios de EVAA, así como con la vivencia directa de sus dinámicas. Esta aproximación permite identificar las estrategias curatoriales y de sostenibilidad que articulan sus prácticas, así como también su impacto en el ecosistema cultural local y su potencial como modelo para otras iniciativas afines en el Estado español.

## 2. Más allá de la institución: espacios autogestionados, alternativos e independientes

El marco teórico de esta investigación se articula en torno a cuatro conceptos clave: autogestionado, alternativo, independiente y periférico. Si bien estos términos se utilizan a menudo de manera intercambiable, presentan matices que permiten analizar con mayor precisión el funcionamiento de los espacios estudiados. Para comprender su relevancia en el contexto de EVAA, es necesario examinar sus implicaciones teóricas y su aplicación en el campo del arte contemporáneo.

Desde una perspectiva teórica amplia, Lefebvre (2013) plantea la importancia del derecho a la ciudad y a la producción del espacio como elementos clave en la democratización de la vida urbana. Este principio se extiende a los espacios autogestionados, que no solo operan al margen de la institucionalidad, sino que también promueven formas de socialización y resistencia frente a la privatización del espacio. Siguiendo esta idea, conceptos como las *heterotopías* de Foucault (1986), el tercer espacio de Soja (1996) y la teoría de los comunes de Federici (2012) refuerzan la noción de que estos entornos, además de subvertir normas establecidas, también generan nuevas formas de convivencia y cooperación cultural. En particular, la teoría de los comunes, desarrollada en distintos ámbitos desde la economía hasta la política, ha sido aplicada en el contexto artístico (Ferriols y Santiago, 2023) para entender estos espacios como estructuras colectivas que gestionan recursos de manera horizontal y compartida, fuera de la lógica de mercado o del control estatal.

Así, el término autogestionado hace referencia a modelos en los que la organización y la toma de decisiones recaen en los propios participantes, sin depender de estructuras jerárquicas externas. En el contexto del arte contemporáneo, este concepto ha evolucionado en paralelo con los anglicismos *artist-run spaces* y *project spaces*, que hacen referencia a iniciativas gestionadas por artistas y que funcionan como plataformas flexibles de experimentación y producción cultural. Los *artist-run spaces* son espacios dirigidos por artistas que asumen tanto la gestión como la curaduría, funcionando de manera independiente de las instituciones tradicionales y priorizando la investigación, el trabajo colectivo y la autonomía crítica (Detterer & Nannucci, 2012). Como señala Besson (2017), estos espacios representan una forma de resistencia frente al sistema institucional y una manera de redefinir el lugar del artista como gestor que vertebra el dentro del ecosistema artístico. Por otro lado, los *project spaces* se caracterizan por su carácter temporal y su enfoque en proyectos específicos, adaptando su programación en función del contexto y las necesidades de cada propuesta. Bishop (2012) pone de relieve que estas estructuras redistribuyen las jerarquías entre artistas,

comisarios y público, promoviendo una colaboración más horizontal. Asimismo, Autoitalia en Londres o Cordova en Barcelona son ejemplos de espacios que han adoptado este modelo, enfatizando la relación entre el proyecto artístico y el contexto en el que se inserta.

El concepto de alternativo ha sido ampliamente debatido en el ámbito del arte contemporáneo. Ault (2002), en su análisis sobre el arte alternativo en Nueva York entre 1965 y 1985, argumenta que este término resulta problemático porque tiende a reforzar una comprensión jerárquica del sistema artístico. No obstante, sigue siendo útil como una categoría que permite cuestionar las relaciones entre canales independientes y prácticas institucionales. En España, este debate ha sido recogido en estudios como el de Aramburu (2020), quien sitúa lo alternativo en la intersección entre arte, mercado e institución. En su análisis, resalta que estos proyectos emergen en torno a la colectividad y se diferencian del individualismo predominante en el arte contemporáneo. Además, subraya la flexibilidad del concepto, que se redefine según las necesidades y condiciones de cada época.

Por otro lado, independiente es un término recurrente en la categoría de estos espacios. En *Arte en España* (1939-2015), Marzo y Mayayo (2015) subrayan las dificultades de establecer una definición unificada. En la asamblea de los segundos encuentros de la Red de Colectivos y Espacios en 1995, se consensuó una definición que enfatizaba la autonomía, la ausencia de fines lucrativos y el carácter innovador de estos proyectos. En esta línea, la investigación de Aramburu (2020) encuentra un paralelismo entre la aparición de estos espacios y los distintos periodos de crisis económica en España. En el caso de EVAA, la mayoría de los espacios surgieron tras la crisis de la COVID-19, lo cual evidencia su función como respuesta a la precarización del sector artístico y la necesidad de nuevas formas de sostenibilidad. Este tipo de dinámicas también se ha documentado en otros contextos, como en Argentina tras la crisis de 2001, donde emergieron numerosas experiencias culturales autogestionadas que respondían a la disolución de estructuras institucionales y a una fuerte desafección con las formas tradicionales de representación (Longoni, 2004). De forma similar, el movimiento 15M en España propició el desarrollo de redes culturales horizontales y espacios de producción artística desde una lógica de lo común y la autoorganización, que desbordaban tanto los marcos institucionales como los del mercado (Sánchez-Belando, 2018).

Finalmente, el paradigma de lo periférico permite abordar la relación entre estos espacios y el territorio en el que se insertan, no solo en términos geográficos, sino también simbólicos y políticos. Tradicionalmente, las geografías del arte han estado determinadas por centros culturales hegemónicos que han relegado ciertas prácticas, cuerpos y saberes a los márgenes del sistema artístico. En el caso de EVAA, sus integrantes operan desde localizaciones diversas, fuera del circuito tradicional del arte contemporáneo, lo que refuerza su carácter periférico tanto en un sentido espacial como epistémico. Esta condición, que puede parecer circunstancial, opera como estrategia crítica: tal como plantea hooks (1989), habitar los márgenes puede convertirse en una posición de resistencia desde la cual generar nuevas formas de pensamiento, comunidad y creación. Esta metodología de trabajo, que desafía las lógicas centralizadas del mercado y la institución, es también una práctica situada que ensaya modos de producción y legitimación alternativos.

### 3. Contextualización - Resultados

Desde la crisis económica de 2008, las prácticas artísticas autogestionadas han experimentado una evolución significativa en respuesta a las transformaciones socioeconómicas que han impactado profundamente en el sector cultural. En Valencia, por ejemplo, experiencias como Solar Corona surgieron como respuesta directa a la necesidad de generar espacios de encuentro, creación y resistencia frente a procesos de gentrificación y precarización urbana. Este contexto se vio acompañado por un cambio político hacia políticas culturales progresistas, lo que favoreció un incremento del apoyo institucional a las artes. No obstante, la llegada reciente de una administración de corte conservador ha despertado preocupación por un posible retorno a lo que ciertos sectores han denominado “cultura blanca”: un modelo de gestión caracterizado por la neutralización del contenido crítico, la institucionalización decorativa y la centralización de los recursos.

Es en este marco donde emergen los seis espacios que conforman EVAA (Espais Valencians d'Art Associats), cuya aparición responde a una necesidad estructural de reconfigurar los modos de producción, exhibición y colaboración en el arte contemporáneo de la ciudad. Estos espacios se inscriben en una tradición de gestión independiente que en Valencia cuenta con antecedentes significativos; iniciativas como La Esfera Azul o la sala Purgatori ya exploraron, en décadas pasadas, formas de organización alternativa, dejando una huella relevante en el tejido cultural de la ciudad.

El ecosistema artístico valenciano actual está conformado por una red densa de instituciones públicas y privadas. La Asociación de Galerías de Arte Contemporáneo de la Comunidad Valenciana (LAVAC) agrupa actualmente 21 galerías, la mayoría con sede en la capital. A nivel institucional, destacan el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y el Centre del Carme de Cultura Contemporània (CCCC), espacios de referencia en el ámbito regional. Asimismo, la Facultad de Bellas Artes de San Carlos desempeña un papel clave como dinamizadora del contexto creativo local.

Los espacios que integran EVAA se articulan más por afinidades en torno a la producción artística y el comisariado que por una lógica de proximidad geográfica, ya que no se agrupan en clústeres como los barrios del Carmen, Ruzafa o Benimaclet. Las conexiones personales forjadas en iniciativas anteriores han sido clave para su consolidación. Un ejemplo paradigmático es *Greasy Senate*, un proyecto expositivo iniciado por el artista Juan Ripoll en su apartamento del barrio del Carmen en 2017, que propició vínculos

duraderos entre artistas y curadores (IVAM, s.f.). Este tipo de iniciativas informales han sido fundamentales para tejer relaciones que aún perduran en la escena artística valenciana.

El proyecto asociativo de EVAA nace de la voluntad compartida de sus integrantes por repensar y visibilizar prácticas artísticas afines desde un enfoque colectivo. Guillermo Ros, artista y cofundador del espacio Zape, relata (comunicación personal, 5 de junio de 2024) que tras visitar Viena y conocer de cerca el funcionamiento de varias iniciativas independientes locales, como *Independent Space Index*, percibió la necesidad de generar en Valencia una red de apoyo mutuo entre espacios con programaciones emergentes. EVAA se articula así como una plataforma de colaboración horizontal que, más allá de la presencialidad expositiva, dispone de un foro interno de trabajo conjunto y de canales de comunicación compartidos, especialmente en redes sociales, donde se presentan las distintas actividades bajo una identidad común. En este sentido, el modelo de asociacionismo de EVAA presenta semejanzas con otras redes a escala estatal, como la Plataforma de Espacios Independientes de Creación Contemporánea en Madrid.

A continuación, se analizan los seis espacios que integran EVAA a partir de entrevistas, documentación y observación directa. Cabe mencionar que existen otras iniciativas en Valencia operando fuera del ámbito institucional y que también merecerían ser consideradas dentro de una futura cartografía ampliada de estas prácticas emergentes.

### 3.1 Pols

Fundado en 2019 en un antiguo taller textil del barrio de La Olivereta, Pols<sup>24</sup> es uno de los proyectos pioneros de EVAA. Su equipo inicial estuvo compuesto por Carles Àngel Saurí, Paula García-Masedo y Néstor García Díaz, quien actualmente comparte la gestión con Empar Polanco. A lo largo de su trayectoria, Pols también ha contado con la contribución como gestor y curador de Luis San Gregorio.

Desde sus primeras fases, Pols se ha distanciado conscientemente de los modelos de exhibición tradicionales. La decisión de preservar la arquitectura y la materialidad original del taller textil en el que se ocupa no responde solo a una cuestión estética, sino a un posicionamiento crítico que reconoce el espacio como un ente activo dentro del proceso artístico. Este lugar actúa como un contenedor de las obras y, al mismo tiempo, como parte integral del relato que se desarrolla en su interior. La articulación entre espacio y contenido refuerza su condición de espacio autogestionado, donde las decisiones curatoriales no responden a una programación externa sino a una lógica de experimentación ligada a la independencia estructural del proyecto.

Este enfoque refleja la filosofía de Pols, que ha optado por mantener la estructura laberíntica del taller como un recurso narrativo y experiencial. La *dramaturgia espacial*, como la describe N. García (comunicación personal, 21 de marzo de 2024), organiza el recorrido del espectador, no como una simple secuencia de obras, sino como un proceso de interacción corporal con el espacio. De este modo, el itinerario expositivo se transforma en un acto performativo donde el espectador se convierte en un participante activo en la construcción del significado del lugar. Este enfoque responde directamente a la formación de Néstor en danza y coreografía, disciplinas que han influido en su forma de concebir el montaje, subrayando la relación entre movimiento, espacio y percepción en la experiencia artística.

La primera exposición del espacio, *En Amores Inflamada* (2019) (Fig. 1), ejemplifica este enfoque. En esta muestra colectiva, quienes participaron en la muestra trabajaron con la historia y la materialidad del lugar, creando un diálogo entre la memoria del espacio y las propuestas contemporáneas de artistas jóvenes del contexto valenciano. Néstor menciona que se centraron en el concepto de *hauntología* propuesto por Mark Fisher (2009), quien argumenta que las ruinas del pasado y los ecos de épocas anteriores siempre persisten en los espacios contemporáneos, como fantasmas que siguen habitando el presente. La exposición exploró estas huellas del pasado, utilizando la propia historia del taller como punto de partida para reflexionar sobre el tiempo, la memoria y la presencia. El nombre del espacio, Pols, es significativo en este contexto, ya que alude tanto al “polvo” como al “pulso”, evocando la relación entre la fisicidad del espacio y su papel como catalizador de la creación artística. Este nombre refleja no solo las características materiales del taller, sino también las huellas dejadas por el tiempo, conectando con la *hauntología* de Fisher.

En la entrevista, el equipo de Pols explica que, desde el inicio, su objetivo no ha sido simplemente crear un espacio para exhibir arte, sino construir un entorno en el que las relaciones entre artistas, curadores y público se nutran de un constante intercambio de ideas. Según nos cuenta E. Polanco (comunicación personal, 21 de marzo de 2024): “Pols es un proyecto serio al que se le pone mucho amor; funciona como un puente para los artistas, pero también para nosotras como gestoras, en nuestro aprendizaje y práctica profesional”. Este enfoque convierte la práctica curatorial en Pols en una plataforma de experimentación, donde el proceso de creación no se limita a la obra finalizada, sino que abarca todo el proceso colaborativo y el trabajo conjunto.

Como muchas propuestas autogestionadas este espacio se enfrenta a retos inherentes a la sostenibilidad económica, especialmente en un contexto de apoyo institucional variable. Sin embargo, gracias a la gestión colectiva y al compromiso de artistas y agentes mediadores, el proyecto ha logrado mantener una programación activa que incluye talleres, clubes de lectura y ciclos de cine. Para E. Polanco (comunicación personal, 21 de marzo de 2024): “el lugar no solo es un puente para los artistas, sino también una plataforma de aprendizaje y experimentación”. Esta visión subraya la importancia de Pols como un entorno donde la reflexión y la crítica impulsan nuevas formas de creación y curaduría. En definitiva, a lo largo de su trayectoria, este espacio ha consolidado su posición como referente del arte emergente en Valencia, trayendo a la

<sup>24</sup> Para más información visite: <https://polsvlc.org/>



ciudad a nombres como June Crespo o Iago Peres. Ha participado en eventos como la feria SISTEMA en Marsella, junto a artistas como Guillermo Ros y Mar Reykjavik, llevando a artistas valencianos a escenarios internacionales y demostrando un firme compromiso con su contexto.



Figura 1A: En *Amores Inflamada* (2019), en Pols, Valencia. Exposición colectiva en la que participan: M Reme Silvestre, Marina G Guerreiro, Mar Reykjavik, David Bestué, Fernando Gandasegui, Alex Reynolds, Guillermo Ros, Cyriaque Villemaux y Javi Cruz. Fig. 1B Detalle de la Obra de Marina G. Guerreiro. Fuente: <https://polsvlc.org/en-amores-inflamada>

### 3.2. A10

El colectivo A10<sup>25</sup>, fundado en Valencia por Julia Castego y Ali A. Maderuelo, se presenta como un proyecto autogestionado que desafía las convenciones tradicionales de la práctica curatorial a través de un modelo sin espacio propio y experimental. Este equipo cuenta con una trayectoria previa y paralela en instituciones como la Fundación La Posta y el programa Arte y Contexto del IVAM. Inicialmente concebido como un espacio físico en la calle Azcárraga número 10, la propuesta pronto adoptó un enfoque nómada, con una práctica que trasciende las fronteras físicas para explorar la relación entre el artista, la obra y el contexto en el que se exhibe. Desde intervenciones en un apartamento turístico hasta exposiciones en ruinas abandonadas y tiendas de discos, cada proyecto se diseña en función del artista y espacio elegido, generando un diálogo único entre la obra y su entorno. J. Castego (comunicación personal, 26 de Marzo de 2024) señala: “El mismo espacio ya estaba muy trillado, sabíamos exactamente dónde poner las cosas. Cambiar de lugar nos permitió pensar cada proyecto desde cero”. Podemos retomar a Kwon (2002, p.156) en este contexto, cuando al hablar del *site-specific*, describe los itinerarios nómadas como narrativas fragmentadas que textualizan el espacio y amplían el discurso expositivo hacia lo performativo y lo efímero.

El carácter efímero de las exposiciones, otro rasgo distintivo de A10, refuerza su interés por la inmediatez y la performatividad. Las propuestas suelen desarrollarse en un solo día, lo cual se contrapone con las nociones tradicionales de duración y permanencia en el arte. Según A. A. Maderuelo (comunicación personal, 26 de Marzo de 2024), este modelo se planteó inicialmente como una forma práctica de equilibrar diferentes formatos artísticos, desde performances hasta exposiciones tradicionales, sin jerarquizarlos. “No éramos una galería comercial, no teníamos la voluntad de abrir ocho horas al día. Lo nuestro era otra cosa”, comenta. Así, A10 opera como un espacio independiente que subvierte los códigos de exhibición convencionales, proponiendo formatos efímeros y flexibles que cuestionan los marcos temporales e institucionales del circuito profesionalizado.

En este contexto, Julia menciona su interés por la figura de Harald Szeemann, uno de los grandes referentes de la curaduría contemporánea. Szeemann es reconocido por su concepción de la agencia curatorial, que prioriza la experimentación y la relación directa entre quien comisaría, quienes crean y el espacio expositivo. Este enfoque ha influido profundamente en la metodología de A10, especialmente en su voluntad de otorgar autonomía a los artistas y crear un marco de trabajo que fomente la exploración y la innovación.

El humor, elemento central en la filosofía curatorial de A10, se manifiesta tanto en la selección de artistas como en las temáticas y ubicaciones de sus proyectos. Por ejemplo, una de sus exposiciones se llevó a cabo en el escaparate de una tienda de discos, combinando lo irónico con lo cotidiano. Esta aproximación lúdica resuena con una visión crítica de las convenciones curatoriales, que busca desmitificar el arte contemporáneo y hacerlo más accesible y cercano al público. En este sentido, A10 se posiciona como un espacio para la experimentación y la ruptura, alejándose de la formalidad institucional y explorando nuevas formas de relación entre el arte y su audiencia.

<sup>25</sup> Para más información visite: <https://www.instagram.com/a10valencia/>

Entre los proyectos recientes, la exposición doble *Asleep* (2023) y *Awake* (2024) de la artista Leomi Sadler (Fig. 2) sintetiza el *ethos* de A10. Realizada en un estudio de artistas en el barrio de Benimaclet, Sadler, conocida por su trabajo con serigrafía y dibujo, utilizó el espacio como un laboratorio de experimentación en el que exploró los temas del sueño y el despertar. La artista produjo la totalidad de las obras *in situ* en menos de una semana, integrando elementos de su trayectoria pasada con nuevas narrativas introspectivas vinculadas a su proceso de transición personal. En la muestra, Sadler conectó bocetos antiguos con experiencias recientes. La instalación principal, una serie de dibujos automáticos complementados por serigrafías, transformó el espacio en un recorrido gráfico que narraba un viaje introspectivo. De este modo, la propuesta de Sadler despliega nuevas narrativas visuales que generan un vínculo íntimo entre la experiencia personal de la artista, el público y el espacio expositivo.



Figura 2A: *Asleep* (2023), en A10, Valencia. Exposición de la artista Leomi Sadler Fig. 2B *Vanishing House* (2023) Leomi Sadler. Fuente: <https://leomisadler.com/Asleep>

### 3.3 ZAPE

El proyecto Zape<sup>26</sup>, fundado por Guillermo Ros en 2021 en un antiguo almacén comercial de Alboraya, sobresale como un ejemplo singular de resistencia y experimentación en el panorama del arte contemporáneo valenciano. Inicialmente concebido como un taller para la producción artística personal de Ros, el espacio evolucionó hacia una plataforma expositiva que combina un enfoque interdisciplinario con una crítica explícita hacia las dinámicas del mercado y la institución artística. Su localización periférica, subraya esta voluntad de operar fuera de las convenciones establecidas, abriendo un espacio híbrido que conecta la producción, la exhibición y el intercambio de ideas.

La primera exposición de Zape, *Hard Counter Club* (2021) (Fig. 3), dio el pistoletazo de salida al plantear una reflexión sobre el rol del artista y su inserción en un sistema cultural que, según Ros (2023), mercantiliza incluso las intenciones más críticas. Inspirándose en los gremios de artesanos de la Edad Media y las dinámicas colaborativas de las uniones sindicales, esta muestra inicial buscó construir un espacio colectivo para trabajar colectivamente al margen de las jerarquías tradicionales, fomentando una estructura horizontal. Esta estrategia coincide con lo que Bishop (2012) identifica como una característica clave del arte participativo: la redistribución de las jerarquías entre artistas, comisariado y audiencias. En este caso, Zape no solo cuestiona las dinámicas de poder entre los agentes del sistema artístico, sino que también explora cómo estas pueden transformarse a través de colaboraciones que sitúan a todos los participantes, desde artesanos hasta artistas conceptuales, en un plano de igualdad creativa.

G. Ros nos explica (comunicación personal, 5 de junio de 2024) que este planteamiento surgió, en parte, de su experiencia trabajando en proyectos institucionales, como su exposición *Un ejercicio de violencia* (2023) en el IVAM. En esa ocasión, la colaboración con diversos actores: artesanos, artistas y otros profesionales, le permitió cuestionar su propio rol y el de la institución como mediadora en la producción cultural. Como ejemplo de este cuestionamiento radical, Ros menciona un acto simbólico en el que decidió literalmente “comerse las paredes” del IVAM, mostrando los restos de un museo tras el paso de su pieza. Este tipo de intervención, que juega con la transgresión directa del espacio institucional, resalta su enfoque de cuestionar las estructuras del arte tradicional y el mercado. Este cuestionamiento se traduce en la programación de Zape, donde las exposiciones funcionan como espacios de reflexión sobre las estructuras que condicionan su creación y recepción.

Proyectos como la exposición *FAM* (2023) ejemplifican esta filosofía al combinar disciplinas artísticas con elementos cotidianos y comunitarios. La colaboración con una panadería local para la producción de *croissants* que formaron parte de la inauguración añadió un componente multisensorial a la experiencia, conectando también la exposición con su entorno inmediato. Sin embargo, en Zape, esta relación no busca

<sup>26</sup> Para más información visite: <https://www.zape.lol/>

ser complaciente; más bien, opera como un recordatorio de las tensiones entre lo local y lo global, entre la producción artística y su inserción en un mercado que, según G. Ros (comunicación personal, 5 de junio de 2024): “todo lo absorbe”. Otro proyecto destacado, *Amfitrions i Hostes* (2023), llevó esta filosofía aún más lejos al integrar una instalación sonora y escultórica que exploraba las relaciones entre lo humano y lo no humano. En esta muestra, la voz de María Giner, conocida por su trabajo como dobladora en Canal Nou, daba vida a esculturas de animales. Una narrativa surrealista que desafiaba las expectativas del espectador. La capacidad de Zape para generar este tipo de diálogos interdisciplinarios es uno de sus rasgos más distintivos, posicionándolo como un espacio donde las prácticas artísticas no solo se muestran, sino que se reimaginan continuamente.

A pesar de estos logros, Zape, como espacio independiente, también se enfrenta a desafíos. Ros reconoce que mantener un equilibrio entre la experimentación artística y las demandas prácticas de financiación es uno de los retos más grandes. En este sentido, el espacio refleja las contradicciones de los modelos autogestionados, que deben negociar constantemente su autonomía en un entorno dominado por las dinámicas del mercado y las instituciones. En última instancia, Zape no se limita a funcionar como un espacio expositivo; actúa como un catalizador para el debate sobre el papel del arte en la sociedad contemporánea. ¿Puede un espacio alternativo resistir verdaderamente las fuerzas del mercado sin sucumbir a ellas? ¿Es posible construir un modelo sostenible que no comprometa la crítica institucional y la colaboración comunitaria? Estas preguntas, lejos de encontrar respuestas definitivas, son el núcleo de la práctica de Zape, un lugar donde las tensiones entre la independencia y la participación, entre la crítica y la complicidad, se convierten en el motor de una creatividad radicalmente comprometida.



Figura 3A: *Hard Counter Club* (2021) en Zape, Alboraya. Participan: RV Vertikal, Jaime Asins, David García, Alberto Feijóo, Irene Faus, Sandra Mar, Juan Ripoll, Aina Monzó, Guillermo Ros. Fig. 3B Detalle de la obra de Aina Monzó. Fuente: Imagen: <https://www.zape.lol/hard-counter-club/>

### 3.4 SACECA

SACECA<sup>27</sup> es un *artist-run-space* gestionado por Raúl Lorenzo y Carlos Peris, ubicado en una nave industrial en Sagunto. Su nombre, heredado de la empresa familiar de Carlos Peris: *Sagunto Centro de Cálculo*, establece un vínculo directo con el pasado del lugar y su transformación en un entorno dedicado a la creación artística contemporánea.

Lucy Lippard, al reflexionar sobre la relación del arte con la especificidad del lugar, señala que: “el lugar es lo que lo rodea, lo que lo formó, lo que ocurrió allí y lo que ocurrirá” (1997, p. 7). Este planteamiento cobra vida en SACECA, donde el entorno industrial y su historia funcionan como un eje conceptual para las propuestas artísticas que se desarrollan en el espacio. Situado en un polígono industrial de Sagunto, este espacio aprovecha las características de su entorno inmediato para generar intervenciones que exploran la relación entre memoria, contexto y creación. Según C. Peris (comunicación personal, 8 de abril de 2024): “trabajamos con lo que tenemos a mano, con el peso histórico y físico del espacio”, una estrategia que conecta las prácticas contemporáneas con las particularidades del territorio en el que se inscriben, como hemos visto también en otros proyectos de EVAA.

Desde su exposición inaugural: *UN TODO AHORA* (2022) (Fig. 4), realizada por los propios gestores del espacio en el rol de artistas, SACECA ha destacado por su enfoque en procesos abiertos y la implicación directa en la configuración de las obras. En esta primera muestra, los residuos encontrados en el entorno del polígono se integraron como parte central de la propuesta, reflejando un compromiso con el entorno inmediato y los materiales disponibles. Un planteamiento que ha consolidado a SACECA como un entorno dinámico, donde el proceso creativo se entrelaza con la materialidad del lugar y el contexto. Tal y como señala R. Lorenzo (comunicación personal, 8 de abril de 2024), los proyectos se desarrollan como ejercicios procesuales, con la producción y el montaje de las obras realizados *in situ*: “Nos interesa que el espacio

<sup>27</sup> Para más información visite: <https://www.instagram.com/sa.ce.ca/>



respire, que cada intervención sea un diálogo constante con lo que ya existe aquí, sin imponer una narrativa cerrada". Esta filosofía se traduce en exposiciones que evitan lo monumental y privilegian lo efímero, lo mutable y lo contingente. Un ejemplo significativo fue la exposición *Hacer después*, de Susana Pérez Guibert, en la que utilizó cristales rotos, materiales donados por una empresa cercana dedicada al reciclaje de vidrio, y pequeñas soldaduras para explorar la reconstrucción como herramienta creativa. La muestra destacó cómo las fragmentaciones pueden dar lugar a narrativas artísticas vinculadas a crear un espacio de intimidad.

Asimismo, el carácter colaborativo del proyecto es otro de sus pilares fundamentales. Carlos y Raúl actúan como comisarios de las exposiciones, pero también facilitan y apoyan la producción de las obras, generando una dinámica fluida y experimental. Este enfoque específico se evidencia en prácticas que implican el uso de materiales locales, como hierro, madera y hormigón, fortaleciendo la relación entre las obras y el espacio. La exposición *Coraza y Ornamento* (2023) de Claudia Pastomas es un ejemplo notable. La artista presentó una instalación de chapas de madera restauradas y ensambladas mediante técnicas de marquetería, sustentadas por estructuras mínimas. La instalación evidenciaba el proceso de construcción, a través de un diálogo concreto con el espacio. Pastomas incorpora en su producción elementos rescatados de su propio taller en una reflexión sobre la materialidad y el ensamblaje como gestos conceptuales.

Este enfoque experimental también se refleja en la diversidad de formatos presentados en las exposiciones. Un ejemplo destacado es la instalación *Límite de existencia* (2024) de Álex Marco, centrada en la exploración del gesto mínimo: un arañazo, a través de una proyección audiovisual integrada en el espacio. La instalación se estructuraba alrededor de una pieza central de acero inoxidable que albergaba los reproductores: giradiscos, etapas de audio y un proyector desde donde se emitía el contenido multimedia. El vídeo iba acompañado de una edición sonora creada por el propio artista, reproducida de manera simultánea a través de cinco vinilos. Esta intervención se complementaba con piezas metálicas oxidadas, que evocaban el paso del tiempo y enfatizaban la interacción entre lo estático y lo mutable. Además, en este caso el proyecto también contó con la colaboración de una empresa cercana al espacio, que aportó sobrantes de su carpintería industrial para crear las piezas metálicas.

A pesar de las dificultades inherentes a los espacios autogestionados, SACECA se consolida como un referente para la experimentación artística en Valencia. Su modelo explora nuevas posibilidades de creación desde la periferia y demuestra cómo un espacio puede convertirse en un motor de reflexión crítica e innovación artística, fundamentado en la memoria, la materialidad y el contexto.



Figura 4: *UN TODO AHORA* (2022), en SACECA, Sagunto. Exposición colectiva, participan: Carlos Peris y Raúl Lorenzo. Fuente: <https://www.raullorenzo.xyz>

### 3.5 Internet moon gallery-LUNA

Internet Moon Gallery<sup>28</sup> nació en 2016 como un espacio de exhibición exclusivamente online, concebido por el artista Manuel Minch. El proyecto utilizaba tecnología de visión panorámica 3D para presentar exposiciones virtuales con cada ciclo lunar, a través de un diálogo con las prácticas del web-art y una exploración de cómo los entornos digitales pueden expandir las posibilidades de creación y difusión artística. En la entrevista<sup>29</sup>,

<sup>28</sup> Para más información visite: <https://internetmoongallery.com/>

<sup>29</sup>



Minch explica que IMG nació para conectar prácticas artísticas emergentes con los ritmos naturales, al tiempo que se aprovechaban las posibilidades comunitarias del entorno digital.

Con el traslado de Minch a Valencia tras la pandemia, IMG evolucionó hacia un modelo híbrido que incorporó LUNA, un satélite físico ubicado en el barrio de Patraix. Este espacio no pretende ser una mera extensión de lo virtual, sino un ámbito con identidad propia donde espacio de exhibición y taller coexisten, permitiendo a los artistas desarrollar procesos específicos al contexto. Según M. Minch (comunicación personal, 8 de mayo de 2024): “LUNA no se limita a ser una propuesta expositiva, sino que busca establecer una comunidad en la que el público y los artistas se encuentren para experimentar y dialogar”. Las exposiciones exploran la especificidad del lugar, a la vez que integran procesos colaborativos y experimentales. Por ejemplo, la muestra *Lore* de Daniel Dobarco fue creada íntegramente en el espacio, empleando materiales cotidianos como cartón reciclado para reflexionar sobre el cuerpo, el gesto y la economía de recursos. Durante el proceso, el artista transformó el espacio en un laboratorio de experimentación que generó esculturas y proyecciones audiovisuales vinculadas directamente con el entorno del taller. Este enfoque replantea la noción de espacio expositivo, transformando las dinámicas de producción artística al promover una autonomía creativa inscrita en un marco global y descentralizado.

Otro ejemplo destacado en LUNA es la exposición *Bona ploguda* (2023) (Fig. 5) de Pepet, un proyecto que conecta la memoria personal del artista con problemáticas rurales y políticas contemporáneas. La instalación, que toma su título de una expresión popular valenciana utilizada para agradecer la lluvia en el campo, se construyó a partir de materiales recolectados en su entorno. Entre estos destacan ramas de caqui, tierra de su campo y vigas de antiguos railes, simbolizando los impactos de las infraestructuras estatales y los cambios en el paisaje agrícola. Esta obra se inspira en el documental *El somni* de Christophe Farnarier (Kubaparis, s.f.), que sigue la última transhumancia de un pastor, reflejando el vínculo de Pepet con su entorno y la tradición agrícola de su familia. La instalación funciona como un refugio transhumante que invita a reflexionar sobre las relaciones entre agricultura, políticas territoriales y las tensiones que atraviesan el mundo rural en la actualidad.

Minch describe esta exposición como representativa del enfoque de LUNA: la integración de contextos locales y narrativas personales en las prácticas artísticas. En *Bona ploguda*, el espacio expositivo trasciende su papel tradicional para convertirse en un lugar de conexión crítica. La intervención subraya la importancia de la agricultura como eje de subsistencia y como memoria viva dentro del arte contemporáneo. Además de su dimensión física, el proyecto híbrido de Minch ha mantenido un impacto significativo en el ámbito digital. A través de iniciativas como la residencia online en Akademie Schloss Solitude y la presentación del proyecto en Karlsruhe ZKM, IMG ha explorado y redefinido los límites del espacio expositivo. Estas experiencias consolidan su modelo como un híbrido entre lo físico y lo digital, configurándose como un referente innovador en la escena contemporánea de Valencia.



Figura 5: *Bona Ploguda* (2023) en Luna, Valencia, Exposición del artista Pepet. Fuente: <https://kubaparis.com/submission/331055>

### 3.6 Algo algo editorial

Algo algo editorial<sup>30</sup> surgió en 2018 como un proyecto independiente impulsado por Mencía Machado y Miguel Rubio. Inspirado inicialmente por una asignatura de autoedición durante sus estudios en la Universidad de La Laguna, el proyecto evolucionó en Valencia, donde Mencía y Miguel adaptaron su apartamento en Primado Reig como un espacio híbrido de exposiciones y creación editorial.

<sup>30</sup> Para más información visite: <https://www.instagram.com/algo.algo.editorial/>

Como propuesta autogestionada, este proyecto se sitúa en una zona intermedia entre la edición, la práctica artística y lo performativo, lo que le permite activar un modo de hacer ligado directamente al contexto en el que se fundamenta. Así, el propio espacio de su hogar se convirtió en el eje conceptual del proyecto. M. Rubio (comunicación personal, 23 de abril de 2024) explica que la práctica se vinculó a una genealogía de exposiciones en entornos domésticos, como las iniciativas de Jeremy Deller en los años noventa. Esta elección desafía las nociones tradicionales del espacio expositivo, generando experiencias íntimas donde los límites entre lo personal y lo profesional, lo privado y lo público, se diluyen. “Los artistas no solo exponen en nuestra casa; cohabitan con las piezas y con nosotros”, añade M. Rubio, subrayando cómo la convivencia física con las obras añade nuevas capas de significado al proceso creativo.

En este contexto, las exposiciones en este curioso apartamento adquieren un carácter específico que no solo responde al espacio, sino también al contexto relacional y material. Por ejemplo, la exposición de Claudia Pastomas, *Contraresborde* (Fig. 6) que también expuso en SACECA, enfrentó el desafío de adaptar su obra, originalmente concebida para un espacio amplio, al reducido entorno de un piso de extrarradio. Este proceso transformó la instalación y también generó una reflexión sobre la materialidad y la funcionalidad de sus piezas en un marco íntimo. Otro caso destacado es la exposición de Víctor Alemán, cuyo montaje incluyó una pata de jamón al vacío montada sobre una *rumba*, que recorría la casa como una metáfora visual del consumo y la domesticidad. En esta línea, Claire Bishop (2012, p. 213) señala que los espacios domésticos tienen la capacidad de transformar la percepción artística al vincular las obras con las dinámicas cotidianas del lugar, operando como una forma de reactivar los significados sociales del entorno. En este caso, el trabajo de Víctor convierte lo doméstico en un espacio surreal, ampliando los límites del significado tanto del objeto artístico como del contexto que lo enmarca.

Más allá de las exposiciones, el proyecto editorial de Algo Algo enfatiza la exploración material y discursiva. Como explica M. Machado (comunicación personal, 23 de abril de 2024), los fanzines y publicaciones actúan como una forma de “pasar como indocumentado”, preservando la espontaneidad creativa y manteniendo un carácter experimental que desafía las convenciones de la edición comercial. En sus palabras, estas publicaciones no se conciben únicamente como documentos, sino como espacios de investigación que acompañan y dialogan con las exposiciones.

Aunque su actividad se origina en el ámbito doméstico, el proyecto ha comenzado a expandirse, comisariando exposiciones en contextos externos como la muestra: *Hay agujeros que parecen afuera* (2024) en el espacio Tangente de Burgos. Esta exposición reúne las prácticas de Javier Galán y Claudia Pastomas, centradas en la materialización de formas y gestos mínimos. A través de ensamblajes frágiles y pobres, y del uso de materiales inmediatos y reciclados, las prácticas presentadas despliegan una relación crítica con el entorno cotidiano. Este enfoque, próximo al espíritu del arte povera, rechaza lo monumental y se orienta hacia una economía de recursos, donde el proceso y la precariedad material se convierten en ejes conceptuales.

Así, la transición del espacio doméstico de Algo algo editorial al contexto de Tangente expande los límites del propio proyecto. La selección de materiales encontrados, restos constructivos y elementos reciclados configura una práctica que dialoga con la economía de los recursos disponibles y con lo concreto, entendiendo el entorno inmediato como un terreno de posibilidades poéticas. Las obras invitan a una reflexión abierta sobre la relación entre lo sólido y el vacío, la historia y el presente, resignificando lo residual y lo inmediato como punto de partida para la creación contemporánea. En suma, Algo algo editorial se consolida como un modelo que combina la autogestión, la experimentación editorial y la especificidad de su contexto original para cuestionar y expandir las formas tradicionales de creación y exhibición artística.



Figura 6: *Contraresborde* (2022) en Algo algo editorial, Valencia. Exposición de la artista Claudia Pastomas.  
Fuente: <https://teatenerife.es/actividad/encuentro-con-algo-algo-editorial/2945>

## 4. Conclusiones

Tabla 1. Resumen de los resultados obtenidos. Proporciona un resumen detallado de las características y prácticas de los seis espacios integrados en EVAA.

	A10	Pols	Zape	IMG	Saceca	Algo. algo
<b>Espacio</b>						
Espacio ubicado fuera de los centros culturales de la ciudad	x	x	x	x	x	x
Espacio físico fijo		x	x		x	x
Espacio con más de un uso principal - aparte del expositivo			x	x	x	x
<b>Gestores del espacio</b>						
Son asociación		x				
Se consideran también artistas			x	x	x	x
Realizan tareas de acompañamiento a los artistas	x	x	x	x	x	x
Ayudan en la producción de las obras	x	x	x	x	x	x
Trabajan con artistas locales	x	x	x	x	x	x
Trabajan con artistas internacionales	x	x	x			
Propuestas site-specific	x	x	x	x	x	x
<b>Relación institución</b>						
Tienen experiencia en trabajar en la institución	x	x	x	x	x	x
Reciben ayudas institucionales	x	x				

Fuente: Elaboración Propia.

La experiencia recogida en este artículo sobre EVAA permite afirmar que los espacios independientes analizados articulan un modelo organizativo y curatorial que responde de forma situada a las limitaciones estructurales del sistema artístico contemporáneo. Como sintetiza la tabla comparativa, estos seis espacios operan desde una lógica relacional que desborda el binarismo centro-periferia y activa una territorialidad crítica. En ese marco, la práctica artística se entrelaza con formas de autogestión, cuidado y compromiso político que se distancian de los modelos jerárquicos de institucionalidad.

La precariedad, lejos de entenderse únicamente como déficit, se convierte en condición de posibilidad: habilita nuevas formas de producción basadas en redes de apoyo, vínculos interdependientes y estructuras de decisión horizontal. Todos los gestores de los espacios acompañan activamente a los artistas en la producción de obra, en una dimensión de trabajo que no se delega ni se externaliza. Esa implicación directa, junto con la atención prioritaria al trabajo de artistas locales y a propuestas situadas, conecta la identidad de cada espacio con su contexto inmediato. A ello se suma la experiencia previa de muchos de los agentes implicados en estructuras institucionales, lo que demuestra una circulación fluida entre lo que ocurre en EVAA y las lógicas dominantes del campo del arte. Un ejemplo ilustrativo es la iniciativa *Xarxa*<sup>31</sup>, una inauguración conjunta de todos los espacios, que se ha realizado en dos ocasiones (Fig. 7), impulsado como evento paralelo a *Abierto Valencia*. Su sincronización con el circuito galerístico no implica adhesión, sino una intervención que introduce otras temporalidades, formas de visibilidad y modos de relación, desde una posición que asume la colaboración crítica como táctica.

<sup>31</sup> Para más información sobre el programa colectivo de EVAA, visite: <https://www.instagram.com/evaa.evaa.evaa.evaa.evaa/?hl=am-et>





Figura 7: Carteles de la programación de Xarxa de 2022 y 2023. Fuente: <https://www.instagram.com/evaa.evaa.evaa.evaa.evaa/?hl=am-et>

Esta forma de operar se conecta con el giro conceptual que propone Kester (2024), quien subraya el agotamiento de la noción clásica de autonomía estética heredada de la vanguardia. Para el autor, la transformación paradigmática que atraviesa las prácticas artísticas actuales supone el tránsito desde un modelo basado en el aislamiento del arte hacia uno en el que lo estético se configura como experiencia dialógica, relacional y situada. En una formulación clave, el autor plantea:

Estamos presenciando un cambio de paradigma con profundas implicaciones para nuestra comprensión de la trayectoria más amplia del arte modernista. En particular, este cambio marca la transición desde un paradigma estético residual, vinculado a las tradiciones de la vanguardia histórica (y dependiente de la noción convencional de autonomía estética), hacia un paradigma emergente basado en una comprensión dialógica de la experiencia estética. Más aún, estos proyectos se centran en la pregunta de cómo llegamos a resistir. ¿Qué formas de conciencia, sociabilidad e imaginación nos conducen a la acción? ¿Y cómo la propia experiencia de la resistencia favorece la aparición de nuevas formas de creatividad y lucidez crítica? (Kester, 2024, p. 3, traducción propia).

Esta transición encuentra expresión en varios de los espacios estudiados. Pols, por ejemplo, construye relaciones sostenidas con artistas a través de un trabajo curatorial atento a las formas de habitar el espacio y a la continuidad entre producción, instalación y recepción. Más que aplicar una línea estética, el espacio genera condiciones de colaboración sostenida que afectan tanto al ritmo de trabajo como a las dinámicas de montaje. Algo Algo Editorial, por su parte, activa una institucionalidad mínima y versátil, operando desde la edición como estrategia curatorial y combinando funciones de archivo, cuidado y exhibición. Zape y Saceca han desarrollado metodologías de programación flexibles, prolongadas en el tiempo, que permiten responder a las circunstancias materiales y a la disponibilidad de quienes participan. IMG/Luna extiende el marco expositivo al entorno digital, desbordando el formato físico sin renunciar a su inscripción local. Estas prácticas no sólo permiten resistir, sino que producen nuevas formas de institucionalidad desde la propia experiencia del límite.

Los espacios que integran EVAA operan desde respuestas tácticas situadas, en el sentido planteado por De Certeau (2000), como intervenciones adaptativas y oportunas que se insertan en las fisuras del sistema, combinando una adaptación a contextos precarios y una proyección de modelos institucionales alternativos y críticos. Esta postura se manifiesta con claridad en términos cuantitativos, ya que han sido numerosas las exposiciones realizadas en un periodo muy breve: por ejemplo, Pols ha desarrollado 16 exposiciones desde 2019, mientras que Zape ha realizado 5 desde 2021. Aunque solo dos de estos espacios han recibido subvenciones públicas específicas, como las ayudas INJUVE destinadas al comisariado, todos han mantenido sus actividades mediante esfuerzos colectivos frente a situaciones persistentes de inestabilidad económica.

En este marco, EVAA encarna una resistencia cultural que se diferencia del modelo institucional tradicional establecido en el territorio español en los años noventa, caracterizado por la profesionalización en la gestión cultural, un imaginario de prosperidad y estabilidad económica, así como una programación orientada principalmente al mercado del arte. A diferencia de experiencias asociativas independientes anteriores, críticas con este modelo, como las desarrolladas en los noventa en España por colectivos como La Fiambrera Obrera, marcadas por un fuerte posicionamiento político-ideológico y acciones directas en el espacio público (Álvarez Guillén, 2016), los espacios de EVAA amplían este enfoque hacia la creación de

redes colaborativas, prácticas curatoriales relacionales y un énfasis en lo local y contextual como estrategias de resistencia cultural. Este cambio de paradigma se observa, en definitiva, tanto en la programación de exposiciones como en formatos híbridos y transdisciplinares.

## Referencias

- Aramburu, N. (2020). *Alternativas. Políticas de lo independiente en las artes visuales*. Editorial Cendeac.
- Álvarez Guillén, M. (2016). *Del boom museístico a los laboratorios del procomún: La institución artística española y los movimientos sociales*. *Kult-ur*, 3(5), 79–94. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5567620.pdf>
- Ault, J. (2002). *Alternative art New York, 1965-1985: A cultural politics book for the Social Text Collective*. The Drawing Center.
- Besson, C. (2017). Artist-run spaces. *Critique d'art*, 49, 27–35. <https://doi.org/10.4000/critiquedart.27133>
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- de Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Volumen I: Artes de hacer* (A. Corella, Trad.). Universidad Iberoamericana / ITESO.
- Detterer, G. & Nannucci, M. (Eds.). (2012). *Artist-run spaces*. JRP|Ringier.
- Federici, S. (2012). *Revolution at point zero: Housework, reproduction, and feminist struggle*. PM Press.
- Ferriols, A. & Santiago, P. (2023). La ciudad de los cuidados. Infraestructura para un arte en común. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35 (1), 53–75. <https://doi.org/10.5209/aris.80604>
- Fisher, M. (2009). *Capitalist realism: Is there no alternative?* Zero Books.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces: Utopias and heterotopias. *Diacritics*, 16 (1), 22–27.
- hooks, b. (1989). *Choosing the Margin as a Space of Radical Openness*. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, (36), 15–23. <https://www.jstor.org/stable/44111660>
- IVAM. (s.f.). Metalheadz 2. IVAM. <https://ivam.es/es/pac/metalheadz-2/>
- Kester, G. H. (2024). *Beyond the sovereign self: Aesthetic autonomy from the avant-garde to socially engaged art*. Duke University Press.
- Kubaparis. (s.f.). Internet Moon Gallery – Submission. Kubaparis . <https://kubaparis.com/submission/331055>
- Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. The MIT Press.
- Lefebvre, H. (2013). *El derecho a la ciudad*. (A. Gutiérrez, Trad.). Capitán Swing.
- Lippard, L. R. (1997). *The lure of the local: Senses of place in a multicentered society*. The New Press.
- Longoni, A. (2004). *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Marzo, J. L. & Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939–2015): Ideas, prácticas, políticas* (1a ed.). Cátedra.
- Ros Lluch, G. (2023). Zape. La inercia de un sujeto entusiasta. *EME Experimental Illustration, Art & Design*, (11), 86–97. <https://doi.org/10.4995/eme.2023.19734>
- Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Blackwell