
¿HAY LUGAR PARA LO INDEPENDIENTE? INFRAESTRUCTURAS DE RESISTENCIA CULTURAL EN EL ESTADO ESPAÑOL'

Ángel Manuel Rodríguez Arias

Universitat Politècnica de València. Centro de investigación Arte y Entorno

Juan Bautista Peiró López

Universitat Politècnica de València. Centro de investigación Arte y Entorno

Resumen: Este artículo analiza el papel de las Infraestructuras de Resistencia Cultural (IRC) en el contexto del arte independiente en España. A partir de un marco teórico basado en las tácticas de Michel de Certeau y las reflexiones desarrolladas en *Modos de hacer*, se examina cómo estos espacios operan en la tensión entre autonomía y asimilación institucional. El estudio de caso de Córdova en Barcelona ilustra cómo un espacio sin ánimo de lucro puede desarrollar 'modos de hacer' que le permitan sostener una programación internacional y experimental en un entorno precarizado. Se reflexiona sobre la instrumentalización de la diferencia en el mercado del arte y se plantea hasta qué punto estas infraestructuras logran subvertir el sistema o son absorbidas por él.

Palabras clave: ARTE INDEPENDIENTE; INFRAESTRUCTURAS DE RESISTENCIA CULTURAL; CORDOVA (GALERÍA DE ARTE, BARCELONA); TÁCTICAS; MODOS DE HACER (LIBRO, 2001)

IS THERE ROOM FOR THE INDEPENDENT? CULTURAL RESISTANCE INFRASTRUCTURES IN THE SPANISH STATE

Abstract: This article examines the role of Cultural Resistance Infrastructures (CRI) within the context of independent art in Spain. Based on a theoretical framework drawing from Michel de Certeau's tactics and the discussions developed in *Modos de hacer*, it explores how these spaces navigate the tension between autonomy and institutional assimilation. The case study of Córdova in Barcelona illustrates how a non-profit space can develop 'modes of doing' that sustain an international and experimental program in a precarious environment. The article reflects on the commodification of difference in the art market and questions whether these infrastructures manage to subvert the system or are ultimately absorbed by it.

Keywords: INDEPENDENT ART; CULTURAL RESISTANCE; INFRASTRUCTURES; CORDOVA (ART GALLERY, BARCELONA); TACTICS; MODOS DE HACER (BOOK, 2001)

Rodríguez Arias, Ángel Manuel & Juan Bautista Peiró López. 2025. «¿Hay lugar para lo independiente? Infraestructuras de resistencia cultural en el Estado español». *AusArt* 13 (2): 37-51. <https://doi.org/10.1387/ausart.27403>

1. Introducción

El siglo XXI ha transformado profundamente la relación entre el arte, la esfera pública y las estrategias de acción directa. En este contexto, la publicación de *Modos de hacer* (Blanco et al. 2001) consolidó un marco de análisis para examinar cómo las prácticas artísticas han generado espacios de resistencia más allá del dominio institucional. No obstante, a más de dos décadas de su publicación, es pertinente cuestionar hasta qué punto se han materializado estas iniciativas como configuraciones de resistencia dentro del campo del arte contemporáneo. Es importante señalar que este libro ha tenido un impacto significativo en la difusión de teorías clave, pues en su momento permitió la traducción al español de textos fundamentales de autores como Bourriaud y Certeau, facilitando así el acceso a debates fundamentales en el contexto hispanohablante. Sin embargo, hoy en día estos textos han sido ampliamente asimilados por la teoría del arte, lo que exige una revisión crítica de su impacto actual. Esto nos lleva a cuestionar si iniciativas clave, como destacan la estandarización de los espacios autogestionados, las plataformas colaborativas o diversos proyectos de resistencia cultural, han logrado consolidarse como configuraciones de resistencia efectivas o si, por el contrario, han sido asimiladas por las dinámicas de institucionalización y mercantilización. En este sentido, este artículo pone el foco, a partir de varias ideas fundamentales extraídas de los textos de *Modos de hacer*, para examinar el estado actual de las iniciativas independientes en el Estado español, a través de un análisis de cómo han evolucionado sus estrategias de autogestión y qué desafíos enfrentan ante la precarización estructural y la hegemonía institucional.

2. Infraestructuras de resistencia cultural: De la crítica institucional a la autogestión

En el ámbito del arte contemporáneo, términos como 'espacio independiente', 'espacio autogestionado' y 'espacio alternativo' suelen emplearse de manera intercambiable para referirse a iniciativas que operan al margen de las instituciones tradicionales. Estos espacios no responden a una única definición estructural, sino que abarcan un amplio espectro de formas organizativas y modelos de sostenibilidad. Algunos se configuran como colectivos con dinámicas horizontales, mientras que otros se articulan en torno a figuras curatoriales específicas. Su financiación varía entre la autofinanciación, el acceso a subvenciones o colaboraciones institucionales, sin que ello implique necesariamente la pérdida de su autonomía crítica.

Más que una oposición rígida entre lo institucional y lo independiente, estos espacios se caracterizan por desarrollar estrategias flexibles que les permiten negociar su sostenibilidad sin integrarse por completo en las estructuras de poder establecidas. Su objetivo común es generar contextos

de creación y exhibición alternativos, muchas veces situados fuera de los circuitos dominantes del arte. Así, lejos de operar completamente al margen del sistema, combinan múltiples formas de gestión y financiamiento para garantizar su continuidad sin renunciar a su vocación crítica y experimental. Estos espacios han sido históricamente caracterizados por su flexibilidad organizativa, su capacidad de generar modelos alternativos de producción o exhibición y su autonomía respecto a las lógicas de las instituciones tradicionales (Aramburu 2023; Ault 2002). Sin embargo, el grado de independencia varía considerablemente. Así, muchos de estos espacios combinan estrategias de autofinanciación con subvenciones públicas o privadas sin perder completamente su autonomía.

En este marco, proponemos el concepto de 'infraestructura de resistencia cultural' (IRC) para describir aquellos espacios y estrategias que desafían el binomio mercado-institución en la producción artística y cultural. No son fenómenos recientes, sino que emergen a partir de una larga genealogía de prácticas críticas que han evolucionado en distintos ejes históricos y políticos. Con este fin, la crítica institucional, que se consolidó en los años 60 y 70, puso en cuestión los mecanismos de legitimación del arte en museos y centros de poder, siendo adoptada como estrategia por artistas y colectivos que denunciaban la exclusión de ciertos sujetos y discursos del sistema del arte. Ejemplos como Womanhouse (1972), vinculado al feminismo y la educación artística, o los movimientos activistas como ACT UP en respuesta a la crisis del VIH/sida en los años 80, evidencian ejemplos paradigmáticos de cómo la resistencia cultural ha servido como herramienta de lucha para distintos colectivos históricamente marginalizados. Estas prácticas y agrupaciones son ejemplos de estructuras más complejas que, en lugar de solo cuestionar la institución, comenzaron a desarrollar modelos alternativos de producción y gestión del arte. Así, las IRC pueden entenderse como parte de esta evolución, ya que articulan formas de organización autónomas que desafían la dependencia del mercado y las instituciones, operando en una relación de tensión constante con ellas. Sus estrategias han oscilado entre la oposición frontal, la infiltración en estructuras establecidas y la creación de redes de apoyo mutuo que trascienden lo local.

Ahondemos un poco en la elección de la terminología empleada. El término infraestructura no se limita a lo físico, sino que abarca entramados estructurales que facilitan la producción, circulación y legitimación de prácticas artísticas fuera de las lógicas institucionales hegemónicas. A este respecto, resulta pertinente el paralelismo con la visión de Silvia Federici (2018) sobre la reproducción social y las economías comunitarias. Si bien su análisis se centra en las dinámicas del trabajo reproductivo y su papel en la resistencia al capitalismo y al patriarcado, su énfasis en la autogestión, los cuidados y en las redes de apoyo mutuo permite repensar las IRC como espacios donde se articulan modelos alternativos de producción cultural fuera de las estructuras institucionales tradicionales. La autora argumenta que las economías informales constituyen espacios clave de resistencia en los

que se generan prácticas autónomas que desafían las lógicas del mercado y del Estado (ibid.). A su vez, investigaciones recientes como la de Ferriols y Santiago (2023) profundizan en esta perspectiva, aplicándola a espacios que convergen en esta definición dentro del paradigma artístico.

Una IRC puede adoptar la forma de un espacio expositivo, una red colaborativa, una plataforma digital o un modelo de autogestión que configure los canales convencionales de acceso y distribución cultural. El término de resistencia en este contexto se vincula con su capacidad de generar alternativas a los modelos dominantes desde una posición periférica; ya sea esta geográfica, económica o simbólica. Esta idea encuentra un antecedente fundamental en el pensamiento de Antonio Gramsci (2000), quien subrayó el papel de la resistencia cultural en la lucha contra la hegemonía capitalista. El autor plantea que el cambio social no solo se produce mediante enfrentamientos directos con el poder, sino también a través de la construcción de contra hegemonías culturales que erosionan la influencia de las instituciones dominantes desde dentro de la sociedad civil (Gramsci 1935). Así, la resistencia cultural no se limita a la negación del sistema, sino que se materializa en prácticas autónomas que buscan transformar las estructuras existentes.

Las IRC operan como espacios de confrontación y experimentación que disputan las narrativas hegemónicas sobre el acceso y la producción cultural. Estas infraestructuras emergen en respuesta a la institucionalización del arte en un sistema donde la independencia es constantemente desafiada por procesos de absorción y mercantilización. Por último, el término 'cultural' nos remite a una problemática ampliamente debatida en la teoría crítica contemporánea. Homi Bhabha, por ejemplo, cuestiona la estabilidad del concepto de cultura al abordar la hibridez y la negociación identitaria en contextos poscoloniales. En *The location of culture* (1994), plantea que la cultura no es un conjunto fijo de significados, sino un espacio de traducción y desplazamiento, donde los sujetos y las prácticas culturales operan en una constante redefinición. Su crítica al esencialismo cultural es útil para pensar en las IRC como infraestructuras que no solo resisten, sino que también reformulan los límites de lo que se considera cultura legítima dentro del sistema del arte. En este sentido, las IRC pueden entenderse como espacios de negociación donde se generan nuevas formas de producción y circulación cultural, que desafían la dicotomía entre lo tradicional y lo contemporáneo, lo institucional y lo alternativo.

3. Estrategias y tácticas en la infraestructura de resistencia cultural

Utilizamos como marco la teoría de Michel de Certeau ([1980] 1984) quien establece una distinción clave entre estrategias y tácticas, dos formas de operar dentro de los sistemas de poder. La 'estrategia', según Certeau, es el modo de actuar propio de las instituciones, las estructuras de autoridad

y los sistemas establecidos. Se basa en la posesión y control de un espacio propio desde el cual se organizan, planifican y ejecutan mecanismos de dominación. En este sentido, las estrategias configuran el orden normativo, estableciendo los límites y las condiciones de participación dentro de un sistema. Museos, universidades o políticas culturales funcionan estratégicamente, al definir las reglas de juego del campo artístico y establecer las vías legítimas de producción y circulación cultural.

No obstante, las estrategias no son inmutables ni monolíticas. Certeau también reconoce que pueden ser utilizadas o resignificadas por quienes operan dentro de ellas. Esto significa que no solo es posible servirse de una estrategia preexistente, sino también subvertir sus lógicas desde dentro, generando espacios de acción alternativos dentro de los mismos marcos normativos. En este punto se introduce la 'táctica', el modo de operar de los actores sin un espacio propio dentro del sistema. La táctica se despliega en el terreno del otro, aprovechando las grietas y oportunidades momentáneas para actuar sin consolidar un dominio estable. Este concepto se inscribe en un marco teórico que bebe de las nociones de derecho a la ciudad formuladas por Henri Lefebvre (1968) y de las heterotopías de Michel Foucault (1967). Mientras que Lefebvre reivindica el uso diferencial del espacio urbano por parte de los habitantes en contraposición a su planificación tecnocrática, Foucault introduce la idea de heterotopía como espacios que funcionan simultáneamente dentro y fuera del orden hegemónico, permitiendo nuevas configuraciones de significados y usos.

En este sentido, las tácticas de Certeau pueden entenderse como prácticas espaciales que resisten la total integración dentro de los marcos institucionales y ofrecen nuevas posibilidades de agencia dentro de estructuras impuestas. Para los espacios independientes, esto se traduce en la necesidad de operar en un campo artístico dominado por lógicas de financiamiento público y privado, sin perder de vista la capacidad de desarrollar estructuras de autogestión que eviten la asimilación dentro del aparato institucional. Alexander Kluge y Oskar Negt introducen el concepto de 'contraesfera pública' en su texto «Esfera pública y experiencia», incluido en *Modos de hacer* (2001). En esta obra, los autores cuestionan la estructura burguesa de la esfera pública, señalando cómo los discursos dominantes marginan ciertas experiencias y voces colectivas. La 'contraesfera pública' se plantea como un espacio de resistencia en el que las clases subalternas pueden articular discursos alternativos y modelos de producción cultural que desafían la hegemonía institucional. Esta noción sirve para entender cómo los espacios independientes generan alternativas discursivas y materiales en un entorno cada vez más regulado por el mercado del arte y la gestión institucional. En este sentido, Elkin Rubiano (2019) plantea una paradoja crucial: si bien el arte contemporáneo ha reivindicado históricamente su autonomía, la progresiva sujeción de la gestión cultural a lógicas neoliberales ha reducido la capacidad de los espacios independientes para operar con verdadera independencia. La búsqueda de financiación sostenible y la

adaptación a los marcos institucionales han redefinido el concepto mismo de resistencia cultural, generando nuevos dilemas en torno a la posibilidad de una práctica artística realmente autónoma. Con todo, en la siguiente tabla (figura 1) se propone una clasificación entre el binomio poder/autonomía para ver gráficamente las diferencias siguiendo el marco diferencial propuesto por Certeau aplicado a las IRC.

DIMENSIÓN	Estrategia (Institucional/Poder)	Táctica (Autonomía/Resistencia - IRC)
Definición	Modelos organizativos que consolidan estructuras de producción y distribución del arte dentro de marcos normativos y financieros establecidos.	Prácticas y estructuras flexibles que operan en los márgenes del sistema, adaptándose a las condiciones de precariedad y resistencia.
Espacio	Museos, centros de arte, espacios públicos regulados.	Espacios independientes, autogestionados, nómadas o temporales.
Relación con la financiación	Subvenciones estatales, mercado del arte, patrocinio privado.	Autofinanciación, crowdfunding, redes colaborativas, subvenciones sin dependencia total.
Gestión	Jerarquizada, profesionalizada, normativizada.	Horizontal, autogestionada, basada en redes informales
Legitimación	Validada por el sistema del arte y sus agentes (curadores, museos, galerías).	Construida desde la práctica, el reconocimiento de la comunidad y la experimentación.
Temporalidad	Permanente, con estabilidad institucional y planificación a largo plazo.	Flexible, con procesos adaptativos que responden a las condiciones del contexto.
Producción cultural	Determinada por las políticas culturales y las tendencias del mercado.	Determinada por necesidades contextuales, apuestas experimentales y resistencia crítica.
Estabilidad	Estable, con soporte institucional.	Inestable, dependiente de la autogestión y recursos fluctuantes.

Tabla 1. Esquema relacional entre estrategias (institución) y tácticas (IRC).

4. Contextualización de las IRC en el Estado español

Con la creación del Estado de las autonomías a partir de la Constitución de 1978, las comunidades autónomas adquirieron competencias en materia cultural, lo que llevó a la proliferación de museos y centros de arte contemporáneo financiados por administraciones autonómicas (Marzo & Mayayo 2015). Aunque el centro simbólico del arte siguió radicado en Madrid, esta expansión permitió la descentralización parcial de la oferta artística, facilitando la circulación de producción cultural vinculada al arte contemporáneo en regiones previamente marginadas del circuito dominante. Sin embargo, junto a este proceso institucional, también surgieron infraestructuras de resistencia cultural independientes, que han desarrollado modelos de gestión alternativos frente a la institucionalización del arte.

A lo largo del estado español han ido surgiendo proyectos autogestionados en contextos diversos, a menudo vinculados a la transformación urbana y a dinámicas locales específicas. Ejemplo de ello es Zorrotzaurre en Bilbao, un área en proceso de regeneración urbana donde diversos espacios culturales independientes han ocupado antiguas naves industriales, articulando una red de proyectos autogestionados que responden a las dinámicas del entorno. También encontramos iniciativas como Espacio Tangente en Burgos o Fluent en Santander, que han logrado consolidarse como plataformas de producción y experimentación cultural fuera de los circuitos convencionales. Estas iniciativas llegan a comunidades donde la oferta cultural institucional no está tan consolidada como en la capital y promueven prácticas que, en muchos casos, no encuentran acogida en las estructuras oficiales, funcionando como espacios de experimentación para artistas emergentes y nuevas propuestas curatoriales. Además, estos espacios frecuentemente actúan como puentes entre el circuito independiente y la institucionalidad, facilitando la transición de artistas y comisarios hacia estructuras más establecidas.

Otro fenómeno clave es el asociacionismo dentro de estos espacios. EVAA (Espaces Valencians d'Art Associats) en Valencia es un claro ejemplo de cómo diversas iniciativas han buscado generar redes de apoyo mutuo para compartir recursos y fortalecer la visibilidad del arte independiente. Sin embargo, el modelo más estructurado de asociación sigue concentrándose en Madrid. La Plataforma de Espacios Independientes de Madrid, a diferencia de otras redes, ha contado con un mayor acceso a subvenciones y una relación más estable con las instituciones culturales, lo que ha permitido consolidar su funcionamiento y garantizar su sostenibilidad a medio plazo. Su existencia evidencia que la autonomía no es sinónimo de aislamiento, sino que se configura en una articulación flexible entre autogestión y estructuras de apoyo público o privado.

Paralelamente, también han ido emergiendo espacios que exploran nuevas dinámicas de resistencia digital y descentralizada. Ejemplo de ello son Internet Moon Gallery, un proyecto gestionado por el artista Manuel Minch

o el espacio Leira Haus, en Lugo, que representan modelos que trascienden la dicotomía entre lo físico y lo digital, configurándose como infraestructuras de resistencia cultural basadas en la movilidad y la flexibilidad que permiten la esfera digital. Además, es conveniente señalar que Nekane Aramburu ha señalado que la aparición de espacios independientes suele estar vinculada a momentos de crisis del Estado, donde la precarización y la falta de apoyo estructural impulsan la autogestión como una estrategia de resistencia (2023). Este fenómeno se ha observado en distintos períodos de transformación económica y social, en los que la fragilidad de las infraestructuras culturales estatales abre un espacio para modelos alternativos. Así, las infraestructuras de resistencia cultural (IRC) en España no responden a un único patrón, sino que emergen de manera diversa y heterogénea. Algunas surgen en respuesta a dinámicas del territorio y la comunidad local, mientras que otras se insertan en procesos urbanos más amplios, a menudo coincidiendo con fenómenos de regeneración y gentrificación. Esta multiplicidad de condiciones demuestra que la autogestión cultural no es un modelo homogéneo, sino un conjunto de estrategias en constante negociación con su contexto social, político y económico.

5. Caso de estudio: Cordova, Barcelona

Para esta investigación, tomamos como caso de estudio el espacio Cordova, un proyecto *non-profit* que ha evolucionado significativamente dentro del ecosistema de los espacios independientes en España. El 26 de abril de 2024, mantuvimos una conversación con su fundador y director Cory John Scozzari, y con el coordinador Jonah Kawri Ramírez en el recién inaugurado local en el Raval, un cambio de ubicación que marca un punto de inflexión en la trayectoria del espacio.

Originalmente, Cordova se estableció en 2016 en Viena, antes de trasladarse a Barcelona, donde inició su actividad en la Zona Franca, una zona industrial y periférica de la ciudad. La elección inicial de esta ubicación le proporcionaba cierto grado de autonomía respecto a las dinámicas del circuito artístico institucional y a la especulación inmobiliaria, además de menores costos operativos. Sin embargo, con el tiempo, sus gestores identificaron limitaciones asociadas a esta localización, particularmente en términos de visibilidad y conexión con redes internacionales. En este contexto, decidieron trasladarse al Raval, un barrio con mayor presencia de infraestructuras culturales y visibilidad dentro del tejido artístico de la ciudad. Este cambio, sin embargo, trajo consigo nuevos desafíos, como el aumento de costos y la presión inmobiliaria².

Así, el modelo de gestión de Cordova combina autogestión y acceso a subvenciones locales e internacionales, una estrategia que refleja las tensiones estructurales en las que operan muchas iniciativas independientes contemporáneas. Aunque sus gestores buscan mantener un alto grado de

autonomía, son conscientes de la necesidad de articularse con las estructuras de financiación existentes. Su enfoque curatorial, centrado en un diálogo transnacional, prioriza la participación de artistas internacionales sobre la escena local, una decisión que, según Scozzari, responde a la necesidad de introducir nuevas perspectivas en el contexto barcelonés. Además, una de sus características más definitorias es la producción de obra *in situ*, un modelo que nació de restricciones económicas pero que ha evolucionado hasta convertirse en un rasgo distintivo del proyecto.

Cordova ejemplifica cómo los espacios independientes deben negociar constantemente su autonomía dentro de un sistema de financiación que, aunque permite su existencia, también impone condicionantes. Su dependencia de fondos internacionales pone de manifiesto las fragilidades económicas de estas estructuras. En muchos casos, el apoyo recibido desde otros países supera el de las instituciones locales, un fenómeno que evidencia las desigualdades en la distribución de recursos y la precariedad estructural en la que operan estas iniciativas.

6. Tensiones y contradicciones: ¿hasta qué punto es posible la independencia?

Cordova puede entenderse como un ejemplo de infraestructura de resistencia cultural (IRC) en la medida en que su modelo sin ánimo de lucro y su enfoque de autogestión buscan generar un espacio de producción cultural al margen de las lógicas estrictamente comerciales. Sin embargo, su funcionamiento también pone de manifiesto las tensiones estructurales que atraviesan los espacios independientes contemporáneos. La necesidad de sostenibilidad económica implica negociar con instituciones y fuentes de financiación que, aunque permiten su existencia, también imponen ciertos condicionantes. En este sentido, Córdoba, como muchas otras iniciativas similares, se encuentra en una constante negociación entre autonomía y asimilación dentro del sistema institucional y del mercado del arte.

Uno de los aspectos que refuerzan su carácter como IRC es su apuesta por la producción situada, lo que permite que el espacio se transforme según las necesidades de cada proyecto artístico. Un ejemplo de ello es la exposición «Dare2bB&b» del artista austriaco Parastu Gharabaghi (figura 1), una instalación inmersiva que convertía la galería en un *hostel* barato, explorando las dinámicas sociales y la estética de estos espacios de tránsito. La obra establecía una conexión directa con la imagen del turismo como eje de consumo, abordando su relación con la ciudad de Barcelona, marcada por la especulación inmobiliaria y los conflictos derivados de la masificación turística. Este tipo de estrategias refuerzan la identidad de Cordova como un espacio que adapta su programación a su contexto inmediato y a las preocupaciones del presente.



Figura 1: Vista de la exposición «Dare2bB&b» del artista austriaco Parastu Gharabaghi, en Cordova (2024).

Hal Foster, en su ensayo «Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo», incluido en *Modos de hacer*, analiza cómo la marginalidad crítica puede ser cooptada por las estructuras de poder en lugar de generar una transformación real. Como advierte el autor:

Aquí aparece la posibilidad de que la marginalidad crítica sea un mito, un espacio ideológico de dominación donde, bajo el disfraz del romanticismo liberal, la verdadera diferencia es erradicada y una diferencia artificial es creada para ser consumida (Foster 2001, 118).

La referencia al mito en este contexto remite a la noción de Roland Barthes, quien en *Mitologías* (1957) analiza cómo el sistema cultural transforma determinados discursos en mitos despolitizados, neutralizando su potencial crítico. En esta línea, Foster advierte que la supuesta marginalidad crítica que muchos espacios culturales reivindican puede convertirse en una construcción ideológica que, en lugar de subvertir el sistema, se integra en él como un valor simbólico dentro del mercado del arte.

Este proceso es especialmente relevante en el ámbito de los espacios independientes, donde la producción cultural puede ser absorbida por el sistema institucional sin alterar sus estructuras de fondo. En muchos casos, la diferencia se convierte en un valor de mercado más que en una herramienta de resistencia efectiva. Foster señala que, con la progresiva mercantilización de la cultura, se ha erosionado la oposición tradicional entre lo cultural y

lo económico. La lógica neoliberal ha permitido que el arte crítico no solo coexista con el mercado, sino que se convierta en un activo dentro de él. Como indica el autor, la erosión de esta oposición ha generado un modelo en el que la diferencia es, en sí misma, una mercancía (Foster 2001, 102).

Esta dinámica se vincula con el concepto de 'capitalismo de la diferenciación', formulado por Jacques Attali y citado por Hal Foster en su análisis sobre la mercantilización de la diferencia en el arte contemporáneo (Foster 2001, 118). El autor advierte que el sistema no solo asimila las diferencias, sino que también las fabrica para su consumo. En este contexto, la instrumentalización de la diversidad en el arte no siempre desafía las estructuras de poder, sino que, en muchos casos, las refuerza. La necesidad de justificar la inclusión de ciertos perfiles artísticos ante las instituciones subvencionadoras genera dinámicas en las que la diversidad se convierte en un criterio de validación más que en una práctica transformadora. Como expresa Cory John Scozzari, fundador de Córdoba, en la entrevista: «El mercado y muchas instituciones esperan que los artistas racializados trabajen exclusivamente sobre su identidad, y eso es un problema»³.

Este fenómeno pone en cuestión si los espacios independientes están contribuyendo a nuevas formas de exclusión al depender de ciertas expectativas curatoriales sobre diversidad, o si realmente logran construir infraestructuras de resistencia cultural capaces de desafiar estas lógicas de instrumentalización. No obstante, la experiencia de Córdoba también demuestra que los espacios independientes pueden desarrollar modos de hacer eficaces para garantizar su continuidad y mantener su vocación crítica. Su capacidad de adaptación, su programación internacional y su modelo de producción situada reflejan una táctica efectiva en términos certeaunianos, permitiéndole subsistir en un entorno precarizado y seguir impulsando propuestas emergentes, experimentales y en diálogo con artistas de diversos contextos.

7. Conclusiones

El arte es uno de los instrumentos más poderosos que el ser humano tiene para completarse, para ir más allá de lo conocido, de lo establecido, de lo convencional. El verdadero arte siempre se sitúa en el límite espacio-temporal de su momento histórico, en el filo de la navaja cultural de su tiempo. Las infraestructuras de resistencia cultural (IRC) existen en ese filo: ni fuera ni dentro, sino en la fricción entre lo posible y lo asimilable. No son simplemente refugios para lo que queda al margen, sino máquinas de negociación, lugares donde la autonomía se tensiona con la supervivencia, donde el arte se mueve sin un suelo firme. En un sistema donde la independencia total es un espejismo, las IRC se convierten en laboratorios de adaptación, en tácticas de permanencia.

Córdoba es uno de esos espacios que insisten. Un espacio sin ánimo de lucro que no se conforma con la retórica de la resistencia, sino que activa modos de hacer que permiten sostener una programación internacional, experimental y en movimiento. No pretende escapar del sistema, sino operar dentro de él con sus propias condiciones, invirtiendo la lógica de la exclusión en una estrategia de apertura.

El arte sigue necesitando un lugar, pero quizás la pregunta relevante no es dónde ocurre, sino cómo se sostiene. En tiempos donde la diferencia se empaqueta como valor de mercado, las IRC son espacios donde el arte aún puede suceder sin haber sido definido del todo, sin haber sido completamente domesticado. Lugares donde el arte insiste, aún sin garantías de pertenencia.

Referencias bibliográficas

- Aramburu Gil, Nekane. 2023. *Alternativa: Políticas de lo independiente en las artes visuales*. Murcia: Cendeac
- Ault, Julie, ed. 2002. *Alternative art New York 1965-1985: A cultural politics book for the social text collective*. Minneapolis MN: University of Minnesota
- Barthes, Roland. (1957) 2002. *Mitologías*. Traducción de Héctor Schmucler. Ciudad de México: Siglo XXI
- Bhabha, Homi K. 1994. *The location of culture*. London: Routledge
- Blanco Bravo, Paloma, Jesús Carrillo Castillo, Jordi Claramonte Arrufat & Marcelo Expósito Prieto, eds. 2001. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. A.F.R.I.K.A. Gruppe et al. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Certeau, Michel de. (1980) 1984. *The practice of everyday life*. Translated by Steven Rendall. Berkeley CA: University of California
- Certeau, Michel de. (1980) 2001. «De las prácticas cotidianas de oposición». Trad. de Alejandro Pescador. En *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. A.F.R.I.K.A. Gruppe et al.; Paloma Blanco Bravo, Jesús Carrillo Castillo, Jordi Claramonte Arrufat & Marcelo Expósito Prieto, eds., 391-426. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Federici, Silvia. 2018. *El patriarcado del salario: Críticas feministas al marxismo*. Traducción, María Aránzazu Catalán Altuna. Madrid: Traficantes de Sueños. <https://n9.cl/mn5tml>
- Ferriols Montañana, Ana & Paula Santiago Martín de Madrid. 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>
- Foster, Hall. 2001. «Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo». En *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. A.F.R.I.K.A. Gruppe et al.; Paloma Blanco Bravo, Jesús Carrillo Castillo, Jordi Claramonte Arrufat & Marcelo Expósito Prieto, eds., 95-126. Salamanca: Universidad de Salamanca. <https://n9.cl/hmazf>
- Foucault, Michel. (1967) 1984. «Des espaces autres». *Architecture, Mouvement, Continuité* 5: 46-49
- Gramsci, Antonio. (1935) 2000. *Cuadernos de la cárcel*. Ed. crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana; traducción de Ana María Palos. Ciudad de México: Era
- Iregui Restrepo, Jaime, ed. 2019. *Pensar la escena: Debates del campo del arte contemporáneo en esfera pública*. Bogotá: Universidad de los Andes
- Kluge, Alexander & Oskar Negt. 2001. «Esfera pública y experiencia: Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria». En *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. A.F.R.I.K.A. Gruppe et al.; Paloma Blanco Bravo, Jesús Carrillo Castillo, Jordi Claramonte

- Arrufat & Marcelo Expósito Prieto, eds., 227-272. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Lefebvre, Henri. 1958. *Critique de la vie quotidienne*. Paris: L'Arche
- Marzo Pérez, Jorge Luis & Patricia Mayayo Bost. 2015. *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra
- Rubiano Pinilla, Elkin. 2019. «Autonomía y sujeción: El arte y los artistas en el contexto de la gestión creativa». En *Pensar la escena: Debates del campo del arte contemporáneo en esfera pública*, editado por Jaime Iregui, 459-472. Bogotá: Universidad de los Andes. <https://doi.org/10.51566/arte2140>

Notas

- 1 **Financiación.** Esta investigación se enmarca dentro del proyecto de tesis doctoral: «Práctica artística y espacios periféricos: Creación independiente en España (2020-2024)», que explora las intersecciones entre arte y periferia en el contexto español. Desde esta perspectiva, este artículo analiza la evolución de los espacios independientes, proponiendo el término de 'infraestructuras de resistencia cultural' (IRC) y su viabilidad dentro de las dinámicas del mercado artístico y la progresiva institucionalización del arte independiente.
- 2 Entrevista personal con Cory John Scozzari, 26 de abril de 2024.
- 3 Entrevista personal con Cory John Scozzari, 26 de abril de 2024.

(Artículo *recibido*: 15/03/2025; *aceptado*: 29/05/2025)