

MATARÓ

ESPAÑA

CAN  
XALANT



**CAN XALANT**  
CENTRE DE CREACIÓ  
I PENSAMENT  
CONTEMPORANI  
DE MATARÓ

CUADERNO  
**CRAC** 8

# CRÉDITOS

## **Equipo**

Paulina Varas (directora)

José Llano Loyola

Manuel Carrión

Erick Fuentes

Antonio Varas

## **Editores**

Paulina Varas

José Llano Loyola

## **Diseño gráfico**

Manuel Carrión

Las fotografías y textos han sido cedidas por el equipo de **Can Xalant, Centro de creación y pensamiento contemporáneo de Mataró**, para su publicación en esta edición.

**Cuadernos CRAC** es una publicación independiente que busca proponer una mirada crítica y diferenciada sobre los procesos culturales en el cruce entre arte, crítica y esfera pública dentro y fuera de Valparaíso.

[www.cracvalparaiso.org](http://www.cracvalparaiso.org)

Chile. Valparaíso. Marzo 2012

|   |    |
|---|----|
| <b>Cuaderno CRAC 8</b> —————  | 2  |
| Paulina Varas y José Llano  |    |
| <b>Can xalant, centro de creación y pensamiento contemporáneo de mataró.</b> —————              | 4  |
| Can Xalant  |    |
| <b>Esto no es un museo. Artefactos portátiles y espacio social</b> —————                        | 7  |
| Martí Peran   |    |
| <b>Programa de residencias internacionales/</b> —————   | 16 |
| <b>Proyectos de residencias internacionales realizados con Residencias en Red Iberoamérica.</b> |    |
| Can Xalant  |    |

## INTRODUCCIÓN

Cuadernos CRAC es una iniciativa impulsada para socializar y distribuir contenidos sobre arte y pensamiento contemporáneo. A través de este proyecto editorial independiente queremos manifestar nuestro interés por generar diálogos críticos sobre los materiales teóricos y visuales que se han ido desarrollando en CRAC o en otras latitudes que dialogan con nuestros esfuerzos por aportar con perspectivas críticas sobre la producción contemporánea. Los Cuadernos CRAC se construyen a través de colaboraciones diversas con editores, escritores y artistas que de manera temática, van abordando líneas de trabajo precisas sobre los objetivos que vamos trazando colectivamente. La periodicidad de los cuadernos estará determinada por las coyunturas y necesidades que vamos identificando en nuestro contexto. Por esta razón, los números en que aparecen los Cuadernos no son correlativos ni dependen de alguna estructura determinante, más allá de nuestra estrategia editorial y los momentos donde deseamos activar estos contenidos. La distribución desea ser excesiva y desbordante, por esta razón los Cuadernos pueden descargarse en formato digital de nuestra Web y pueden imprimirse en una impresora casera o ser visualizados en la misma Web. La idea es aprovechar herramientas digitales para distribuir contenidos y dialogar con otras producciones editoriales en distintos lugares. Aprovechar las herramientas digitales como manuales para distribuir contenidos y dialogar con espacios de producción de conocimiento en red, es un objetivo principal de los Cuadernos CRAC.

A través de la invitación a la *residencias\_en\_red [iberoamérica]*, de compartir ejercicios y repertorios de construcción de conocimiento de gestión y producción cultural a través de prácticas del arte para centros de residencias y de creación de pensamiento crítico, se pretende y ensaya el trabajo de un conjunto de herramientas críticas para la producción de campos subjetivos de diálogo entre los integrantes de la *residencias\_en\_red [iberoamérica]*, como también construir desde procesos autónomos una cartografía instituyente de territorios de colaboración programáticas como instrumentales para una ecología de prácticas colectivas.

## Número 8

En esta octava edición del Cuaderno CRAC, el *Centro de Creación y Pensamiento Contemporáneo de Mataró* [Can Xalant] comparte con nosotros dos textos. El primer texto trata sobre el desarrollo y cuerpo del equipo Can Xalant, en relación a su estructura de organización como su proyecto y programa de creación de arte crítico en torno a la esfera pública. El segundo texto corresponde al crítico y curador Marti Perán – *Esto es un museo. Artefactos portátiles y espacio social*-, que desarrolla una serie de lecturas sobre las prácticas instituyentes de investigación de diversos centros de pensamiento y crítico socio-cultural que bajo el ejercicio de *movilidad* de los programas políticos, económicos y de *fabricación de subjetividad* han agenciado y desplegado un tipo de *acción transformadora* para componer un espacio social heterogéneo crítico. La micropolítica de grupos como una actividad vinculante de producción de subjetivación social y pedagogías colectivas es y está en la creación de una estructura crítica que deslocaliza el espacio institucional –de desarrollo cultural-, hacia un tipo de capital desarraigado y completo de dimensiones biográficas, afectivas como militantes. Junto con lo anterior, Can Xalant nos explica su Programa de Residencias Internacionales como también algunos proyectos de residencias internacional realizados con *Residencias en Red Iberoamérica*.



# CAN XALANT, CENTRO DE CREACIÓN Y PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO DE MATARÓ.

Barcelona, España

[www.canxalant.org](http://www.canxalant.org)

Contacto: [dardanya@canxalant.es](mailto:dardanya@canxalant.es)

Can Xalant es un centro de creación y producción de artes visuales que empezó sus actividades en noviembre de 2005 impulsado por el gobierno de Cataluña y por el Ayuntamiento de Mataró. Respondiendo a la creciente demanda del sector en el ámbito de las artes visuales, en cuanto a la carencia de espacios para la producción de proyectos artísticos, el departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña (gobierno regional) se propuso impulsar una red pública de espacios de creación y producción artística, siendo Can Xalant el primero de ellos. El centro está financiado en su totalidad por el ayuntamiento de Mataró y por el departamento de cultura de la Generalitat, pero el sistema de gestión escogido es a partir de un concurso público abierto; por lo tanto la financiación es pública pero la gestión es privada. Trànsit Projectes es quien gestiona el centro desde sus inicios, y una de las peculiaridades de la gestión es la alianza con ACM, asociación por la cultura y el arte contemporáneo de Mataró, con quien conjuntamente confecciona las diferentes líneas conceptuales de los programas que desarrolla el centro. De esta alianza surge el equipo de trabajo formado por Pep Dardanyà como director, Delicia Burset coordinadora de actividades, Lina Ramírez en comunicación y Rafael Ruiz como técnico. También se conforma el consejo de dirección formado por: Àngel Mestres, gerente de Trànsit Projectes, Pilar Bonet, historiadora del Arte y crítica; Xavier Arenós, artista visual; Cristina Riera, gestora cultural; Domènec, artista visual; Delicia Burset, coordinadora de actividades y Pep Dardanyà, artista visual y director de Can Xalant. La comisión consensúa todas las decisiones relacionadas con los diferentes programas que se impulsan y desarrollan.

Can Xalant es un espacio donde se ofrecen recursos a los procesos de producción. Su función es facilitar herramientas a los diferentes creadores en el ámbito de las artes visuales, impulsar y promover iniciativas y proyectos de creación con voluntad de servicio público. El centro desarrolla cuatro programas que de manera transversal se relacionan entre sí: programa laboratorio (que prioriza el uso de los espacios y equipamientos del centro: alquiler de estudios y espacios de trabajo, de los laboratorios de multimedia, audio y vídeo, concesión de becas de producción de proyectos, realización de talleres técnicos y workshops con artistas de reconocida trayectoria artística), programa residencia (intercambios internacionales con centros similares mediante una convocatoria abierta con centros de Senegal, Turquía, Colombia, Argentina, Chile o Brasil), programa curatorial (organización de seminarios temáticos, debates, conferencias, y presentaciones de proyectos artísticos), y programa pedagógico (presentaciones a escuelas, academias de arte, etc. y convenios de prácticas de formación para estudiantes universitarios).

En estos años de funcionamiento Can Xalant se ha convertido en una plataforma para los artistas de la región, tanto como espacio de creación como por la oportunidad de acceder a becas, intercambios internacionales, seminarios o workshops. Can Xalant trabaja desde el primer día para la formación, producción y promoción de las artes y el pensamiento contemporáneo y seguimos trabajando en esta dinámica, aplicando estrategias de proximidad y participación, actuando localmente y pensando globalmente.



Can Xalant, centro de creación y pensamiento contemporáneo de Mataró  
Fotografía: Equipo Can Xalant

Taller de Circuit Bending, Noviembre-Diciembre 2011  
Fotografía: Equipo Can Xalant





## ESTO NO ES UN MUSEO.

### ARTEFACTOS PORTÁTILES Y ESPACIO SOCIAL

Martí Peran

En el archivo Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho, aún sin proceder de una investigación exhaustiva, se da cuenta de más de medio centenar de proyectos e iniciativas ideadas como instrumentos alternativos a la institución artística convencional. La cantidad es elocuente por sí misma. Parece que el museo tradicional, en efecto, padece una suerte de creciente acecho desde un enorme panel de réplicas que, mediante las actuaciones que propician, estarían acelerando la refundación de los roles y funciones tradicionales que ejercía la vieja institución en el interior de una esfera pública homogénea. Frente al estricto horizonte de articular un gusto y una sensibilidad específicas acorde a un modelo de subjetividad burguesa, los nuevos artefactos paramuseísticos despliegan un abanico de situaciones heterogéneas.

Entre los distintos perfiles y menesteres que estos artefactos ponen en juego, podríamos al menos distinguir hasta cinco tipos. En primer lugar, los hay que se conforman con operar al modo de contenedores móviles y multifuncionales para albergar la potencia de una creatividad nómada y sus respuestas a las necesidades locales (01: Galería Callejera; 02: Motocarro; 05: CPAC.Centro Portátil de Arte Contemporáneo; 23: Fiteiro Cultural; 30: Museo Ambulante; 32: Centro Cultural Nomade; 40: Kunst Station Triemli); otros artefactos se conciben como espacios relacionales y de intercambio de bienes, de saberes o de habilidades (03: Museo de la Calle; 13: Mobile Sealth Unit; 28: Wikitankers; 31: Temescal Seed Swap; 34: Sereneta en las ruinas; 39: L'Arxivador); un tercer grupo es aquel que prioriza su función formativa convirtiendo el artefacto en un dispositivo educativo y de servicios (08: Burn Station; 15: S.P.O.T (Servicio Público de Optimización de Trastos); 25: Biblioteca de Nezahualcoyótl; 29:

Open-roulotte radio; 33: Escuela Panamericana del Desasosiego); en otras ocasiones, el aparato móvil se convierte específicamente en una herramienta de investigación (17: Camping, caravanning, arquitecturing; 20: Rally Conurbano; 38: S.E.F.T.-1. Sonda de exploración ferroviaria tripulada; 51: We riders); y, por último, también hay artefactos que aspiran, de forma prioritaria, a vehicular voces de disidencia social y política (06: Museo de la Defensa de Madrid; 24: La Maquila Región; 27: Imprenta Móvil).

El espectro y el volumen de casos consignados parece pues que legitima la necesidad de prestar atención al fenómeno y analizarlo con el objetivo de reconocer su efectiva dimensión instituyente frente al museo tradicional<sup>1</sup>. Esta es la perspectiva con la que hemos planteado el conjunto del proyecto, sin menoscabo de que, en el análisis de estos artefactos, emerjan por igual sus felices aportes y sus paradojas estructurales.

\* \* \*

**[Movilidad].** La apología de lo móvil y flexible procede, en primer lugar, de las estructuras hegemónicas, proclives a glosar las supuestas virtudes de un capital deslocalizado y en perpetuo movimiento, de una mano de obra ajena a la vieja especialización en beneficio de la constante mutación de necesidades y de una vida flexible desarraigada de los lugares y de los proyectos biográficos. Los programas políticos, económicos y de fabricación de subjetividad se han traducido, en buena parte, en cálculos de movimiento y en gestión de desplazamientos. Esta evidencia ha convertido a la movilidad en una cuestión recurrente en el interior de la cultura crítica, ya sea para aplicarse en la denuncia de estos idearios e intereses que subyacen en la apología de lo móvil, o en el esfuerzo de revertir la noción de lo nómada hacia la posibilidad de desplegar una acción transformadora.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Gerald Rauning, *Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar*. 2006. (<http://eicpc.net/transversal/0106/raunig/es>)

<sup>2</sup>Entre los numerosos proyectos que podrían mencionarse en esta doble perspectiva, véanse : *Geography and the Politics of Mobility*. Generali Foundation. Viena, 2003; *Ambulantes. Cultura portátil*. CAAC. Sevilla, 2004; *Mira como se mueven. 4 ideas sobre movilidad*. Fundación Telefónica. Madrid, 2005.

Los artefactos que se aglutinan en Esto no es un museo han de inscribirse en esa exploración y despliegue de la movilidad por su capacidad deformadora mediante la cual se agreden las convenciones proyectadas sobre el territorio físico y social de la ciudad. Allá dónde el urbanismo pretende codificar los comportamientos y ordenar la distribución del capital y de las mercancías, la irrupción de artefactos rodantes inyecta sobre ese mismo territorio situaciones y prácticas inesperadas que fracturan la estructura regular del espacio social. En la actividad promovida por cada aparato móvil, en lugar de volcarse sobre el espacio público un cuerpo de relatos que lo cierren y lo representen acorde con el modelo derivado del contrato social, cada artefacto estimula anomalías estéticas, pedagógicas y políticas que rompen con la lógica y el consenso de la representación. Los museos portátiles ya no exportan las formas de la imaginación frente a las cuales deberíamos reconocernos sino que, por el contrario, operan como dispositivos de escucha y de acción para que la heterogeneidad de la esfera pública canalice sus imaginarios, autogestione su representación, formalice sus emergencias y articule sus propias soluciones. Con este panel de nuevas expectativas, en la medida que rayan con las líneas de fuga que podrían definir una práctica instituyente, capaz de dotar de contenido a las prácticas participativas, los museos portátiles parecen adecuarse a las necesidades de una nueva crítica institucional frente al ordinario Museo todavía anclado, a pesar de sus correcciones retóricas, en la liturgia de la contemplación.

Cada museo portátil se vertebra como un microsistema organizado para satisfacer sus expectativas; sin embargo, aún actuando siempre de forma alternativa al museo tradicional, su acción instituyente no siempre aspira a desarrollar una explícita actuación antagónica que persiga desplazar y substituir lo instituido. El examen detallado de la propia idea de movilidad que estos artefactos ponen en juego permite dar buena cuenta de ello. Basta percatarse de cómo, entre los distintos ejemplos de museos portátiles que consigna Esto no es museo, al menos pueden distinguirse hasta tres modalidades distintas de movilidad – en muchas ocasiones con evidentes intersecciones - con sus distintos grados de interlocución frente a la institución museística convencional.

En primer lugar hay artefactos ideados para una movilidad circular, caracterizada por proceder desde un centro de origen hacia distintos puntos de destino para, acto seguido, regresar al punto de partida. Esta circularidad que obliga a un camino de retorno viene condicionada por la naturaleza institucional del agente promotor quien, ensayando mecanismos de exteriorización, exige al artefacto que devuelva al centro el testimonio de sus periplos. En esta modalidad, en consecuencia, los museos portátiles, promovidos desde el propio contexto institucional, se convierten en herramientas con las que el mismo sistema artístico intenta redefinir sus funciones en beneficio de un anhelado reencuentro con los mundos de vida que habría de sacudirlo de raíz. En esta línea y en el marco de este proyecto, deben destacarse al menos las producciones promovidas mediante convocatoria abierta para la utilización de la caravana CX-R de Can Xalant y el dispositivo itinerante de Idensitat (15: S.P.O.T.(Servicio Público de Optimización de Trastos y 17: Camping,caravanning, architecturing) En ambos casos, en efecto, los centros productores de esta investigación pusieron a disposición sus artefactos móviles con el objetivo de que las propuestas seleccionadas circularan y regresan a los mencionados centros con el cargamento de sus respectivas aventuras para ser editadas , de nuevo, en el interior del sistema.

Una segunda modalidad es la movilidad descentrada que acontece cuando los trayectos multiplican sus direcciones multiplicando los centros alrededor de los cuales gravitan. Se trata así de una circulación resultante de la suma de vectores de movimiento, en la que los artefactos se desplazan de forma irregular hasta el siguiente emplazamiento. Esta movilidad más rizomática responde, ahora sí, a la naturaleza autogestionada del aparato, desvinculado de cualquier estructura institucional y, por consiguiente, liberado de toda ruta preestablecida y de protocolos de retorno. Con esta radical modalidad de movilidad, los museos portátiles como el Museo Ambulante (32) o el Centro Portátil de Arte Contemporáneo (05) se articulan como verdaderas microestructuras alternativas al museo convencional y operan como otras plataformas para la construcción de una subjetividad

plural que apenas puede ser gobernada por sus mismos promotores. Esta descentralización deviene así el garante de una auténtica autonomía que permite ensayar verdaderos procesos de desbordamiento de las maneras del arte.

A su vez, lo que podríamos denominar movilidad detenida no es más que un oxímoron para describir aquellas otras experiencias de museos portátiles que, en rigor, consisten en acumular distintos emplazamientos sin que la distancia que los separa sea explorada desde ninguna perspectiva. Se trata, en consecuencia, de iniciativas nómadas que ahora se desarrollan en un lugar determinado y otrora en un lugar distinto. Esta es la dinámica con la que se resuelven, por ejemplo, los casos Burn Station (08), el Fiteiro Cultural (23) o la Escuela Panamericana para el Desasosiego (33), coincidiendo todos ellos en su perfil pedagógico y de prestación de servicios dado que es precisamente este tipo de construcción de nuevas mediaciones lo que caracteriza a los museos portátiles que se mueven de esta forma detenida. Con esta suerte de singularidad, la relación de estos artefactos móviles con el marco institucional no radica tanto en sus posibles vínculos orgánicos como en su capacidad para convertirse en su réplica, sin embargo, reordenando ahora sus lógicas de mediación con la esfera pública hacia el ámbito del valor de uso y la renovación pedagógica.

En definitiva, desde los distintos tipos de movilidad con los que se despliegan los museos portátiles, hay suficientes indicaciones sobre las múltiples relaciones que estos pueden mantener con la estructura institucional del sistema artístico. Los artefactos móviles tan pronto pueden operar como elementos de fisura interna que deberían mejorar y así reforzar al propio sistema como, por el contrario, se resuelven desde una voluntad de independencia radical y emancipatoria respecto de las consignas derivadas del Museo. Esta ambivalencia, sin embargo, lejos de convertirse en el pretexto argumental para neutralizar su eficacia, es precisamente lo que permite evaluar el perfil de estos artefactos en calidad de herramientas para una crítica institucional. En efecto, solo en la medida que los museos portátiles

intervienen y se distinguen del sistema convencional del arte, pueden desarrollar una crítica efectiva capaz de actualizar el potencial de la experiencia estética y , al mismo tiempo, instalar al museo en una situación de refundación permanente acorde con esa potencialidad.

**[Crítica institucional].** El desmoronamiento general de la esfera institucional es una más de las múltiples consecuencias de la crisis de la representación. En efecto, si la esfera institucional, en calidad de estructura social, tenía por función atesorar el sentido y redistribuirlo en el interior de la esfera pública acorde a sus demandas; a pesar de ello, se aplicó en gestionar estas expectativas con un exceso de especialización y una manifiesta incapacidad de actualización que deslegitima a la institución como estructura representativa. Lo que la institución contiene y expande, todavía es el contenido depositado por una suerte de contratos y pactos sociales cerrados bajo unos intereses de clase y unos imperativos históricos ajenos a la subjetividad heterogénea y a las nuevas fracturas sociales que habrían de repararse. En este contexto, la esfera institucional consolidada, desde el ámbito político al ámbito estético, padece un descrédito de muy difícil reparación y frente al cual deviene imprescindible ensayar nuevas prácticas instituyentes.

La institución artística, aún permaneciendo bajo sospecha, siempre disfrutó de un cierto halo reformista y autocrítico<sup>3</sup>. La mismas fisuras del cuerpo del Museo son a menudo conceptualizadas como las brechas por dónde podría consolidar su hegemonía y así continuar ejerciendo su rol representativo. Las continuas llamadas a repensar el dispositivo “exposición”, a la nueva construcción de públicos y a la participación, así lo sugieren; y si por estos cauces los resultados se consideran exiguos, entonces se sublima el rol del propio Museo bajo la panacea de las fábricas creativas sin poder ocultar que, tras esta retórica subyace impasible el protocolo más tradicional para que funcione la maquinaria simbólica del capitalismo convertido en una fábrica de subjetividad.

<sup>3</sup>Los esfuerzos por reconocer el grado de desmoronamiento del Museo para paliar sus consecuencias o, incluso, para reconstruirlo sobre sus ruinas, son incontables. En nuestro contexto específico, valgan, por ejemplo , la insulsa introspección desarrollada en *10.000 francos de recompensa (El Museo de Arte Contemporáneo vivo o muerto)* (Adace, Unia, Seacex, Madrid, 2009) ó el más académico trabajo de *El Medio es el Museo* (Fundación MARCO. Vigo, 2008)

El punto de inflexión que valida los esfuerzos del Museo para reformarse radica en la fantasía del afuera. Desde que en 1972 Robert Smithson alertara de los peligros del *Confinamiento cultural*<sup>4</sup>, la obsesión del sistema artístico por restablecer sus vínculos con la exterioridad han sido constantes. Esa es la verdadera dinámica que ha provocado la enorme efervescencia de prácticas de arte público. La presunción por la cual el reencuentro con el exterior garantiza la función del Museo es, sin embargo, muy tendenciosa; en realidad presupone sin más que existe una tensión entre la producción creativa, que se produce fuera de sus límites, y su reproducción, para la cual dispone de prerrogativa el propio Museo. El engarce entre el interior y el exterior asegura así la disolución de esa tensión y, como consecuencia, consolida al propio Museo en sus funciones. Pero el verdadero reto no consiste en idear mecanismos de legítima supervivencia para la estructura institucional, sino en garantizar que las propias prácticas artísticas desarrollen una autocrítica sobre sus condiciones de posibilidad y sus condiciones de producción. Para que esto se consuma, no hay un afuera desde el Museo, sino una exterioridad ajena al marco institucional, por donde fluyen los mundos de vida y donde las posibilidades y necesidades de una esfera pública plural podrían aliarse con el arte para instituirse en calidad de nuevos agentes sociales. Esta es la ilusión que, con mayor o menor eficacia, arrastran consigo los museos portátiles, cambalaches rodantes que ya no proyectan hacia afuera del museo sus contenidos tradicionales, sino que operan como receptores de otros contenidos frente a los cuales ya no se exige una nueva mediación artística, sino un desbordamiento de lo artístico hasta convertirse, como hemos mencionado anteriormente, en una actividad de talante pedagógico, de producción de servicios, de subjetivación política o tantos otros perfiles heterogéneos.

El desbordamiento de lo artístico mediante su deslizamiento hacia una diversidad de situaciones otras, convierte a los artefactos portátiles en una herramienta de crítica institucional en la medida que articulan operaciones artísticas fuera de su campo, en esa exteriori-

<sup>4</sup>Robert Smithson. "Cultural Confinement". En Jack Flam (ed) *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press. Berkeley-Los Angeles- London, 1996. pp. 154-156

dad ajena a la esfera institucional, y en la cual habrán de demostrar su eficacia colisionando con la heterogeneidad de la esfera pública. Por esta misma razón, los artefactos móviles operan también como productores de espacio social; al menos en la medida que su irrupción en el espacio urbano y su llamada a la participación aseguran las condiciones de posibilidad para que se acelere la visibilidad de imaginarios particulares, para que determinadas disonancias se convierten en pequeñas fuerzas de producción o, incluso, para que, de la mano de estas peculiares intervenciones artísticas, aparezcan los contrapúblicos (usuarios singulares ajenos a la idea de un público homogéneo) que tanto añora el Museo para mantener su paternalismo.

La capacidad de los artefactos portátiles de producir espacio social, desde una perspectiva general, reside, precisamente, en su naturaleza disruptiva, entrometiéndose en las lógicas ordinarias de la planificación espacial<sup>5</sup>; pero ello es factible en la medida que los artefactos son objetos reales que, así como reivindicar las calles como verdaderas arterias del espacio público, también están en condiciones de ocupar y obstaculizar esas vías para generar un emplazamiento ocasional. En efecto, los museos portátiles, en calidad de artefactos móviles y a diferencia de la simpatía con la que el Museo tradicional convive con la arquitectura espectacular, han de lidiar con una dimensión performativa y mecánica que les es substancial. El museo portátil ha de desplazarse y, en muchas ocasiones, ha de arrastrarse de forma incluso manual. Esta característica no es, sin embargo, secundaria. Por el contrario, permite abrir una doble cuestión crucial: la encarnación de la crítica<sup>6</sup> y la dimensión táctica del objeto-instrumento. Sobre el primer enunciado, lo fundamental es subrayar que los museos portátiles no son portadores de narraciones que se conjugan siempre en el ámbito de las ideas y de la consciencia, sino que, ante todo, interfieren el espacio público de forma física, encarnando de forma literal otras maneras de estar en él. Si el Museo tradicional sanciona determinados lenguajes, los pone en escena más que los activa, en su lugar, los artefactos portátiles sí vehiculan prácticas con distintos lenguajes, y dónde hay habla puesta en juego hay cuerpos que hablan. El portador

<sup>5</sup>Naturalmente lo planteamos desde los conocidos postulados de Henri Lefebvre (*La production de l'espace*. Anthropos, Paris, 1974)

<sup>6</sup>Utilizamos la expresión a la luz del trabajo de Marina Garcés. *Encarnar la crítica* (2006). <http://eicpcp.net/transversal/0806/garces/es>



y el usuario del artefacto son sujetos reales que confieren así tonalidad e intención política específicas a sus relatos y a sus actos. Por lo que se refiere a la dimensión objetual del artefacto, más allá de que pudiera exhibir un evidente talante estético capaz de imantar interés y atracción, se trata de un instrumento con una inequívoca carga táctica, por su intrínseca movilidad deformadora, pero también por lo que representa como arquitectura de baja intensidad, de bajo coste y atenta a las operaciones de reciclaje, sostenibilidad y multifuncionalidad. Frente a la materialidad de la obra de arte tradicional, cargada de elocuencias signílicas cerradas, la materialidad de los artefactos portátiles actúa como un liviano sistema de posibilidades que, en su despliegue, apuntan siempre más allá del arte. Al fin y cabo, esto no es un museo.

*We Can Xalant, Workshop a cargo de a77 y Pau Faus,  
Junio-Julio 2009*  
Fotografía: Equipo Can Xalant



## Programa de residencias internacionales

El Centro dispone de una parte habilitada como vivienda que permite alojar a artistas temporalmente. Se proponen tres casos para el uso de ese espacio:

- a. El Consejo de Dirección invita directamente a artistas con una trayectoria profesional consolidada. Los artistas residentes producen un proyecto y participan en las actividades del centro.
- b. Un segundo tipo de residencia esta directamente vinculada a las programaciones de los diferentes espacios expositivos. Can Xalant ofrece el espacio de residencia y sus equipos para la producción de los proyectos que posteriormente serán expuestos en esos centros.
- c. Un programa de intercambios con otros centros a nivel internacional permite a un artista Catalán residir una temporada en uno de esos centros y al mismo tiempo acoger a un artista propuesto por el Centro con el que se establece el convenio.

## Proyectos de residencias internacionales realizados con Residencias en Red Iberoamérica.

**1.- Residencia expandida. Intercambio entre Can Xalant de Mataró, Barcelona, España y CRAC de Valparaíso, Chile.** La residencia se planteó como una investigación tanto en la ciudad de Barcelona como en la de Valparaíso de los rastros y cambios que representó la celebración del evento Fórum de las Culturas en estas ciudades. La idea era presentar una dimensión crítica y ciudadana desde la reflexión de arte contemporáneo sobre los ejes de desarrollo que planteó dicho evento como parte de sus objetivos. Los seleccionados para la residencia fueron Pau Faus de Barcelona y Claudio Astudillo de Valparaíso.

**2.- El intercambio entre Lugar a Dudas de Cali, Colombia, y Can Xalant** se articula a partir de la idea del intercambio de conocimientos y habilidades entre gestores relacionados de los dos centros. La intención es dar la oportunidad de involucrarse en otra organización, vivirla y conocerla por dentro; cómo está estructurada; conocer cómo funciona; cómo se tejen las relaciones desde la organización hacia adentro y hacia fuera; con otras organizaciones, con la escena artística, con el público y con el contexto en el que está inmersa. El formato esta diseñado como una alternativa de trabajo dinámico, colectivo e interactivo, en la que se construyen situaciones que acogen experiencias y reflexiones desde diferentes perspectivas y en la que ambas organizaciones se benefician aprendiendo una de la otra.

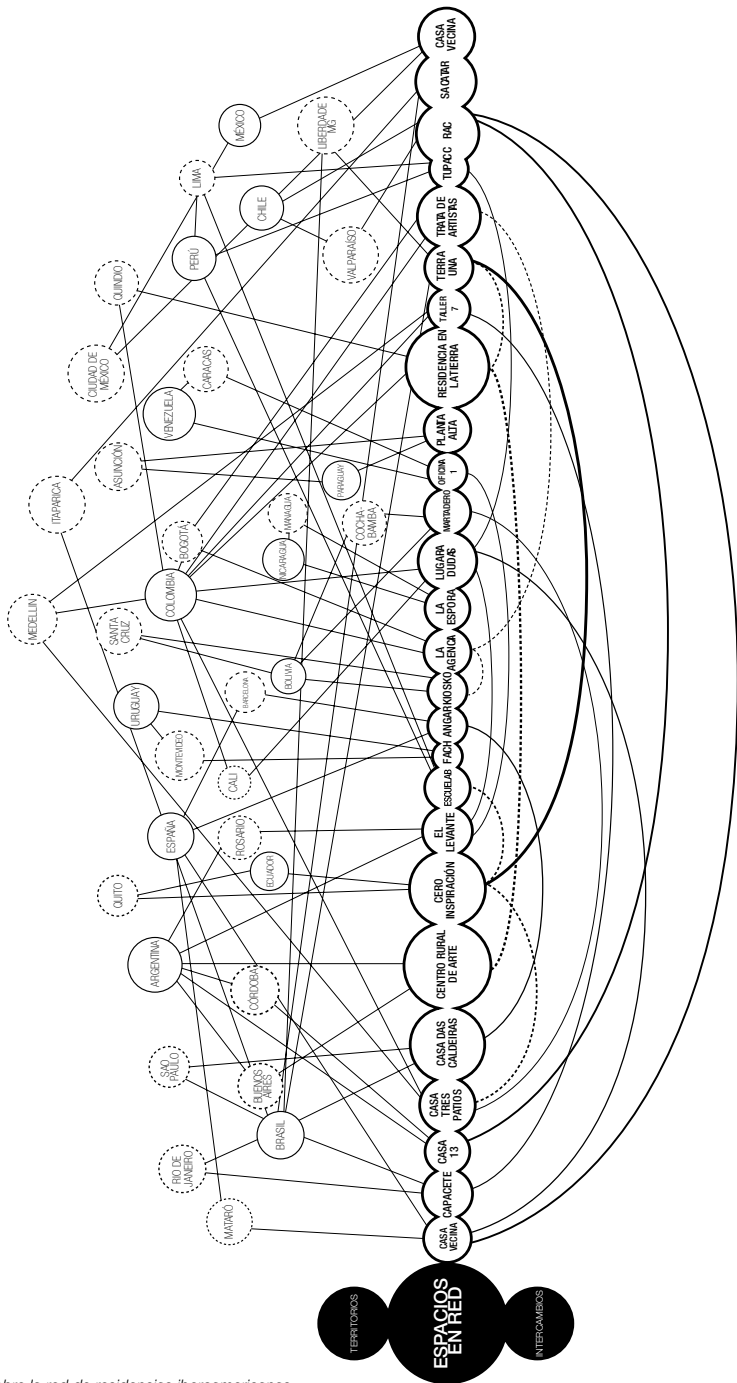


Diagrama sobre la red de residencias iberoamericanas, "residencias\_en\_red iberoamérica", para la exposición de CRAC Valparaíso en Balmaceda Arte Joven, Valparaíso. Noviembre 2011



CRAC Valparaíso

Centro de Residencias y Arte Contemporáneo 2012

Av. Prat 798 Of. 574 Valparaíso

Tel: (56) (32) 2214034

Email: [contacto@cracvalparaiso.org](mailto:contacto@cracvalparaiso.org)

[www.cracvalparaiso.org](http://www.cracvalparaiso.org)

