

# No hay solistas





# No hay solistas

Huarte Arte Garaikideko Zentroaren Aldizkaria  
Revista del Centro de Arte Contemporáneo Huarte

Número 1 Alea



Ongi etorri lehenengo zenbaki honetara.  
Editorial

Este es el comienzo de un nuevo proyecto. El primer número de una gaceta cultural. La revista del Centro de Arte Contemporáneo Huarte se crea para compartir las reflexiones de diversidad de cómplices con quienes colaboramos. Se transmiten aquellos conceptos e ideas que trabajamos en el centro a través de este formato impreso que surge de la comunidad artística para la comunidad artística. Esta publicación periódica es una extensión de la institución en la que desplegar intervenciones artísticas, compartir reflexiones y debates, y desvelar procesos de trabajo.

La práctica colaborativa es el ADN del centro, va desde la dirección hasta la programación, y es el eje transversal de la revista. No solo por los contenidos. También en su forma, incluso en el nombre, *No hay solistas*. Frase que tomamos de una cita más amplia: «No hay solistas, solo acompañamiento», de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza. En su libro *Los muertos indóciles* (consonni, 2021), la autora analiza la escritura como una experiencia de la comunidad contemporánea, y nos sirve de hoja de ruta para pensar este proyecto. El esqueleto de la revista se conforma de conversaciones, entrevistas y diálogos entre prácticas culturales. Se motivan así las interlocuciones y las citas a ciegas entre contenidos y entre quienes los crean. Hacer este primer número también ha supuesto la suma de las energías de un equipo amplio. Participan quienes han desarrollado la edición artística y coordinado la misión, la editorial bilbaína consonni, el estudio de diseño catalán Querida y sobre todo quienes han desarrollado los contenidos de este primer número. Les agradecemos el esfuerzo y la dedicación.

Ikusten dugunez, elkarlaneko praktika egituran berean dago, edukien formatuetan, diseinuan eta aldizkari hau pentsatzeko eta egiteko moduetan. Askotariko publikoari zuzendutako aldizkaria nahi dugu. Hurbileko komunitateari, eusten gaituen testuinguru kulturalari, Nafarroako eta beste lurralde batzuetako gizarteari, publiko irakurleari. Gurekin imajinatu nahi duenak badu bere tokia hemen.

Azkenik, aldizkaria elebiduna izango da beti, baina ez dugu edukirik itzuliko. Horrela, euskarazko kultur sorkuntza islatzen eta euskaraz irudikatzen duenari ahotsa ematen saiatuko gara. Zenbaki bakoitzean hizkuntza baten eta bestearen presentzia desberdina izango da.

Beraz, ez dago bakarlaririk.

Uharte Zentroko lan taldea / Equipo de trabajo del Centro Huarte

**Zuzendaritza / Dirección**

Elisa Arteta, Nerea De Diego, Betisa Ojanguren, Oskia Ugarte

**Ekoizpena / Producción**

Iñigo Zubikoa

**Koordinazioa / Coordinación**

Iñigo Gómez

**Administrazioa / Administración**

Idoia Pastor

**Formakuntzaren kudeaketa / Gestión de la formación**

Irantzu Marquet



Kredituak/ Créditos

**Argitaratzailea / Edita**

Uharteko Arte Garaikideko Zentroa  
Centro de Arte Contemporáneo de Huarte

**Koordinazioa eta edizio artistikoa /**

Coordinación y edición artística  
consonni ediciones

**Diseinua / Diseño**

Querida

**Testuen orrazketa / Revisión de textos**

Miren Arratibel (euskara)  
Sonia Berger (castellano)

**Imprimaketa / Impresión**

Nova Era Publications

DL/LG·NA: 275-2022

Calvario, 2. 31620

Uharte Huarte | Nafarroa Navarra

t. 948 361 457 | centrohuarte.es

Lizentzia / Licencia



Fermín Díez de Ulzurrun  
y Maria Ozcoidi-Moreno  
(Conversación) 08



Txaro Fontalba  
(Intervención artística) 20

Luisa Fuentes Guaza (texto) 22  
Higinia Garay (imagen)  
(Ensayo)

Romina Casile 28  
Germán de la Riva & Itsaso Iribarren  
(Laboratorio textual)

Amaia Gracia Azqueta 34  
(Intervención artística)

Dj Reimy sobre Radio Reimy 36  
(Entrevista)



Xabier Erkizia eta Hedoi Etxarte 40  
(Hizketaldia)

PrintLAB 52  
(Equipamientos)



Fermín Díez de Ulzurrun, *Bokata, Bocadillo de chorizo Pamplonica envuelto en papel de aluminio*, dimensiones variables, 2016

# Conversación entre Fermín Díez de Ulzurrun y Maria Ozcoidi-Moreno

---

**Maria Ozcoidi-Moreno**

Es ideadora de proyectos, gestora y mediadora cultural del contexto de las artes contemporáneas.

**Fermín Díez de Ulzurrun**

Artista, comisario y diseñador industrial. Fundador y director general de Maslow Industries.

---



# Hoy es clave el hecho de poder encontrarse y pensar en estrategias y formas necesarias para un mejor devenir.

*Merienda/  
Ciudadela - Pamplona/  
10 de junio, 2021*

*Transcripción de la conversación  
[IV tiempos = 2 horas y 50 minutos]*



Maria: Buenas tardes. Este encuentro tiene lugar por una invitación que nos hace consonni con Centro Huarte (CH) para la nueva revista que sacará CH.

Hemos intentado ordenar todo en esta entrevista, encuentro, para no despistarnos. Fermín y yo nos conocemos hace años. Ni siquiera recordamos la fecha. Queremos empezar desde donde nos conocemos, nos conectamos. Fue en Bilbao en 2013 durante la participación de Fermín en *Art Clinic*, uno de los proyectos que yo coordinaba con mis socias de Pensart<sup>1</sup>. Eran sesiones conectoras, de asesoramiento. Nosotras con una serie de profesionales invitados generábamos estos espacios para favorecer el tejido artístico.

M: ¿Volvemos?

M: ¿Otra vez?

M: Buenas tardes. Ya no sé por dónde iba. ¡Ah, sí! Hemos organizado este encuentro entre Fermín Díez de Ulzurrun y yo a invitación de consonni con Centro Huarte para una nueva revista. Queremos contaros desde que nos conocemos y cómo hemos ido caminando a la par o conjuntamente en varios procesos y en otros no. Desde el detonante de *Art Clinic* en Bilbao hasta como hemos empatado en muchos aspectos. Por último, a raíz de que yo haya vuelto a vivir a Pamplona se han incrementado nuestras ganas de proyectar más. Vamos a intentar llevar un orden o desorden, que nos suele pasar, pues tendemos a hablar de más. Y así lo hemos preparado:

M: Viví en Madrid desde 2007 al 2013 donde creé, junto con otros socios, la oficina de proyectos de arte Pensart. Uno de esos proyectos fue *Art Clinic* y fuimos a Bilbao a realizarlo. Uno de los artistas participantes fue Fermín. Y, de repente, fue una alegría conocer a otro artista de Pamplona.

*[Se para la cámara de video 1]*

Fermín: Sí.

F: Ja, ja, ja. Hola, Maria.

F: Además de conocerte, conocí a Mawa. Aunque fue una sesión corta, me acuerdo que hacía un día terrible por la nieve. Salí de Pamplona y me dije: ¿qué hago yendo a Bilbao? Pero me decidí a ir. Fue una sorpresa conocerte y con Mawa hubo muy buena conexión. Entonces estaba iniciando el blog de *Maslow Industries* y es donde empezaba a ver que quería cuadrar un proyecto colectivo con un tono crítico con el sistema del arte... Todo

viene de la exposición *Presupuesto 6€: Prácticas artísticas y precariedad* en Off Limits, comisariada por Cabello/Carceller (Madrid, 2010).

F: No.

F: En esa exposición estuve dos veces. En la inauguración y hablando con Lurdes Fernández, que me invitó a presentar el Índice de Precariedad Artística (I.P.A.). Primero expliqué cómo se calcula el Índice y ya sabes que con *A la mesa* en el marco de Uholdeak<sup>2</sup> lo hemos desarrollado más. Lo presenté el mismo día en Off Limits, Jana Leo hizo una performance y fue como una sesión de tarde, una maravilla.

F: Le tengo mucho cariño a esa expo. Conocí a Nuria Güell. Y a Daniela Ortiz: se montó bastante pifostio porque su obra era un plano de la caja fuerte de la pastelería donde trabajaba. Luego la despidieron. Pasaron muchísimas cosas. Después de la performance de Leo en los exteriores del Museo del Prado, la policía nos rodeó con varias furgonetas. Fueron momentos muy divertidos. Lourdes les plantó cara. Entonces, creo que fue en 2010, finales, cuando nos conocimos. El tema es que en ese momento llevaba como 10 años de carrera artística y es entonces cuando empiezas a cuestionarte todo: la precariedad constante, el buscarte la vida, buscar proyectos. Y, sin embargo, en mi otra faceta como industrial, había pasado por varios puestos... En 10 años de carrera artística no había hecho nada, mejor dicho.... lo que había hecho no daba como para sustentarme y en paralelo había desarrollado una profesión con un puesto de cierto peso.

F: Desde pequeño he dibujado mucho. Mi interés siempre ha sido ser artista y exponer mi obra de la mejor manera posible. Era muy mal estudiante, muy disperso, un desastre. Entonces mis padres, ante la imposibilidad de estudiar Bellas Artes en Pamplona (no tenemos facultad) y el deseo de que estuviese bajo su tutela (Bilbao era económicamente inviable), me animan a estudiar Diseño Industrial por mis habilidades con el dibujo técnico. Y comienza esta andadura tan mixta que tengo. Ahora, vista con perspectiva mi trayectoria y a pesar de que mis deseos siempre han ido a realizar mi trabajo artístico con más intensidad o con más tiempo, me siento relativamente satisfecho de mi trabajo, basculando el tiempo y el dinero que necesitas para pervivir y producir, ahí es donde me encuentro. Lo que hablábamos... en 2010 en ese Art Clinic había encontrado cierta conjunción entre mi faceta de artista y la de diseñador industrial, de director de plantas industriales. Empiezo entonces a cruzar la rentabilidad y herramientas de gestión de costes con datos de artistas amigos, que me aportan información sobre sus remuneraciones. Ahí empiezo a ver que hay un encuentro y que explotarlo me interesaba. Hice una calculadora donde tú metías tu remuneración como artista y te entregaba en qué nivel estabas según 3 índices que luego hemos usado para el *Informe Maslow*: el umbral de la pobreza

M: ¿Y ahí no nos conocimos?

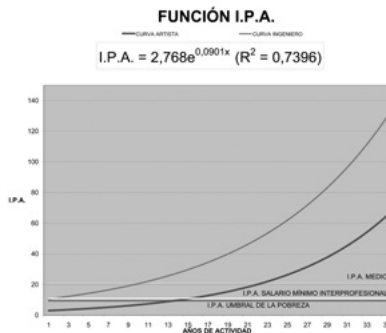
M: Esa exposición la recuerdo. Además teníamos muy buena relación con Flavia Introzzi y, al ser vecinas, varias tardes nos contábamos las penas. Pero no coincidimos.

M: Off Limits tuvo su momento súper potente.

M: Pero, Fermín, perdona que te interrumpa. Desarrollas una profesión que tú has decidido crear. No vienes de haber estudiado una carrera de Bellas Artes, pero siempre has estado vinculado a los procesos artísticos. Te centras más en la investigación, en entender lo procesual, eso es lo que me ha gustado de ti, que tienes esa parte técnica, con una base sólida e intelectual. Pero mi pregunta es ¿cómo te acercas al mundo del arte?

(2) En el marco de la iniciativa Uholdeak, la red de colaboración entre Centro Huarte, Fundación Caja Navarra, Fundación «la Caixa» y diversos espacios culturales de Navarra, Maria Ozcoidi curó en 2019 el proyecto *A la mesa*, en el que invitó a Fermín Díez de Ulzurrun a realizar una toma de datos sobre los recursos de pervivencia que poseen los artistas de la comunidad. Este ejercicio profundiza en el trabajo previo del artista sobre el I.P.A. (Índice de Precariedad Artística), al que se alude en la conversación. Fruto de *A la mesa* surge el *Informe Maslow* al que se hace referencia a continuación y que puede consultarse en la web del CH.

M: ¿Crees que eso es un proceso artístico o un proceso de gestión? Te vas hacia políticas culturales artísticas. Por eso pienso que no solo eres artista sino que tienes otras facetas.



Fermin Díez de Ulzurrun, Gráfico comparativo entre el indicador I.P.A. de ingenieros y artistas enfrentados a los valores de referencia; umbral de pobreza, salario mínimo y salario medio, así como su proyección matemática a 35 años de actividad, 2010

en España, el salario mínimo interprofesional y el sueldo medio en España.

F: Eso forma parte de la situación de emergencia, de crisis constante en la que me encuentro en ese sistema del arte. [Me pregunto] cómo dotar de herramientas a los artistas valiéndome de otros modos de hacer, otros procesos, sacados de otros ámbitos. Trato de huir de la palabra precariedad, pero lo que sí es cierto es que la mayoría de los artistas tienen otra ocupación que les ayuda en sus procesos y muchos de esos recursos de pervivencia los acaban destinando en su trabajo artístico.

F: Tengo trabajos de creación, donde hago piezas o procesos cuyos residuos son objetos y documentos que al final componen algo parecido a una pieza artística. Y me gusta mucho enredar en esos procesos y mostrar de alguna manera cuál es la situación en el campo del arte. ¿Definir un índice de precariedad artística es una pieza? No sé. Está en internet, es libre y cualquiera lo puede utilizar. Es algo que nos invita a entender qué está pasando en este sistema para que sea un sector.

M: Tú los aboradas de otra manera.

Creo que es más necesario que haya personas que cuiden a los artistas, sobre todo en momentos de crisis. Ya sabes que uno de los indicadores del *Informe* es que hay que multiplicar por 5 todo. Multiplicar por 5 los honorarios, multiplicar por 5 las inversiones que se hacen en artistas contemporáneos para que alcancen el salario mínimo interprofesional, ivaya, ningún lujo!

M: Claro, teniendo en cuenta las carencias de nuestro contexto sobre las que venimos hablando ya un tiempo. Desde que vine a vivir a Pamplona nos hemos vuelto a encontrar. Y lo que me mueve es la conversación contigo. Mira, me invitaron a comisariar Uholdeak en 2019 y pudimos ver cómo trabajar más cercanamente, cómo poder empatar nuestras ideas y, en concreto, el *Informe Maslow*. A raíz de esto, vamos a presentar próximamente en CH el proyecto *SUSTRAIAK* junto con el *Mapeo de agentes artísticas de Navarra* para la edición de este año 2021, que complementaremos con una investigación de pervivencia y afectividad. Y eso al final es lo que nos motiva a los dos, nos preocupa. Todo está relacionado con una disposición de amistad, de entendimiento, afinidad, que nos conduce a unas líneas de acción similares. Por eso hemos hecho el *Informe*. Ambos estamos interesados en los contextos y en cómo poder trabajar para/con ellos.

F: Has mencionado Uholdeak y en relación con ello me gustó mucho que te preguntases si te veías en el rol de comisaria. Yo te decía que no te consideraba comisaria, lo que no es ni bueno ni malo. Bueno, sí es bueno, porque prefiero trabajar con una curadora, cuidadora, que con un comisario. Un comisario te invita, te expone, cobras y se acabó. Pero una curadora, que trata de cuidar, te invita a proponer. No es hacer

por hacer, tú no me has planteado eso nunca: al contrario, a través de muchas conversaciones y vinos, al final hemos llegado a algo y eso es lo que se muestra al público. Este me parece un proceso más rico. A mí, personalmente, me satisface mucho más esto a que me pidan una pieza. Creo que enlaza mucho la visión que tengo de curadora, cuidadora, y que nos hace entendernos muy bien. Creo que es más necesario que haya personas que cuiden a los artistas, sobre todo en momentos de crisis. Ya sabes que uno de los indicadores del *Informe* es que hay que multiplicar por 5 todo. Multiplicar por 5 los honorarios, multiplicar por 5 las inversiones que se hacen en artistas contemporáneos para que alcancen el salario mínimo interprofesional, ¡vaya, ningún lujo! En el contexto navarro se ha desarrollado un proyecto que ha mejorado muchos aspectos, pero aún queda mucho por hacer. Porque aunque haya un proyecto que funcione muy muy bien, eso no significa que los demás estén haciendo lo mismo. Faltan muchos más recursos y mucha más inversión.

F: De todos. Me quejo mucho de que desde el sector público no se está haciendo todo lo que se debería para cambiar la situación. Se trata de decidir si Navarra quiere tener un nivel de artistas que pueda ir desde los niveles próximos, con las demás comunidades, y de ahí a lo internacional. Es una crisis de modelo.

F: Viene de hace muchos años, de muchos fracasos continuos. Y lo que se han hecho son infraestructuras: museos, centros de exposiciones, casas de cultura... Se ha construido mucho, se ha invertido en ladrillos y no en personas y en artistas.

M: ¿Y esa inversión de dónde debe salir, de lo público, de lo privado?

M: Una crisis de modelo que viene de hace mucho.

M: Eso vende y tiene ganancias para un sinfín de personas ajenas al arte. ¿Quién se beneficia?

## Si el artista puede vivir de su trabajo la comunidad es la que se beneficia.

F: Si el artista puede vivir de su trabajo la comunidad es la que se beneficia. Se pueden sacar datos del *Informe*: tenemos 47 artistas que han contestado a la encuesta. De esos, hay 3 que en teoría pueden vivir de lo que hacen, que están por encima del salario mínimo interprofesional. Otro dato, la media de ingresos anuales del resto son unos 3.500-3.800 euros. Lo que hace impensable que esos artistas puedan vivir con ese dinero sin dedicarse a otra actividad.

F: Sí.

F: Y creo que en Navarra esto se da hasta más.

M: Pero lo privado también se debería fomentar para «apoyar» a un mejor estado.

M: No puede recaer la responsabilidad solo en lo público. Aunque debería haber unas políticas más acertadas. Y nosotros también debemos hacer lo nuestro. No podemos estar solo lamentándonos, debemos enunciarlos para no seguir así. Y esto nos lleva a la poca conexión que existe entre los actores culturales.

M: Creo que es en general. Conjugarse para todos y cada uno tira hacia sus intereses.

F: Pienso en mi amigo Arturo Fito Rodríguez, que puso en su libro *Los estados de la materia. Relatos de artistas trabajando*: «hay artistas que hablan del arte y artistas que hablan de la vida». Creo que nuestra concepción, como la tuya, como la mía, sobre el trabajo artístico es la misma. Desarrollar una hoja de cálculo para calcular remuneraciones, para poner de manifiesto cuál es el reparto de los ingresos y sacar una distribución para mostrar todos los gráficos que serán publicados próximamente. ¿Obra? No y sí. Al final entiendes que es algo que puedes hacer y lo haces porque tienes algunas herramientas y habilidades que, en mi caso, he ido adquiriendo en mi otra faceta. Pero sobre todo no quiero hablar de precariedad, tenemos una cantidad de recursos personales... Somos muy cuidadosos y claro que tenemos todos los recursos. Pero la pena es la pérdida de oportunidades por no poder dar dedicación exclusiva a la creación. Es a lo que deberíamos aspirar. Publicaron hace poco los Presupuestos de Cultura del Gobierno de Navarra: un 7%. En Artes, el año pasado, anunciaron una compra de obras por valor de 100.000 euros y dijeron que harían una serie de exposiciones en paralelo. Estamos en junio...

M: ¿Y es necesario exponer? Más allá de que se hayan comprometido.

F: Has invertido 100.000 euros, pero con los datos del *Informe*, en vez de 180.000 euros (sacados de la encuesta), lo necesario para que estos 47 artistas se dediquen de pleno a la creación debe multiplicarse por 5. Habría que comprar por valor de 500.000 euros.

M: Y también hay que pensar en todos los demás: gestores, comisarios...

[Se para la cámara de video, de nuevo II]

M: Estábamos hablando de Uholdeak, que no quería que fuera solo un proyecto expositivo. Lo expositivo no me interesa, sino generar procesos, expansiones. Por eso cuando me propusiste realizar el *Informe* eso me motivó más. Ya que así el proyecto iba a ir a más, y ahora ha derivado en la presentación y el mapeo que haremos entre 2021 y 2022 para ver cómo vivimos o hemos vivido. Cada uno hemos tenido nuestros momentos. Me acuerdo que cuando teníamos Pensart vivimos momentos económicos muy difíciles. Aun desarrollando proyectos y experiencias increíbles, al final se nos complejizaba pagar nuestros alquileres y demás. En ese momento no me importaba.

F: En gran medida nuestra afinidad viene de ahí. Viene de ese entender la práctica como una situación de emergencia, de estar siempre buscando los recursos.

M: Nos convertimos en gestores.

F: Siempre te conocí como una gestora de otro tipo. Y creo que por eso nos entendemos mucho más, porque sabemos cómo es la situación de nuestros compañeros y compañeras, y tratamos de poner de manifiesto lo que ocurre. Por eso el *Informe* es propositivo. Primero vamos a sacar los 3-4 datos más dispares y es que solo hay 3 artistas que cobran por encima del salario mínimo. Estos son los procesos que hemos vivido desde el 2010.

M: ¿Te has dado cuenta de que han pasado 10-11 años y seguimos igual?

F: Igual o peor. En el terreno económico.

M: Quizás con más madurez, ja, ja, ja, ja.

[risas de los 2]

Lo que sí sabemos es lo que no queremos y no vamos a hacer. Somos más propositivos por todos los momentos críticos.

F: Lo que decía antes, no sé si se habrá grabado o no. Sobre el tema de las inversiones en Cultura: sí muy bien el 7 % pero hay que multiplicar por 5.

M: Ya, Fermín, pero el diálogo no debería ser solo con las instituciones, sino que debería alzarse un grito mayor. Pero no quieren que sea así.

F: En los encuentros en los que he estado lo que quieren es ir poco a poco. De este modo, de partida manejan ellos los tiempos. Si vamos a proponer que de 100.000 pasen a 500.000... no están poniendo el foco en los productores sino en el mantenimiento de un sistema que ha demostrado que no funciona. Eso es lo que hay que cuestionar.

M: ¿Ellos son conscientes de que no está funcionando?

F: Van pasando las administraciones y solo ha habido una excepción, una flor en el desierto. Es un cambio de paradigma, de forma de hacer en la dirección de CH al no coger a un comisario al uso, sino a dos artistas, a una educadora y a una gestora. Esto ya es un cambio muy significativo.

M: Esa combinación ha permitido muchas otras cosas, le han dado un giro al centro.

F: Pero luego parece que no es posible hacer una enmienda a la totalidad. Déjate del 7 %. Tenemos 47 artistas. ¿Quieres tener 47 artistas en activo? Entonces la cantidad de dinero es casi un millón de euros para tener unos recursos de pervivencia mínimos que les permitan trabajar a tiempo completo.

M: Pero eso es un incremento bestial. No creo que se pueda destinar esa cantidad. Tú en este momento estás hablando más por los artistas, y yo me voy al otro lado, el de la gestión, el comisariado, la producción... Un millón para los artistas y ¿qué pasa con todos los que hacemos la otra parte?

F: También.

M: ¿Entonces otro millón?

F: A ver, una cosa es un director de un museo que se está llevando sobre los 60...

M: ¿Y los que trabajan de manera independiente?

F: Si al artista le llega más dinero va a hacer más proyectos...

M: ¿Entonces van a necesitar de otros agentes para gestionar?

[Interrumpe]

F: Seguro. Una cosa y así paso al siguiente tema: a la hora de gestionar la política, hay otras formas que no son las de los recortes, sino la inversión, invertir e invertir. La crisis del 2008, ¿cómo se solucionó? Con la tijera. En la crisis sobrevenida al sector cultural por el COVID se debería poner el foco en las personas, en los artistas con menor disponibilidad de recursos de pervivencia...

M: ¿Inversión en qué?

F: Intentando salvar a mucha gente que se está quedando sin trabajo. Invertir en los creadores dará beneficios. Conozco empresas que están invirtiendo en contratar artistas.

M: Igual hay que animar más a las empresas. Y a los creadores para que se den a conocer más.

F: Recuerdo una reunión con la Administración en la que nos decían: vamos a ser la primera Comunidad en lanzar el Estatuto de Artista. Déjate de estatuto de artista y da trabajo a los artistas. Coge dinero y dedícate a darle trabajo, proyectos.

M: ¿Y quién ha generado ese Estatuto? Si no hay asociación de artistas... Es una pena no tener una asociación.

F: Por desgracia históricamente ha sido muy complicado.

M: Pero ¿por qué?

F: A pesar que hay muchas afinidades, relaciones y vinculaciones...

*M: ¿Ya no fumas?*

*F: A veces.*

*M: ¡Ohhh!*

*F: Me fumaría unos cuantos pero no tengo...*

*M: Además ahora no se piden cigarros, queda como mal...*

*F: Luego cuando nos vayamos.*

*M: Pero ¿por qué no se puede comprar un solo cigarro?*

*F: Eso era antes, en las tiendas de chuches.*

*M: No sé por qué no lo vuelven a hacer.*

- Nos gusta poner de manifiesto cosas que pueden suponer un cambio y pensar desde otro lugar cómo se hacen las cosas. Otros agentes ya están generando cambios. Por eso hay que adquirir ciertos compromisos.

F: Volviendo a lo anterior para centrar la conversación: sí que creo que nuestra relación es más personal, desde una proximidad. Nos gusta poner de manifiesto cosas que pueden suponer un cambio y pensar desde otro lugar cómo se hacen las cosas. Otros agentes ya están generando cambios. Por eso hay que adquirir ciertos compromisos.

M: Es un compromiso y hay que saber encauzarlo conjuntamente, pero ahí está el problema. No sabemos quiénes son los artistas que responden a la encuesta. Si los que ya tienen una situación más sólida están en el *Informe* o no. No es lo mismo estar o trabajar aquí que ser de aquí y vivir fuera. Por ejemplo, yo he vivido fuera muchos años y en ciudades grandes se tienen otras posibilidades y estímulos, pero también hay otras luchas. En Pamplona, la vida es mucho más tranquila, me gusta que los tiempos sean más pausados y que se pueda pensar más. Aunque sea más de acción-reacción. Pero en los últimos tiempos, quizás una se hace más vieja y quiere ir sembrando para tener recogida. No sé, pero lo llevo pensando desde que empecé en el 2007, nos empeñamos demasiado, nos empeñamos en hacer entender, en estar. Y lo pienso como mediadora cultural, mediadora en sala, mediadora con artistas, mediadora institucional... Pienso: ¿nos empeñamos en algo que no tiene sentido?

M: ¿Y ahí cómo ejercen? ¿Como artistas?

M: ¿Pero ves a un artista en un trabajo de finanza, en una empresa bancaria?

F: Claro que tiene sentido. He vivido en mis propias carnes que muchas de las habilidades que tenemos son muy útiles o prácticas. Hace poco leí que una empresa de alta tecnología en Navarra —alta no, altísima— tiene contratados dos trabajadores que estudiaron Bellas Artes.

F: Sí, como artistas.

F: No los veo en todas (hay muchos campos de conocimiento que no domino), pero por ejemplo... en análisis de imagen, en departamentos de I+D+i, sí. Yo en mi trabajo he desarrollado proyectos de I+D+i con procesos de análisis de imagen que hemos superado con creces (gracias a habilidades artísticas), con un pensamiento mucho más transversal; hemos superado ingenierías muy potentes. ¡Los artistas pueden aportar mucho más!

M: Es hacer ver a todos esos que pueden poner un millón de euros que lo que hacemos tiene un sentido, unas intenciones y un devenir importante para la sociedad.

M: Pero no llegan a todos...

M: Es que nos dan información de un montón de procesos que desconocemos... ¿pero a quién llega todo eso? Ayer me preguntaban por la intención que tiene el arte contemporáneo. Cuando me pongo a pensar en estas preguntas, aunque no me gusta pensarlas mucho, me pregunto qué estamos haciendo todos, a qué hemos decidido lanzarnos. Al final nos volvemos agentes, agentes con un impacto social, político, económico, que a veces nos aleja un poco de nuestros subtítulos debajo del nombre: comisario, gestor, artista, productor... y nos vamos hacia unos intereses que van más allá de una práctica artística pero luego vuelven porque se presentan como una obra artística. Hay muchos artistas, que son los que más nos mueven a los dos, que investigan en lo social, lo político, los temas más actuales. Nos acercan, nos generan una inquietud, una curiosidad y eso es lo más bonito. Pero luego lo que proponen como formalización normalmente es algo visual, a veces más fácil o no de entender, de acercarse; pero cuando te pones a leer ese texto que acompaña o cuando te explican la pieza dices: «¡ahhh, no tenía ni idea...!». Pero insisto en que estos procesos deben llegar a más públicos, tienen que tener una mayor divulgación y difusión, y así hacerles ver a los que deben apoyar que sí tiene un sentido lo que hacemos, si no ¿cómo les convences?

M: Sí, pero eso es una fórmula.

M: Pero entonces parece que les estás haciendo un favor.

M: Ya pero eso no lo ven todos...

F: Yo estoy contigo, si no me establecería en la comodidad de mi vida y me olvidaría de todo. Pero creo que la aportación del artista a la sociedad, más en estos momentos, debería ser de combate. Al menos los artistas con los que me vinculo tienen ganas de proyectarse a los demás, hacia la sociedad. Tratar de cuestionar, sorprender sobre ciertos procesos. Aportar unas habilidades que calen en la gente.

F: Sí, no llegan a todos porque desarrollan su trabajo en una especie de escena *underground*.

F: La fórmula clara es la del mecenazgo, por una parte, y, por otra, la fiscalidad.

F: Es fácil y es inmediato, cualquier empresa te va a contratar si se lo facilita fiscalmente...

F: Están esas dos, pero también hay otras vías... El tener a una persona de Bellas Artes aportando en un proceso industrial o de robótica te puede hacer repensar todo el proceso y en paralelo el hacer un trabajo...

F: Ya pero eso hay que visualizarlo y que no sean los artistas los raros... Además, ¿cómo van a hacerlo si los artistas están en otras cosas para sacarse las habichuelas? Si la gran mayoría están haciendo muchas cosas para pervivir.



M: Es que igual no es cuestión del artista, sino de los que estamos al otro lado curando, gestionando, mediando... ahí está nuestro rol.

M: Nos falta hoy Peio Izcue.

M: Hombre, también puedo coincidir con él. Vuelvo atrás, es que nos hemos empeñado en esto.

*[Se para la cámara de video, de nuevo III]*

*F: Hemos tenido todo tipo de músicas.*

*M: Desde luego.*

M: No digo que sea inmediato, solo que hay que empezar a compartir más ese tipo de procesos. No solo el final, el producto. Igual hay que dar más difusión o más comunicación a ese tipo de procesos. Justamente por eso las empresas grandes de robótica e I. A. tienen artistas. ¿Me entiendes? Me acuerdo hace años que dije que quería estudiar Humanidades porque es una carrera que podía llevar a perfiles muy amplios. Uno podía estar lo mismo en una empresa bancaria, como en una empresa de la construcción, porque tienes una visión muy amplia de la vida. Pues sí y no, como todo, ¿sabes? Unos tendrán unas tendencias; otros, otras; pero me acuerdo que eso es lo que te decían. Sí, a veces me pregunto sobre esto que hablamos, sobre si los procesos artísticos pueden estar integrados en empresas, en procesos más laborales de otra índole, no solo en el proceso creativo individual de un artista o de un colectivo, sino como parte de una empresa.

M: Justo eso te estaba preguntando, si de cara a tu jefe te beneficia o no tener este lado artístico.

F: A lo que me niego siempre es a cuestionar si lo que yo hago tiene una proyección en la sociedad. Es que ni me planteo esa duda. Es que esta discusión la he tenido continuamente.

F: Sí, nos falta Peio. Tenía que salir. Pero siempre pone en cuestión eso (él es más autocrítico).

F: No, yo en esto sí que soy exigente. Es que me niego, a que...

F: Volviendo a lo que comentamos del desarrollo, no sé si se ha grabado: eso no lo cuestionaré nunca. Lo que sí creo que debe haber son diferentes niveles. Cuando encargan algo a un artista nunca es un trabajo puntual, son trabajos de largo recorrido. Y así puedes obtener un resultado bueno. El artista tiene que aprender, tiene que desarrollar su ingenio. Por ejemplo: sería capaz de poner en cuestión todo un proceso, sin duda alguna.

F: Sí, aportan a la hora de desarrollar un proyecto...

F: A veces no sé si en su verdadera magnitud... No lo sé, no lo sé. Mi experiencia es que es difícil apostar por ideas que atraviesan transversalmente las organizaciones hasta que las cosas funcionan y se entienden. Digamos que como artista tienes una idea de cómo ha de funcionar, de cómo hay que trabajar en equipo... Un artista es bastante más receptivo a trabajar con personas con ciertas habilidades especiales. Como artista tienes muchas de estas *skills* de relación con otros. Esa visión no la encuentras en un ingeniero. Por ejemplo: disponíamos de un laboratorio, en una primera planta de 400 metros, y ahí todo estaba disponible, era un proyecto relacionado con la visión artificial para calidad. ¿Qué pasó? Que ahí se quedó todo abandonado, porque cuando pensábamos era cuando nos sentábamos a tomar un café. Entonces ahí es donde tendría que estar el *lab*, al lado del café. Y empezamos a montar, llevamos un robot, cables por el suelo, como suelen ser las instalaciones artísticas, ja, ja, ja. Los ingenieros veían y decían... ¿y estos?

También es una cuestión de confianza cuando se acerca tu jefe que ha visto el lío y ves que piensa «pues tira, tú sabrás lo que estás haciendo».

M: Claro, también estoy pensando lo que acabas de decir como clave: nosotros siempre hemos comentado que sobre una mesa se piensa todo mejor, con un café o en nuestro caso más bien con un vino. Por eso la expo de Uholdeak *A la mesa* tenía que ver también con ese punto de reunión, de conexión, de acercamiento de los procesos a los públicos. ¿Cuántas veces hemos hablado, nos hemos encontrado y siempre ha habido una mesa por medio, o, en este caso, no, pero siempre ha habido algo que tomar para compartir? Y creo que hoy es clave el hecho de poder encontrarse y pensar cómo esas estrategias y esas formas son necesarias para un mejor devenir.

¿Cuántas veces hemos hablado, nos hemos encontrado y siempre ha habido una mesa por medio, o, en este caso, no, pero siempre ha habido algo que tomar para compartir? Y creo que hoy es clave el hecho de poder encontrarse y pensar cómo esas estrategias y esas formas son necesarias para un mejor devenir.

F: Pero todo eso forma parte de la mesa, de tomar algo, nace de la idea de cuidar, de tener un cariño interpersonal, que de alguna manera te ayuda a trabajar con tranquilidad en roles aparentemente distintos. Creo que tenemos una visión del arte, de la creación, en la que somos capaces de establecer una relación de confianza, lo que hace que de una forma más natural surjan cosas.

M: Bueno, un escenario más natural, ¿no? No tan tenso como en otras situaciones.

F: Soy un poco peculiar en el trabajo... con los modos de trabajo. Llevo trabajando casi 20-25 años. Te pongo un ejemplo: se abrió una nueva planta y todos los que han ido a lanzarla son de mi equipo. Esa forma de hacer, de estar ahí, mano a mano, donde no haya jerarquías. Estamos trabajando personas. A partir de ahí lo que tenemos que hacer es ayudar, juntar...

M: Eso es lo que estamos haciendo realmente. Buscamos una comprensión, un entendimiento y un pensar...

F: En *SUSTRAIAK* vamos a compaginar esas dos cosas: poner de manifiesto esos recursos y por otro lado...

M: Esas afecciones.

F: Un mapa de relaciones. Intentar crear ese metamapa de amistad, de colaboraciones, de universidades, de bares... que es necesario cuidar e identificar. Para entender el ecosistema. Esa va a ser nuestra aportación.

Un mapa de relaciones. Intentar crear ese metamapa de amistad, de colaboraciones, de universidades, de bares... que es necesario cuidar e identificar. Para entender el ecosistema. Esa va a ser nuestra aportación.

F: Un mapa de relaciones. Intentar crear ese metamapa de amistad, de colaboraciones, de universidades, de bares... que es necesario cuidar e identificar. Para entender el ecosistema. Esa va a ser nuestra aportación.

M: Eso es lo que queremos y esperamos que así sea.

*M: Y ta-rán...*

*F: Chan-chan.*

*Esta conversación ha sido transcrita y editada por Maria Ozcoidi-Moreno.*

## INTERVENCIÓN

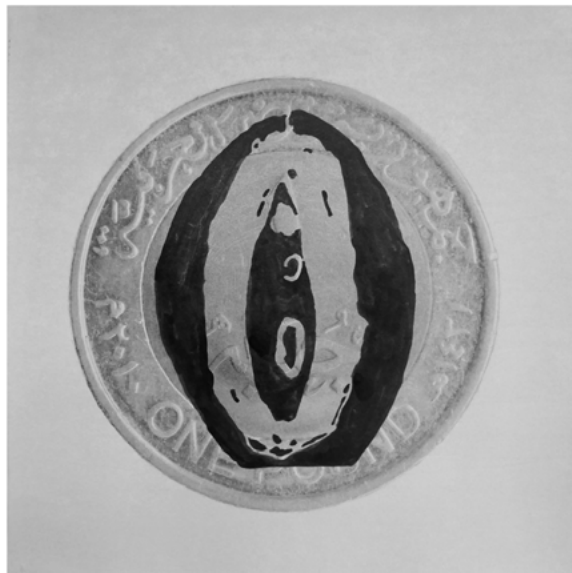
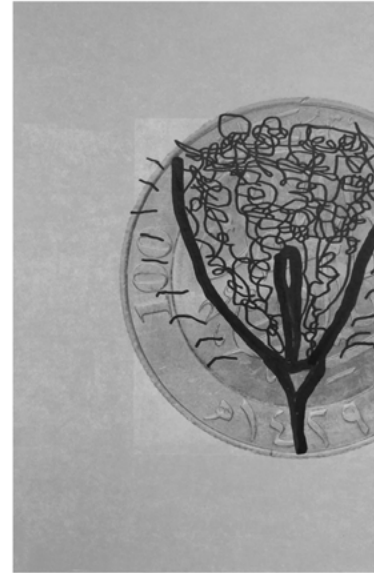
Mi práctica en el arte se desarrolla en el ámbito de la escultura, la objetualidad y el dibujo, haciendo del *objet trouvé* una parte importante de mi obra.

La subjetividad femenina y cuestiones de género recorren transversalmente mi trabajo a través de temas como el imaginario del amor, la educación sentimental, la anorexia, la ablación femenina o figuras relacionadas con la maternidad, desbaratando tópicos y arquetipos de lo femenino y cuestionando roles sexuales y sociales.

La idea del cuerpo, como entidad sexualizada y en particular la noción de los órganos sin cuerpo ha sido también un concepto recurrente —cuerpos-objeto, cuerpos-lenguaje—, convirtiendo los órganos corporales en objeto que son, a su vez, contenedores políticos.

*Clitoria*, 2021

Txaro Fontalba



# ¿POR QUÉ PERMITIMOS EL EXTRACTIVISMO SOBRE NUESTROS CUERPOS MATERNOS?

LUISA FUENTES GUAZA

(TEXTO)

HIGINIA GARAY

(IMAGEN)

Nos encontramos con la violencia estructural hacia el cuerpo-comunidad femenino o cuerpo social no-vergarizado en el proceso de formación del Estado-nación-primermundista como jaula de los trabajos maternos, la cual se erige como uno de los anclajes de la colonización que hace que no estemos quemando contenedores ante tal robo sistémico, y que además no seamos perfectas conocedoras de la riqueza que generamos al pater-sistema a cambio de devaluación, negación y pobreza.



Luisa Fuentes Guaza (texto)

Investigadora independiente sobre todo lo propio la reproducción social desde feminismos no-coloniales no-blancocentrados.

Higinia Garay (imagen)

Licenciada en BBAA, trabaja como ilustradora y diseñadora gráfica especializada en temáticas relacionadas con la cultura y las desigualdades.

Dentro el proceso de despatriarcalización que estamos empujando como parte de las nuevas luchas reproductivas nos encontramos ante territorios por desentrañar. Uno de ellos sería el que posibilita esgrimir parte de los motivos por los que asumimos y reproducimos —sin vivir en un grito continuo, ni estar permanentemente en las calles— las estructuras que pertrechan el hecho de ser cuerpos maternos que asumen un trabajo psicoestructural y lógistico-matérico para la continuidad de las fuerzas vivas de nuestra especie como animales-humanos bajo unas coordenadas psicointernas y socio-público-jurídicas que prolongan el extractivismo sobre la potencia y riqueza que generan nuestros cuerpos, los cuerpos maternos.

Cuerpos que asumen las actividades propias de la reproducción social. Cuerpos que gestan. Cuerpos que sostienen. Cuerpos que entrañan a criaturas sin consanguinidad<sup>1</sup>. Cuerpos que lactan. Cuerpos que asumen los cuidados de cuerpos que están comenzando su tránsito o el desarrollo de su propio asunto vital en este planeta. Cuerpos que han decidido asumir la responsabilidad irreversible (en la mayoría de los supuestos) de acompañar y sostener en toda su complejidad a otros cuerpos que necesitan de ese sostén para su desarrollo en condiciones vivibles y dignas. Cuerpos que hacen posible que las fuerzas vivas que empujan en nuestras profundidades inconscientes sigan perseverando en otros nuevos cuerpos que comienzan. Cuerpos que hacen posible la continuidad de la vida de otros cuerpos animales-humanos sobre el cuerpo viviente-naturaleza.

( 1 ) Aquí no entraría el acto de entrañar por medio de la mercantilización de los cuerpos gestantes, también llamado maternidad subrogada.

Cuerpos que asumen tales trabajos desde el género autoasignado. Cuerpos maternos cis. Cuerpos maternos no-binarios. Cuerpos maternos trans. Cuerpos maternos con prácticas afectivo-sexuales no hetero-centradas. Cuerpos maternos con prácticas afectivo-sexuales no jerarquizadas por las macho-lógicas. Cuerpos maternos con unidades familiares articuladas a partir de la proximidad y corresponsabilidad emocional, no desde la obligatoriedad nuclear-consanguínea desde lógicas pater-centristas.

Cuerpos maternos neurodivergentes. Cuerpos maternos con diversidad funcional. Cuerpos maternos explotados. Cuerpos maternos medicalizados como consecuencia de la irresponsabilidad del pater-Estado ante el hecho de asumir el desequilibrio descomunal que dispone sobre esos cuerpos. Cuerpos maternos que no han visto narradas sus heridas psíquicas. Cuerpos maternos que no han sido nombrados y que todavía no tienen un lugar legítimo en el cuerpo social. Cuerpos maternos fuera de las estructuras de macho-adaptación.

Ante tal vestedad de cuerpos, ante la inmesidad de tipologías, la pregunta con la que arracábamos se intensifica: ¿por qué ante la estruendosa diversidad y caudaliosidad de cuerpos maternos que sostenemos las actividades reproductivas sigue permaneciendo tal despropósito sistémico como robo patriarcal, totalmente naturalizado, sobre la potencia y riqueza estructural que generan los trabajos maternos sostenidos en el tiempo?

¿Qué es lo que opera para que este desajuste socio-histórico de robo continuado no se resuelva? ¿Qué psicodinámicas están activas en los cuerpos maternos para que tales trabajos de sostén no tengan una verdadera traducción en políticas públicas, retributivas y contributivas donde se reconozca su potencia económica y su irremplazabilidad para la continuidad del cuerpo social?

¿Cómo es posible que haya aproximadamente en el Estado español cerca de quince millones de cuerpos maternos diversos y que no haya un grito articulado inserto en la centralidad de las demandas urgentes para exigir que se restaure todo este despropósito social que arrastramos por ser cuerpos devaluados donde tales trabajos reproductivos se asumen desde la precariedad, el silencio, la negación y la enfermedad (como cuerpos extenuados en condiciones de semiesclavitud doméstica)? ¿Qué nos pasa? ¿Por qué esto permanece y nuestros cuerpos enferman, se agotan, al tener que asumir jornadas de trabajo que volatilizan nuestras resistencias psicofísicas? ¿Qué es lo que opera aquí?

¿Cuáles con los consensos psicointernos y socio-públicos más allá del contrato macho-social de Rousseau para que hoy día, en estos tiempos pandémicos, donde ha aumentado el volumen de opresión sobre los cuerpos maternos, sigamos asumiendo, sin rechistar, de manera mayoritaria, que la riqueza psicoestructural y matérico-lógistica que generan los trabajos maternos sea robada por el falo-pater-sistema para su propia subsistencia? ¿No somos ya conscientes del extractivismo desvergonzado que nos atraviesa? ¿Es tal la confusión psicosocial en la que nos ha sumido el macho-lío-patriarcal en el que hemos sido socializados los cuerpos no macho-adaptados para permitir tal expropiación estructural?

Para ir trazando el territorio que posibilita tal extractivismo, comenzamos con las coordenadas socio-público-jurídicas que lo facilitan.

Aquí nos encontramos con la violencia estructural hacia el cuerpo-comunidad femenino<sup>2</sup> o cuerpo social no-vergarizado en el pro-

( 2 ) Definición de cuerpo-comunidad femenino o cuerpo social no-vergarizado: constructo identitario a partir de unas asignaciones y atribuciones devaluadas históricamente desde la división sexual del trabajo sujeto a la negación de identidades diversas, potencias y posibilidades de los cuerpos distintos al falo-cuerpo o cuerpo-comunidad masculino que induce a la pérdida de poder neurofísico y político y a la obligatoriedad naturalizada de los trabajos de cuidado hacia otros cuerpos.

ceso de formación del Estado-nación primermundista como jaula de los trabajos maternos, la cual se erige como uno de los anclajes de la colonización que hace que no estemos quemando contenedores ante tal robo sistémico, y que además no seamos perfectas conocedoras de la riqueza que generamos al pater-sistema a cambio de devaluación, negación y pobreza. Pateman<sup>3</sup> sitúa el origen en la articulación del pacto social desde

( 3 ) Contrato sexual como historia de sujeción del contrato social (Pateman, El contrato sexual [1988], Madrid: Ménades, María Luisa Femenías (trad.), 2019), siendo muy conscientes de que lo que tenemos hoy, la asimetría en las condiciones socio-laborales entre géneros (salarios, acoso, violencia sexista, etc.) es una consecuencia directa de estos consensos macho-patriarcales.

cuerpos macho-neuro-dominantes que negociaron a partir de una suma de fuerzas, que, como resultado, les propiciaba a ellos (como cuerpo-comunidad masculino<sup>4</sup>) una supuesta libertad, entendida en términos de bien-

( 4 ) Cuerpo-comunidad masculino: aquel que identitariamente está sujeto a macho-lógicas productivistas y utilitaristas, donde está interiorizada o normalizada la acumulación de capital a partir del robo sistémico del trabajo de otros cuerpos y la opresión hacia todos los que no estén bajo su propia construcción identitaria. No puede desarticular tal identidad porque su expropiando-para-ser es su ADN. Toda su potencia va dirigida a reproducir el privilegio y reforzarlo al máximo.

estar primermundista y no siendo muy conscientes de las exigencias de productividad que también iban a exprimir sus propios cuerpos. Todo ello posibilitado por un sistema de apoyo donde quedan oprimidos y sujetos a la adaptación a sus falo-deseos todos los cuerpos fuera de las coordenadas identitarias del cuerpo-comunidad masculino. O lo que es lo mismo, estos consensos se aseguran de que el trabajo que posibilita la continuidad de la vida lo asuman cuerpos devaluados, sin euros ni monedas de oro de por medio, y, además, sumidos en las tinieblas de violencia intragrupal (como nos diría Victoria Sau). Y se dan, además, dentro de un complejo sistema opresor de contención psíquica y de organización jurídica ninguneante que nos deja, a los cuerpos maternos, fuera de las mieles de la supuesta emancipación y de los entornos de poder social, económico, intelectual y simbólico.

Un pacto social donde asumimos que mantenemos el chiringuito vital desde unas coordenadas de esclavitud económica-asistencial y neuro-disminución a partir de un derecho patriarcal pensado para el beneficio de unos en perjuicio de nuestros cuerpos no-vergarizados.

Un falo-sistema jurídico que es entendido como orden de la naturaleza (por eso es tan revelador desmontar la tríada «lo normal, lo natural, lo patriarcal») que refuerza constantemente el socio-constructo paterfamilias como figura contemporánea equivalente a equidad y justicia, la cual expropia de manera sistemática la potencia económica de los trabajos maternos a partir de unas narrativas, estériles, de romantización que perpetúan la sustracción del valor, en términos productivos, de nuestros trabajos a cambio de asegurarnos una ficción de bienestar/seguridad psicoafectiva normativa —la cual no puede ser entendida como tal si parte de una estructura de vinculación psicoafectiva basada en la opresión, jerarquización y negación de la propia autonomía vital/identitaria de cada cuerpo— y del manejo, según sus arbitrariedades, sobre la pertenencia o no al grupo consanguíneo pertrechado por chantajes lógistico-emocionales.

Además de este refuerzo constante del paterfamilias, María Lugones nos revela las condiciones deshumanizantes<sup>5</sup> que se implementan

( 5 ) María Lugones, «Colonialidad y Género», *Tabula Rasa*, n.º 9, 2008, pp. 73-102. Disponible en línea: <http://www.scielo.org.co> (última consulta: 14 de julio, 2021).

en la organización social de las blanco-colonias, donde este pater-sistema deja al cuerpo-mujer indígena fuera de la condición de ciudadana para asegurarse la mano de obra gratis, a partir de una lógica de eliminación (facilitada por el cuerpo-hombre indígena en salvaguarda de su hegemonía





falo-cultural que ya existía previamente a la colonia). Lógica que a su vez vemos actualmente extrapolada en contexto como el Estado español, donde los cuerpos migrantes que asumen los trabajos de cuidados y trabajos maternos externalizados lo hacen fuera de las condiciones mínimas que sí forman parte de las negociaciones de los sindicatos según los parámetros de la OIT.

Parece que la condición deshumanizante blanco-pater-colonial se ha colado en las maneras de seguir desarrollando el progresismo de nuestras sociedades primermundistas, y con ello favorece que siga funcionando la expropiación de las fuerzas vitales de los cuerpos-mujeres migrantes para que el macho-pater pueda seguir con sus derivas de acumulación de capital y sus empeños de exigirnos a todos los cuerpos la inserción en su *global linear thinking*.

Ochy Curiel<sup>6</sup> destaca que toda la organización social está

( 6 ) Ochy Curiel, *La nación heterosexual, Los oficios terrestres, 2013.*

basada en un régimen heterosexual, que a su vez está atravesado por las lógicas turbocapitalistas para asegurarse cada unidad familiar hetero-centrada como unidad de producción, a partir de unas obligatoriedades psico-afectivas y afectivo-sexuales soterradas en las falacias de bienestar del progresismo blanco clasemediero, para asegurarse que todo el trabajo materno siga siendo asumido por cuerpos que ya están formateado en esas coordenadas productivas y blanco hetero-centradas.

También es bastante curioso, teniendo en cuenta cómo determina el andamiaje jurídico nuestro poder simbólico en el grueso social, lo contado por la jurista feminista Alda Facio<sup>7</sup> sobre cómo no fue hasta 1993

( 7 ) Alda Facio, «Viena, 1993. Cuando las mujeres nos hicimos humanas», disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es> (última consulta: 14 de julio, 2021).

a la reproducción social, como cuerpos devaluados respecto a las lógicas macho-dominantes negadoras de que nuestros cuerpos son herramientas públicas que sostienen la continuidad de las fuerzas vivas de nuestra especie como animales-humanos que podemos llamar psicopatología de los trabajos maternos o psicopatología de los cuidados.

Situadas aquí, nos encontramos con unas dinámicas inconscientes de cuerpos maternos que se mueven dentro de un sistema de fuerzas complejo donde opera, por un lado, la autoimposición del mito productivista que niega el valor en número-euros-dólares-criptomonedas-monedas de oro y la potencia estructural del trabajo que asume, y, por otro, el autorrechazo al verse atravesado por cargas, negación y devaluación.

El cuerpo materno, o cuerpo deseante del mito (como proceso de blanqueamiento de las crianzas), focaliza parte de sus fuerzas en la autoadaptación a las imposiciones sociales que van contenidas en la actividad humana reproductiva como práctica única homogénea, dentro de estas sociedades blanco-centradas primermundistas. Considerando que lo «puro» está asociado a las lógicas blanco-extractivistas, por lo que el robo sistémico de la riqueza y potencia del trabajo maternos que asume no le corresponde, tiene que ser cedido sin resistencia alguna a la caja del pater-Estado. Frente a esto, empujan las fuerzas vivas no-colonizadas de las que nos habla Suely Rolnik. Esas que actúan para emancipar a todo cuerpo viviente de las ataduras y cadenas del imaginario colonial capitalista, imaginario que se ensaña en los cuerpos maternos, desde narrativas de abnegación, sacrificio y autocensura, colocándolos como unidades reproductivas a las que hay que sobretutelar para asegurar la supervivencia de su sistema de macho-acumulación de capital.

Pero, como citaba Fanon, esta zona de «no-ser» que experimentamos los cuerpos maternos configura «una región extraordinariamente estéril y árida, una degradación totalmente deprimida en la cual una auténtica revolución puede nacer».

Parece que la condición deshumanizante blanco-pater-colonial se ha colado en las maneras de seguir desarrollando el progresismo de nuestras sociedades primermundistas, y con ello favorece que siga funcionando la expropiación de las fuerzas vitales de los cuerpos-mujeres migrantes para que el macho-pater pueda seguir con sus derivas de acumulación de capital y sus empeños de exigirnos a todos los cuerpos la inserción en su *global linear thinking*.

—hace muy poco—, en la Conferencia Mundial sobre los Derechos de las Mujeres como Derechos Humanos, donde los cuerpos-mujeres pasan a ser consideradas «humanas» a nivel internacional. Hemos tenido que esperar hasta la década de los noventa del pasado siglo para que todos los cuerpos no-machoadaptados tengan sus derechos humanos reconocidos dentro de los consensos del derecho internacional, teniendo para ello que recurrir a estrategias dentro de la comisión relatora para que los contraargumentos no prosperasen —y si nos paramos a pensar en esto se nos para la respiración.

Todo este nubarrón sociojurídico de negación nos da pistas de por qué no hay traducción en políticas públicas sobre la riqueza que generan los trabajos maternos y cómo el extractivismo está posibilitado por un andamiaje falo-jurídico que nos contiene y organiza como parte del cuerpo social en condiciones de desventaja.

Otros anclajes son psicointernos, como aquellos que propician la intensa herida psíquica que arrastramos los cuerpos maternos no-machoadaptados, que a su vez hace posible la desactivación de la urgencia de esta demanda (restauración) social que tenemos pendiente.

Aquí arrancamos con la problematización que planteó Frantz Fanon<sup>8</sup> centrada en los cuerpos que asumen las actividades propias

( 8 ) Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas [1962]*, Paloma Moleón Alonso, Iria Álvarez Moreno, Ana Useros Martín (trads.), Madrid: Akal, 2009.

Otra psicoestrategia que mantiene el extractivismo es la inoculación de un paternalismo devaluador introyectado como territorio psíquico de dominación sobre los cuerpos maternos.

Partiendo de que los trabajos maternos se asumen desde diferentes coordenadas, opera una estructura de dominación psíquica generalizada o territorio psíquico de dominación que normaliza el maltrato de la modernidad sobre nuestros cuerpos devaluados. Esta forma parte de un mandato imbricado en la confusión que existe entre los trabajos reproductivos, los esencialismos y todo el aparataje de la romantización especialmente aplicado al proceso de blanqueamiento de las crianzas.

Esta estructura de dominación psíquica, que está extrapolada actualmente en los cuerpos maternos, permitió la esclavización de los cuerpos secuestrados procedentes de África y de cuerpos originarios de Abya Yala durante los siglos de blanco-colonización para que el pater, los blanco-pater, los falo-pater, los macho-blanco-pater, pudieran seguir con sus derivas neuróticas de acumulación de capital como parte de ese impulso, profundamente colonizado en sus profundidades inconscientes desde un protocapitalismo identitario, que articula esa falo-identidad, tan suya, de expropiando-para-ser como manera de construirse/proyectarse a partir del robo del trabajo ajeno (aquí rescatamos los que nos dice Cusicanqui sobre el rasgo arcaico y reaccionario de mantener estructuras sociales de servidumbre, aquello de vivir del trabajo ajeno, lo cual no forma parte de la utopía

cheje o pachakuti feminista a la que se refiere, también, la pensadora feminista Carol Arcos Herrera<sup>9</sup>).

( 9 ) *Conversación con Carol Arcos Herrera para Futuridades Maternales. Disponible en línea: <https://futuridadesmaternales.net> (última consulta: 14 de julio, 2021).*

El blanco-paterfamilias tiene naturalizado como mandato irreversible (pura ficción que ya comenzamos a disolver, afortunadamente) que todos los cuerpos que le rodean (cuerpos animales-humanos, cuerpos animales no-humanos y cuerpo viviente-naturaleza) le pertenecen y, por lo tanto, todo el trabajo generado por esos cuerpos articula su expropiando-para-ser. Sin temblarle el pulso, utiliza el robo sistemático y la confusión psicoafectiva para esconder sus profundas dependencias, sus profundas vergüenzas, y maneja ambas estrategias como algo legítimo ya que lo siente justificado por todo un acumulado socio-histórico sobre lo entendido como «natural», olvidando que tal acumulación «natural» parte de la opresión, de las asignaciones forzosas de género hacia millones de cuerpos, de la esclavitud vital general, la esclavitud doméstica y la esclavitud sexual. Que toda esa supuesta legitimidad está anclada en nuestra ceguera, en la ceguera de los cuerpos no-macho-adaptados y, con mayor hondura, en la ceguera de los cuerpos maternos, como consecuencia de la confusión en la que nos ha sumido el macho-lío-blanco-patriarcal durante siglos.

Además, su expropiando-para-ser ha logrado inocular en nuestros cuerpos, y en los cuerpos esclavizados históricamente, los mecanismos del maltrato de la modernidad, muy normalizados en nuestros entornos, que han sido parte de la estructura facilitadora de todo el proceso de esclavización en Abya Yala.

Mecanismos que, hoy día, posibilitan la expropiación del trabajo que se acumula en los hogares nucleares/hetero-normativos, donde es pan de cada día la esclavitud psicoafectiva, esclavitud doméstica, esclavitud sexual y esclavitud atencional/energética (aquella que exige que el foco de atención esté centralizado en las creencias del paterfamilias). Aquí, en este proceso de expropiación de las potencias de las fuerzas vitales de creación (en muchas direcciones), encontramos un entramado que hace posible la perpetuación de la confusión macho-lío-blanco-patriarcal, que a su vez facilita la expropiación del valor y potencia de los trabajos maternos. Entramado reforzado por el aislamiento/soledad (1) una vez que los cuerpos maternos asumen los trabajos reproductivos, negando —gravemente— las condiciones deseables logísticas y psicoafectivas durante el puerperio (situado, aproximadamente, durante los dos primeros años de sostén del cuerpo materno de su criatura) para un respetuoso desarrollo durante esta determinante etapa del trabajo reproductivo en condiciones de bienestar o buen vivir.

Este estado vital (aislamiento/soledad) hace posible el control sobre nuestros cuerpos, al igual que el cansancio en cuanto a herramienta de manipulación social básica, y sitúa el trabajo materno en un lugar desposeído, un lugar, como dice la pensadora Maite Garbayo, de «pérdida continua», ante la negación e imposibilidad de una estructura comunitaria, de una estructura de distribución de cuidados (no condicionada a las arbitrariedades emocionales de los vínculos consanguíneos) que posibilite la colectivización del sostén de las criaturas y que facilite las condiciones necesarias (como nos dice Silvia Federici en *Reproducción en punto cero*<sup>10</sup>) para el desarrollo de los demás trabajos que se acumulan en

( 10 ) *Silvia Federici, Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas, Madrid: Traficantes de Sueños, 2013.*

los cuerpos maternos, o lo que es lo mismo, para que nuestros cuerpos puedan seguir desarrollando nuestro propio asunto vital (idemanda prioritaria!), configurado por un crisol de trabajo intelectual, trabajo «productivo», trabajo de logística materno-doméstica, trabajo de logística exterior/familiar (aquella que propicia estímulos sociales, intelectuales, culturales, apegos seguros y el sentimiento de pertenencia no-pater-centrada), trabajo psicoafectivo interno/social y demás trabajos no enfocados en la supremacía totalitaria del trabajo asalariado como único trabajo legítimo. Y con esto último, apuntamos que no estamos en unas luchas reproductivas esencialistas, ya que nadie ansía la configuración identitaria a partir del trabajo materno, sino el reconocimiento del trabajo materno como uno de los trabajos que se acumulan sobre nuestros cuerpos.

Otro eje de este entramado es la inoculación (2) sobre nuestros cuerpos de la legitimidad del macho-pater expropiando-para-ser que tiene como consecuencia la madre-función-del-padre (Victoria Sau). Aquí se revela todo un profundo territorio por desentrañar, por desmontar, que parte del proceso de despatriarcalización de nuestras profundas pulsiones y dinámicas inconscientes cuando logremos desactivar la lógica macho-expropiadora que nos dice que la fuerza vital de un cuerpo está en

función-de-otro en base a unos argumentos socio-históricos que conforman el macho-lío-blanco-patriarcal, ese que nos sumerge en la confusión sistémica/histórica de la que estamos logrando salir al redirigir nuestras fuerzas y potencias hacia nuestro propio asunto vital, hacia nuestros propios deseos y expectativas. Como escribe, la pensadora Marta Malo en *Estamos para nosotras. Siete tesis para una práctica radical del cuidado* (2020), «[...] “estar para el otro” está en el núcleo de la socialización femenina en nuestras sociedades. Hélène Cixous ya habla de ello en *La risa de la Medusa*, cuando describe la subjetividad masculina como “yo para sí” (yo en armas, paranoico, defensivo) y la femenina como “yo para el otro” (disponible, poroso, derramado)»<sup>11</sup>. O, a estas alturas de la mutación/revo-

( 11 ) *Marta Malo, Estamos para nosotras! Siete tesis para una práctica del cuidado, transversal texts, 2020. Disponible en línea en: <https://transversal.at> (última consulta: 14 de julio, 2021).*

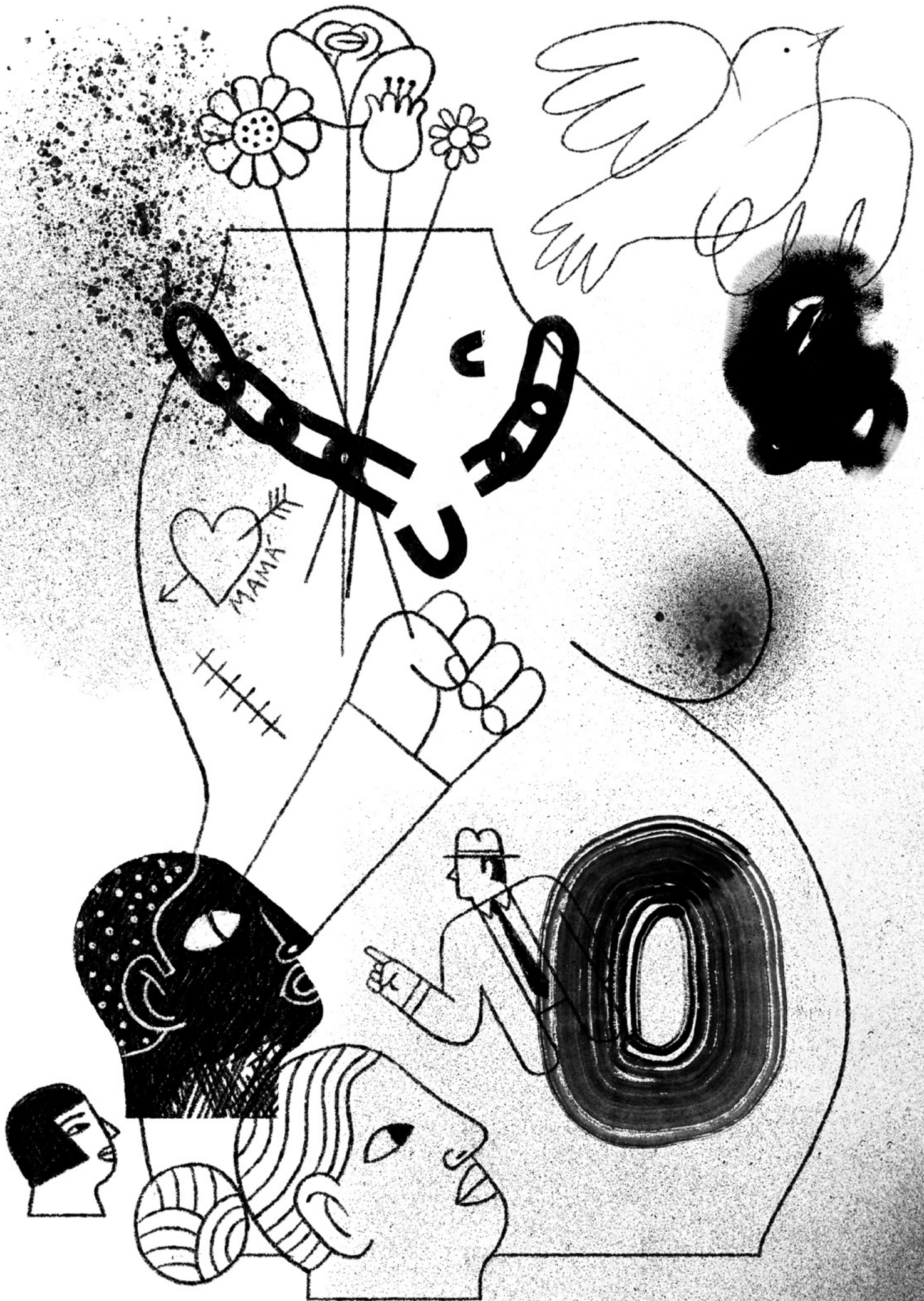
lución feminista, ¿no sabemos ya cómo nuestro ser se ha ido desarrollando sorteando macho-expectativas o sistemas de falo-creencias que nos obligaban a gastar parte de nuestra despensa psicoenergética en no sucumbir a sus macho-manejos?

Como cierre de este entramado que hace posible la expropiación que vivimos, situamos la negación de la potencia económica (3) existente en los trabajos maternos como prácticas continuadas en el tiempo con un fin determinado. Negación que imposibilita el reconocimiento del valor monetario o valor en términos de equivalencia o coste de oportunidad del inmenso caudal de horas invertidas en los trabajos maternos, siendo horas trabajadas que no pueden ser destinadas a otras prácticas continuadas, por lo tanto a otros trabajos (en un reciente informe en Argentina calculan que el valor del trabajo doméstico no remunerado constituye el 16 % del PIB. También habría que entrar a desentrañar la tipología de trabajos que se acumulan en esa caja de pandora llamada trabajo doméstico). Lo cual genera estructuras de dependencia económica/logística e imposibilita la emancipación de los cuerpos que asumen trabajos reproductivos no remunerados.

Algo similar a la situación de lxs esclavxs durante las blanco-colonias que negaban a los cuerpos esclavizados poder disponer de la potencia económica generada por sus horas de trabajo y con ello desarrollar un asunto vital autónomo, lo que conecta con la normalización de la esclavitud contemporánea que vivencian en sociedades blanco-capitalistas cuerpos procedentes de contextos devaluados al verse obligados a renunciar al desarrollo de sus trabajos maternos para asumir trabajos maternos ajenos externalizados/remunerados en condiciones que imposibilitan el desarrollo de su propio asunto vital.

Para finalizar, para que funcione como pulsador interno de movilizaciones: ¿seremos capaces de resolver esta deuda sociohistórica sobre los cuerpos maternos? ¿seremos capaces de desactivar el extractivismo sobre la riqueza y potencia que generan los trabajos maternos?





Romina Casile  
Germán de la Riva & Itsaso Iribarren

# Surcos de saliva

**Romina Casile**

Artista e investigadora. Aborda nociones vinculadas a la configuración de la subjetividad como un proceso encarnado que cambia y se transforma constantemente.

**Germán de la Riva & Itsaso Iribarren**

Artistas e investigadores. Trabajan en colaboración. Su interés está en la creación artística y en los procesos de investigación que esta genera.

*El trazo mojado genera un surco en su camino  
que produce la proliferación de ondulaciones por sus márgenes.*

Para lamer necesitamos entrar en contacto, tocar o rozar algo próximo: pasar la lengua. Esto implica dejar algo nuestro, dejar nuestra saliva y llevarnos algo del otro y de lo otro. En este sentido, este accionar es pensado como espacio de contacto e intercambio, transformando y afectando ambas partes.

Los límites del cuerpo-lengua se expanden y lo ajeno es incorporado en el propio organismo. Lamemos para extender nuestros bordes: la piel no es una frontera muy estable.

*Lengua húmeda* es una forma abierta de investigación que se encuentra en pleno proceso de creación. En este proyecto, indagamos con, desde, en, a través de la lectura, la escritura y el cuerpo. Se trata de una práctica poético-reflexiva a partir de concebir la permeabilidad, la vulnerabilidad y la interdependencia como formas de interactuar con nuestro entorno, y que de allí surjan vínculos, relaciones y fuentes de experiencias insospechadas.

*La lengua húmeda quiere lamer y ser lamida.*

*Quiere tocar y dejarse tocar por todo su entorno.*

Nos interesa reivindicar la escritura y la lectura (concebida esta última también como una forma de escribir) como una práctica dinámica, abierta, escurridiza, inestable y cambiante, que, a su vez, funciona como extensión material del propio cuerpo. Una escritura sensible, que sea capaz de articular en su accionar ideas, sensibilidades, impulsos, movilizaciones y afectos.

Escribir con los sabores que yacen en nuestras papilas después del encuentro. Escribir desde la pluralidad de los organismos que han ingresado en nuestros cuerpos.

Escribir entendiendo que para generar fusiones con otras subjetividades es necesario empatizar, saborear, digerir y asimilar.

Escribir con la lengua húmeda, el paladar alto y hacer la boca agua.

## Escribir como una forma de lamer.

La saliva es un medio que favorece los intercambios a través de su fluidez. En esta ocasión, estas palabras serán el texto-saliva a partir del cual emprenderemos una práctica aventurera y especulativa junto a Itsaso Iribarren y Germán de la Riva: impulsaremos un laboratorio de creación. No sabemos hacia dónde iremos ni cómo será el recorrido, sólo nos dejaremos llevar por los surcos de agua que se irán conformando ante cada gesto. Un lugar para ensayar, probar y experimentar. También para degustar, deglutir, masticar y decir.

El punto de partida consiste en reflexionar en torno a la *lengua húmeda* como figuración que nos permita pensar en la práctica artística, en modos de hacer y en maneras de vincularnos y relacionarnos con otros.

La producción será una colaboración entre las palabras que escriba —a partir de ideas que andan merodeando en mi cuerpo— y las intervenciones —y filtraciones— que Itsaso y Germán vayan haciendo al, desde, sobre, con, a través del texto. La dinámica de creación estará constituida por la deriva del intercambio de lo que vayamos produciendo. Como un volcán en erupción, el texto al ser leído explota y rebalsa en el interior, difuminando y expandiendo sus sentidos. Por lo tanto, el texto es engendrado como espacio de trabajo de múltiples dimensiones, tejidos de referencias, influencias, paisajes y subjetividades.

Nos interesa pensar en el despliegue de este intercambio como dispositivo de trabajo abierto y húmedo, siempre susceptible y sujeto al contexto y a las fuerzas internas y externas, que permiten la proliferación de múltiples encuentros y sentidos. Un hacer que estará sujeto al devenir de la propia práctica. Un intercambio que busca ser capaz de albergar múltiples manifestaciones de la imaginación.

## ¡Aclamamos lenguas húmedas!

Aclamamos *lenguas húmedas* que quieran entrar en contacto con otros cuerpos, otras superficies, otros bordes.

Lamer los límites es una forma de probarlos, interrogarlos y abrir lugar a generar intercambios.

Lamer implica humedecer, mojar sutilmente. Empapar las lindes para provocar ondulaciones en las líneas que dividen.

Lamamos para hacer agujeros y huecos por donde entrar.

Lamamos hasta erosionar fronteras.

Lamamos para generar fusiones vibrantes.

*Lamer produce movimientos  
y reverberaciones.*

La *lengua húmeda* se elonga, se estira, se contrae, se humecta, vibra, se cansa y se deja caer.

La *lengua húmeda* se ejercita agudizando su percepción y siendo capaz de distinguir cada vez más matices y especificidades. Debido a su gran sensibilidad, la *lengua húmeda* es susceptible de manifestar marcas y huellas ante cada nuevo encuentro. También suele producir reacciones involuntarias en su epidermis, como manchas o sarpullidos, frente a la intensidad. Sabe que todo debe ser digerido por su cuerpo y que todo la afectará. La *lengua húmeda* requiere de atención y cuidados.

*Lamer y humedecer más lenguas.*

*Lamer y saborear.*

*Lamer y salivar.*

*Lamer y salivar.*

*Lamer y salivar.*

La boca empieza a llenarse de saliva, se inunda la cavidad bucal y en su desbordamiento hace charcos, charcos de saliva. Y con su acumulación y progresivo crecimiento, se pueden formar primero lagunas y luego humedales.

## ¡Lamamos intensamente para crear humedales!

Porque la *lengua húmeda* es vida y con nuestras lamidas se pueden inundar zonas, agotar el oxígeno de pequeñas superficies para dar lugar a ecosistemas híbridos entre seres acuáticos y terrestres. De tanto lamer podemos generar encuentros interespecies y enriquecer nuestros ambientes. Extender nuestros vínculos y relaciones en pos de multiplicar las interacciones.

*La lengua húmeda es capaz de generar lazos furtivos, cautelosos y sigilosos.*

Sigamos lamiendo para hacer surcos de saliva que sean brazos que se extiendan y sacudan. Brazos fluviales que en su prolongación generen nuevos flujos y cauces, que se van separando y volviendo a juntar para formar intersecciones de canales activos.

Lamamos para ramificar y generar otras corrientes.

Llamamos para inventar otras vías posibles de circulación y de escape. Una navegación por los márgenes, por lo aún no señalizado, lleva implícita la exploración e indagación por los parajes de lo desconocido.

Dejémonos llevar por las mareas para trazar nuevas direcciones erráticas.

Lamer para generar otro tipo de intercambios modestos y generosos, basados en el cuidado y la escucha, alejados del aprovechamiento para el beneficio unilateral.

Imploramos más cruces amorosos que rebalsen de atención a las particularidades de cada unx.

Oliscar, probar, saborear, rozar, acariciar, husmear e indagar de cerca, por todos los rincones y huecos.  
Reconocer nuevos matices y sutilezas. Necesitamos puentes que generen aún más interconexiones y uniones.

## ¡Hagamos puentes de lenguas!

Para tal fin, abre la boca, humedece los labios y saca para fuera lo máximo posible este órgano muscular de su cavidad. Sostén el estiramiento hasta encontrar la punta de otra lengua (en este paso es fundamental la perseverancia para no caer en el intento). Cuando entres en contacto con otro músculo ya comenzarás a generar nuevas comunicaciones e intercambios.

*Siente la punta de tu lengua en contacto con otras.*

Ahora las lenguas se han extendido y han quedado conformadas por más lenguas que conectan diferentes escalas de tiempo y espacio. Las *lenguas húmedas* no son unidades independientes, sino más bien interdependientes.

Los puentes necesitan ser sostenidos por muchos músculos.

La particularidad de estos puentes es que no se sabe de antemano adónde te llevarán.

Sólo hay que tomar el riesgo de transitarlos. Además, traen consigo el beneficio de descomprimir el embotellamiento de palabras que se han quedado varadas en los extremos, habilitando su libre circulación. Luego continúa el intercambio de afectos.

*Oda a los afectos-saliva apropiándose de aquellos puentes,  
que crecen, se multiplican y se propagan.*

*Oda a la saliva.*

Las lenguas deseosas unidas se pueden ensanchar inexplicablemente hasta formar un tejido inmenso, una extensión mullida y blandengue, cálida y mojada. Las lenguas mancomunadas se expanden y en su agrandamiento se manifiestan sonoramente: surge un despliegue coral, allí, donde la dimensión fonética se expone con toda su pomposidad sin pretensión de inteligibilidad absoluta.

*Las lenguas unidas se potencian.*

*Las lenguas unidas susurran.*

Los sonidos que pueden producir en interconexión son redondeados y curvilíneos. Tienden a los graves (tonos de baja frecuencia que a veces no pueden ser oídos). Suben y bajan de intensidad, aceleran y desaceleran, se hacen fuertes y débiles. Forman una acústica por lo bajo que todo lo afecta. Se trata de sonidos viscosos, de corporalidad indefinida, que se pegan y se funden con todo a su alcance. Sonoridades graves que a veces se tornan rítmicas hasta sintonizar con las pulsiones vitales.

*Sus sonidos evocan a las bagualas<sup>1</sup>, declamaciones entrañables y hondas, que parecen provenir de las capas más profundas de la tierra, donde las lenguas húmedas se convierten en una extensión de su paisaje.*

El tejido de lenguas nos interioriza en su sonoridad. Aquellos sonidos hacen vibrar todo por dentro, movilizándolo una práctica de la escucha táctil, una escucha trans-sensorial. Es de tal magnitud la entrada de aquellos sonidos en nuestros lengua-cuerpos que se torna inevitable no ser captados por completo.

*Pensemos en torno a cómo el lamer puede ser pensado como forma de escuchar.*

*Cómo nuestras lenguas pueden ser especies de antenas, antenas receptoras.*

*Sí a todos los movimientos que sincronizan.*

*Sí a escuchar.*

*Sí a conmover y a movilizar la escucha<sup>2</sup>.*

Este entramado inmersivo-sonoro también puede rodear y abrazar. Se puede convertir en refugio. Puede ser habitado, puede ser hogar. Hogar sin paredes, sin estructuras, sin límites, indefinido, abierto, en continuidad con el paisaje en donde se encuentra. Allí donde se reposa, se sueña, se activa, se hace y se producen muchos tipos de intercambios telepáticos. *Lenguas-hogar* dedicadas a acoger redes de afectos y engendrar intercambios de poéticas de lo íntimo, para abrir, exponer y compartir en un ejercicio de vulnerabilidad. Lugar de contención y guarida, donde abundan las caricias. Espacio fecundado desde el compartir para con-vivir y promover pedagogías de la alteridad, donde se festejan las diferencias como nodos a partir de los cuales aprender y ejercer desplazamientos.

*Lenguas-hogar* para la generación y polinización de ficciones que transformen la realidad.

*Cuando esto sucede, manifestaciones de júbilo se esparcen a través de una casi imperceptible, pero persistente garúa<sup>3</sup> que todo lo humedece.*

La lengua húmeda se mueve y moviliza.  
 La lengua húmeda tiene forma abierta  
 porque no se define en una entidad fija y cerrada.  
 Es curva, cóncava.  
 Puede contener y ser contenida.  
 Es porosa, se deja atravesar.  
 Se puede estirar, prolongar y extender.  
 La lengua húmeda se constituye en el devenir.  
 También puede cambiar de forma, t r a n s m u t a.

(3) Llovizna.

(2) Anotaciones que hice de un encuentro con Oihana, en la cual referíamos a cosas diferentes pero que en algún punto eran lo mismo.

(1) Género musical folclórico originario del noroeste de Argentina, de ritmo lento y uniforme, de coplas octosilábicas y característicos ascensos tonales que se acompañan con caja coplera.



La *lengua húmeda* se concibe en relación con lxs otrxs: lamiendo.

Queremos creer que no es posible lamer sin conmovernos.

Queremos creer que no es posible lamer sin conmovernos.

Queremos creer que no es posible lamer sin conmovernos.

## Nos humedecemos los labios

*Lo plural engendra formas de expandir nuestra conciencia y percepción.*

\*\*\*

Esta práctica, experiencia, laboratorio escritural, ha sido sostenido con ocurrencias y gestos puestos en común y celebrados a través de los cuales el propio texto se fue conformando y creciendo poco a poco, optando por tomar caminos sinuosos.

Abogamos por la imaginación como ejercicio de pensamiento que nos permite instalar nuevas conexiones y vínculos, a modo de traspasar los límites racionales, eliminando su coherencia y produciendo nuevas lógicas e ideas.

Todo el proceso se vio configurado por el cariño, la complicidad y la amistad que compartimos con Itsaso y Germán. También por muchos seres vivos y cosas (humanos, plantas, insectos, animales, objetos, materiales, lugares, paisajes e ideas) que escucharon, dialogaron y acompañaron este tránsito.

### Referencias

Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2009.

Esther Belvis Pons, «XII. Hogar: Un deseo no operativo», en Esther Belvis y Juan Antonio Sánchez (eds.), *No hay más poesía que la acción*, Ciudad de México: Paso de gato, 2015.

Rosi Braidotti, *Transposiciones. Sobre la ética nómada*, Barcelona: Gedisa editorial, 2009.

## INTERVENCIÓN

Amaia Gracia Azqueta sitúa su práctica a pie de territorio, combinando sistemas técnicos de documentación, medida e investigación con aproximaciones sensibles, atentas y especulativas que involucran la experiencia sensorial, los afectos y la memoria. Su trabajo, atravesado por diferentes formatos y lenguajes, tensa y experimenta con las formas de representación, partiendo de una observación atenta, analítica, pero también porosa, sensible y afectada.

*Eternamente, 2021*  
Amaia Gracia Azqueta





## DJ REIMY SOBRE RADIO REIMY

¿Cómo surge este proyecto? En torno al año 2005, durante las fiestas populares de Barañain una cuadrilla de amigxs sacaban altavoces con batería a las calles para continuar la fiesta de forma autogestionada. Muchos barrios de Pamplona siguieron esta nueva tradición de sacar música a la calle con carritos y construcciones móviles, creando una pequeña escena contracultural festiva. Para celebrar el décimo aniversario de la creación de este primer carro sonoro de Barañain, uno de sus impulsores, losu Marti de Katanga Dub, juntó cinco de los carros activos en la ciudad conectándolos vía FM con un pequeño emisor de 5w, sumando los *wattios* sonoros de los cinco carros al unísono.

Esta idea de conectar muchos dispositivos sonoros mediante la misma señal llegó a mis oídos en 2017. La radio FM es una tecnología limpia, sencilla y rápida. Era la solución perfecta para conectar muchos pequeños altavoces de forma sincronizada y poder sonorizar espacios públicos, eventos, acciones, fiestas... poniendo en valor el poder colectivo de sumar muchas pequeñas fuerzas, y no a una sola gran fuente de sonido.

Radio Reimy surge como un concepto mutante de bici-radio-portátil que responde a esta necesidad de conectar dispositivos sonoros en el espacio público. En cada intervención pública se modifica, mejora, se fusiona a otros inventos... está en constante I+D.

Durante varios años experimentamos de forma más o menos efectiva con sistemas de radio portátiles sencillos, diferentes acciones en el espacio como bici-marchas, en la Masa Crítica de Madrid, pequeños conciertos, etc. Pero dada falta de recursos técnicos no obteníamos los resultados buscados.

¿Cómo trabajáis en colectivo? El colectivo Txirringudariak lo componen una cuadrilla de amigxs con pasión por las bicis, el sonido y la experimentación de estos dos mundos. El grupo se compone de perfiles de música, mecánica, diseño, soldadores... cada unx aporta en su campo a las creaciones colectivas. Estas creaciones van desde bicicletas de carga, hasta *sound systems* autoconstruidos, bicis customizadas y altavoces modificados. Todas estas obras se activan en público cuando son sacadas a la calle en el contexto de la Masa Crítica. El trabajo y finalidad del colectivo es reconquistar el espacio público, crear no-lugares de expresión artística y hacer un uso lúdico de la ciudad.

¿Cómo fue la relación con la institución y qué supuso para el proyecto? La relación con Centro de Arte Contemporáneo de Huarte (CACH) fue de total predisposición y facilidad. Gracias a la beca pudimos conseguir un radio emisor FM de 25w y construir el sistema de batería portátil que alimentase la antena y diese autonomía y movilidad a la radio.

*Buzón abierto* supuso el despegue del proyecto a nivel profesional, y la apertura a muchas oportunidades de colaboración con otros colectivos y artistas como losu Zapata, con su proyecto de Radio Irrintzi en el que colaboramos con el sistema de radio móvil. Radio Irrintzi también supuso un gran paso en la evolución proyecto, un programa de radio nómada que se desarrolló durante un mes de forma itinerante por pueblos del Valle de Egües, retratando el paisaje sonoro, los sonidos del valle, historias de personas, la memoria de los pueblos, todo su patrimonio inmaterial, en forma de programa de radio en directo. Una experiencia increíble.

¿Cómo se desarrolla el proyecto en la actualidad? ¿Qué porvenir le veis? Radio Reimy sigue en activo y en continuo desarrollo. Cada mes sale a las calles de Iruña para conectar decenas de bicis con altavoces que pedalean en pelotón por la ciudad, creando una fiesta rodante, un sistema de sonido móvil y envolvente. Estas acciones colectivas se enmarcan dentro de la Masa Crítica de Iruña (movimiento mundial y popular de ciclismo urbano, en el que se sale a pedalear por la ciudad de forma casual y festiva para reclamar el espacio público más libre, sostenible y respetuoso para bicicletas y medios de transporte sostenible).

El sistema está en continuo trabajo de optimización. El proyecto de Radio Irrintzi de losu Zapata también ha tenido un par de ediciones y esperamos reactivarlo en otros contextos.

¿Qué acogida tiene y ha tenido el proyecto por parte de la comunidad y el contexto al que se dirige? La acogida desde el inicio fue muy buena y ha ido creciendo, ya que invita a otras personas a crear sus bicis sonoras con receptor FM. El sistema no funciona sin las dos partes, no hay comunicación sin receptor. Esto ha supuesto que una comunidad creciente de personas apasionadas por la bici y la música cada mes vengan a la masa crítica y asistan a talleres de customización de bicis que hemos impartido en el CACH.

En paralelo, las intervenciones con Radio Irrintzi de la mano de losu Zapata tuvieron gran acogida en el Valle de Egües, un experimento social de gran impacto personal y humano.



¿Qué otras iniciativas colectivas, culturales o no, seguís u os interesan? **Como colectivo cicloactivista nos hemos vinculado y apoyado con otros tantos colectivos sociales, ecologistas y feministas de la ciudad, prestando nuestros recursos técnicos como altavoces móviles o proyectores sobre ruedas, dando voz y visibilidad a dichos movimientos. Queremos construir comunidad en torno a problemáticas comunes de la ciudad y abordarlas mediante intervenciones y acciones que aúnen arte y activismo. Todas las iniciativas colectivas que reivindiquen el espacio público real para todxs de forma inclusiva y lúdica son nuestras aliadas.**

¿Qué programas radio escucháis actualmente? ¿Qué tipo de escucha crítica y compartida os parece fundamental en los tiempos actuales? **Aquí en Iruña, la Eguzki Irratia es un referente de radio libre que se sigue manteniendo en activo y ofrece espacios radiofónicos a mucha gente y colectivos de la ciudad, he tenido el placer de colaborar y pinchar en un par de programas. Estamos en un momento histórico de comunicación bilateral muy interesante, ahora mismo todo el mundo con un móvil e internet puede producir y consumir información de forma accesible e inmediata, lo cual es un arma de doble filo. El producir/consumir esta información de forma contrastada y crítica es fundamental, debemos de ser responsables como prosumidores de contenido.**

Y, por último, ¿cómo os imaginaríais un mundo con más sentido? **Con más bicicletas y menos coches. Con más amor y menos motor.**





Xabier Erkizia @ Punto de Vista 2018. Punto de Vista Festivalen kortesia

# Xabier Erkizia eta Hedoi Etxarteren arteko hizketaldia

**Xabier Erkizia**

Audiolab elkarteko kide, soinu-artista, ekoizle eta ikerlaria da.

**Hedoi Etxarte**

Katakarak-eko asanbladako kidea eta kooperatibako langilea da.



Etxe guztietan telefonoa zegoenean, jendea etxera deitzen zenuen. Hartuko zuten, edo ez. Eta, hartzen bazuten ere, gerta zitekeen hartzen zizuna ez izatea, agian, zuk nahi zenuen interlokutorea eta beste noizbait deitu behar izatea. Gero, sakelakoa zabaldu zenean, noiznahi deitzen zenuen jendea. Adi ibili behar, ordea, eta sakelakoa itzali, han-hemen, gainontzekoen isiltasuna hautsi nahi ez izatera.

Orain, jendearekin gauza garrantzitsuez hitz egiteko, ohikoa da aurretik mezu elektronikoa bat bidaltzea hitzordua egiteko, edo mezu bat bidaltzea sakelakora. Hala egin nuen Xabier Erkiziarekin ere. Deia hitzartu, eta deitu. Deitu nuen, eta Pacorekin zegoen Beran. Erkiziak Niño de Elcheri Paco deitzen dio. Disko berrian lanean ari ziren, joan den urrian atera den horretan. Ni bizikletaren gainean nengoan, eta piztu egin nuen. Iritsi nintzen Iruñeko Basotxoko semaforora. Eta, txantxetan, esan nion Xabierri istripu bat baren entzunezko lekukoa izango zela bera, ez nekiela figura hori existitzen ote zen zuzeneko lekukoa existitzen den bezala.

Txantxa gure garaiko baliabide literario seduktoreenetako bat da. Ia edozeren aurretik jartzen dugu, baina guztiok dugu eremuren bat txantxarena baino garrantzitsuagoa: ziurrenik, Xabierrek dituenetako bat soinuarena da. Horregatik, zuzeneko lekukoarena esan nionean ez zuen txantxarekin segitu; aipatu zizkidan Lawrence Abu Hamdan artista eta ikerlea, eta Forensic Architecture taldea. Ez nituen ezagutzen, baina, besteak beste, Pavlos Fyssas rap abeslari antifaxista greziarraren hilketaren kasuko defentsan parte hartu zuten: bildutako entzunezko eta ikus-entzunezko materialak (polizien irrati solasaldiak, CCTV kameraren irudiak, ambulanziazkiak, txostenak) sinkronizatu zituzten, frogak ezartze aldera.

Dei hartan finkatu genuen ordenagailu bidez elkarrizketa egiteko hitzordua, handik lau egunera.

Solasaldia haurrak lokartzeari buruz hasi genuen. Gero aritu ginen etxeetan liburuak eta diskoak

# gordetzeko tokirik ez duzunean izan ditzakezun alternatibez. Azkenean, Lawrence Abu Hamdan hartu genuen berriz hizpide: haren ikerketez hitz egin zidan.

Xabier Erkizia: Bai, ezaguna da. 2019an Turner saria irabazi zuen. Soinuarekin loturiko kon-tuetan oinarritzen du bere lana. Sistema berezi bat lortu du bere ikerketak performatzeko, haiei forma emateko. Ez da filmegilea baina bereziki filmetan topatu du kontatu nahi duena islatzeko formatu egokia.

Hedoi Etxarte: Zer proiektu duzu eskuartean?

-XE: Hamaika, gehiegi. Baina arazo bat. Nire us-tez, proiektuak ez dira sekula amaitzen. Entregak dauzkazu tartean, baina proiektuek jarraitu egiten dute. Eta bada hori ulertzeko baliagarri zaidan elementu biografiko bat, horrek izan ditzakeen problema guztiekin, beti edertzera jotzen dugulako halako kontakizunetan. Baina niretzako oso garrantzitsua izan zen 2008an Timorrera joatea. Aurretik egina neukan, nagusiki Hego Amerikan, ikerketa lan mardul bat. Ertz eta Artelekuren bidez, Europako eta Hego Ame-rikako musika esperimentalak alderatzen egin nuen lan. Jabetzen nintzen Peruko gazte batek eta Berlingo batek, elkar ez ezagututa ere, egin ahal zituzten musikak ez zeudela elkarrengan-dik hain urrun, ez zirela hain ezberdinak. Nire kezketako bat izan zen afera sozio-ekonomikoen musika nola baldintzatzen zuen jakitea. Musika esperimentalak –eta zaku zabal bat ire-  
-kitzen dut hor–, apurtzaileak izan nahi duten musika horiek, elitistatza jo dira aunitzetan. Musikak jende askorengana iristeko gaitasuna du, eta horregatik azkar sailkatzen eta *klasatzen* da. Agian, orain, zorionez, historikoki beste une batean gaude. Une hibridoago batean. Timorrera joan nintzenean, han ez zegoen egi-tura kulturalik, azpiegiturarik, sarerik. Irla erdi bat da Ekialdeko Timor, ia-ia kartzela bat, ir-laren bertze erdia Indonesia baita, eta, orduan behintzat, ez zen apenas garraibiderik bertatik ateratzeko; itotako herrialde bat zen. Beste arrazoi batengatik joan nintzen hara, inozente, abentura itsu baten bila, baina han topatu nuena gizarte aurre-industrial bat izan zen, ez baitago fabrika bakar bat ere; ba, bertan topa-tu nuen entzutearen garrantziaren erakusgarria. Han, komunitate bakoitzak dirua, etxea, janaria ematen zion pertsona bati, entzun zezan. Eta ent-zuteko modu horretan egituratzen zen historia  
- posible bat idazteko aukera. Idazteko aukerarik  
- apenas duen herri batean, ahozko ondorioak ematen ziren pertsonaia horien bidez. Halako zerbait topatzea, gaur egun, oso zaila da, irudia gailendu delako, eta hor barnean sartzen dut idatzitakoa ere, liburua alegia, euskarria, pantaila edonon dagoela ere –ez hainbeste idaztearen afera bera, irudia baizik–. Guk orain erromantizismoz ikusten eta onartzen dugu ahozkotatasuna, bereziki hitz egiten duenaren aldetik, sekula ez entzuten duenaren aldetik. Alderdi horretatik, niretzat aldaketa nabarmena izan zen entzulearen figura ezagutzea. Aldea dago: soinua sortzen duzunean, badira nolabaiteko prozesuak, badira bideak karrera eraikitzeko, estrategikoki antola daitezke. Bai-na entzuten duenaren tokitik, hemen behintzat, inork ezin du karrera bat osatu, egin. Hori libe-razio bat izan zen niretzat. Aldi berean, arazo  
- konstante bat ere bada, gehienetan egin behar

edo egin nahi dudana justifikatu behar izaten baitut.

Google-i galdetzen badiozu zer edo nor naizen, errango dizu soinu banden egilea naizela. Baina ez, ez da hori benetan egitea gustatzen zaidana. Pixka bat gehiago sentitzen naiz literatura kritikaria. Entzuten hasten zarenean, dena dago biluzik. Entzuten duzun moduak hitz egiten duzun moduak baino askoz gehiago erraten du zeuri buruz. Eta, nire kasuan, horren prezioa da proiektuak ezin bukatua.

Orain bertan zenbat proiektu dauzkadan eskuartean?, ba, bukatzen ari garen Niño de Elcherenaz gain beste hiru proiektu pentsatu ditugu honetzeko, eta beste dozena bat dauzkat martxan. Baina zehazki erantzun beharko banizu, esku artean sortuko litzaidake, kar-kar.

XE: Pertsona bat, bai. Komunitate guztietan daude halakoak. Zeuden, behintzat. Jakina, han inork ez zidan erran: "Horko hori da entzuten duena". Kuriositateak bultzatu ninduen. Erreberentziatzeko eta errespetuzko keinua egiten zioten denek. Alkatea zela pentsatu izan nuen; baina ez zen ez alkate ez xaman. Eta azkenean jakin nuen entzulea zela.

XE: Ez. Ideia bat egin dezazun, 2008an argitaratu zen tetumerazko lehen liburua, haurrentzako liburu bat. 2008an lehenengo liburua! Atera kontuak. Errelato propiorik ez duen herrialde suntsitu, zapaldu, okupatu batean, halabeharrez iraun duen figura da haiena. Horregatik ezin zara iritsi hemeretzigarren mendeko antropologia edo etnomusikologia bazina bezala, pentagrama koadernoan besapean hartuta. Ez du ezertarako balio.

Figura hark klabe asko eman zizkidan. Gaztetan bertsolaria izan nintzen, lagun bertsolariak izan ditut beti. Orain ez naiz bereziki zalea, baina bertsolariek duten askatasuna interesatu zait beti. Azken batean, bertsolaria entzule bat da, oinarrian. Horregatik kanta dezake gaizki. Are gehiago, gaizki kantatzen dute askok. Bertsolariak, kantariak baino gehiago, kronistak izan dira, idatzizko historiarekin bat egiten ez duen historiaren beste aldaera bat ematen duten kronistak. Errimaren eta metrikaren bidez, teknologia gizatiar horren bidez, memorizatzeko tresnak sortu dituzte, oroitzapenen kodetze bat. Nik ez dut musikariaren figuran inoiz eroso ikusi neure burua. Ez, ez zaidalako interesatzen musika popularren atzean zer dagoen; baina aspaldi hasi nintzen kezkatzen musikak eta orokorrean soinu kodifikatuak duen botereaz. Ez da hain arraroa ere. Erraterako, urte eta erdi pasatu dugu Niño de Elcheren diskoa prestatzen: *La Exclusión*. Eta, oraindik, lehengo egunean, diskoan parte hartu duen Ramón Andresi lana erakustean, ezin izan nion negarrari eutsi. Nola da posible egin, aztertu, erkatu, landu, grabatu eta berriz grabatutakoarekin berriz hunkitzea? Zauri bat irekitzea bezala da. Beharbada, entzuten duzun horrek ez dizu zauria eragingo, baina lehendik dituzun zauriak irekitzen ditu. Niretzako, musika ez da, hainbeste, originaltasunari lotutako zerbait; zauriak behin eta berriz irekitzeko gaitasuna duen zerbait baizik. Horregatik diot halako errespetua, aunitzetan gehiegizkoa, musikari.

HE: Ez dizut ongi ulertu. Bidaia horretan aurkitu zenuena figura sozial bat zen, pertsona bat?

HE: Zuk figura hori izan nahi zenuke?

HE: Betidanik?

XE: Bai, betidanik. Musika tradizionalan dau-  
de nire hastapenak, txistulariekin jotzen-eta.  
Eskusoinua jotzen nuen, eta bizilaguna txistu-  
laria nuen, Santiago Irigoien. Nire aitaxi beza-  
lakoa izan zen bera, ez baitzuen seme-alabarik.  
Hark hartu ninduen atabala jotzeko, txistulari  
taldean. Orduan txistulariekin eta gero txaran-  
garekin, adibidez, garbi ikusi nuen musikaren  
eta boterearen logika. Rockarekin baino puska  
garbiago. Gero rocka ere egin nuen.

XE: Ados. Nik Timorreko testuinguruan aipatu  
dut zehazki. Bertara joan nintzanean ez baitze-  
goen telebistarik, ezta Internetik ere. Jendeak  
apenas zeukan hedabideetarako sarbiderik, oso  
jende gutxi zuen. Ez zegoen ikusizko kultura  
hori, ez zegoen telebistaren kulturarik, eta leku  
paregabea izan zen entzumenaren kultura az-  
tertzeke. Nire kasuan, irudiaren presentzia hori  
gehienbat aitaxiren mendialdeko istorioetatik  
jaso izan dut. Mitologia txiki batetik. Umetan  
jasotako mitologia batetik. Eta herrialde hartara  
joateak balio izan zidan jakiteko existitzen zela.  
Maiz gertatu zait ezagutzen ez nuen herrialde  
batera joan behar izatea hemengoa ulertzeke.  
Idi gurdien soinuaren afera ulertzeke, adibidez,  
Brasilera joan nintzen. Ez da exotismoa, beharra  
baizik. Berdin Timorrekin. Ez nintzen horren  
bila joan, aurkikuntza bat izan zen.

XE: Bai, haiek isilik egoten dira zuk galdera  
egin arte. Eta erantzunean metrika eta poetika  
daude. Batzuk onak dira; beste batzuk, txarrak.  
Baina modu performatiboan hitz egiten dute  
beti, edo ez dute hitz egingo. Beren forman bada  
bertsolaritzaren logika bat. Ondotik heldu den  
galdera da, hortaz, zergatik mantendu den forma  
anakroniko bat Euskal Herrian, Europako men-  
debaldean. Beharbada, idatzizko historiarekin  
arazoak izan dituen komunitate baten izerdia  
da. Bertsolaria zenbait pribilejiorekin mantendu  
duen komunitate batena. Kulturalki pertsonaia  
pribilegiatua izan baita bertsolaria. Ekonomi-  
koki jada beste kontu bat da; ez gaitezen nahasi.  
Baina pribilejio horrek indarrean dirau, orain-  
dik ere edozein ongietorritan bertsolari bat iza-  
ten baita, bertaratutako enbarkatzaile hark zer dioen  
ulertuko ez badute ere.

XE: Bai. Baina gogoeta bat, bide batez, zuri gal-  
dera luzatzeko. Esango nuke egungo euskal lite-  
raturak badituela zenbait zauri oraindik. Oraindik,  
euskaraz, afera nahiko problematikoa da errela-  
to pribatua, pertsonala.

HE: Lehen hitz egin duzu ikusizkoaz eta ent-  
zunezkoaz. Nago kontua ez ote den gehiago  
ikusizkoaren saturazioa, ikusizkoa berez baino.

HE: Lehen bertsolariak aipatu dituzu. Timorren  
bazuten forma poetiko bat?

HE: Tira. Euskal Herriari dagokionez, analfa-  
betismoa dago hasteko: hemengo elite kultuen  
kultura hizkuntza ez da euskara. Eta gero dago  
inkultura: duela berrogeita hamar urtera arte ez  
zegoen literatura bat euskaraz, sistema bat. Gai-  
nera, bertsolariak zorte handia eduki du, izan  
duelako hirurogeiko hamarkadatik aurrera-edo  
bultzada eman dion mugimendu politiko-sozial  
bat. Besteak terrenoa jan aurretik.  
Sarritan, urte gutxi batzuetako kontua izaten da  
hori mantendu ala desagertzea.

Euskal Herriari dagokionez, analfabetismoa dago hasteko: hemengo elite kultuen kultura hizkuntza ez da euskara. Eta gero dago inkultura: duela berrogeita hamar urtera arte ez zegoen literatura bat euskaraz, sistema bat. Gainera, bertsolaritzak zorte handia eduki du, izan duelako hirurogeiko hamarkadatik aurrera-edo bultzada eman dion mugimendu politiko-sozial bat. Besteak terrenoa jan aurretik. Sarritan, urte gutxi batzuetako kontua izaten da hori mantendu ala desagertzea.

XE: Hor irakurtzen dudana da literaturak eduki duela funtzio politiko bat. Horrek baldintzatu du zertaz idatzi, nola idatzi. Eta, tira, kanon batzuk sortu ditu, eta balio izan dute estrukturatzeko. Errango nuke hogeigarren mendeko berrogeita hamarreko hamarkadatik aurrera, behintzat, euskal arteak urgentziatik egin duela lan orokorrean. Superbibentziaren kontzientzia oso larri batetik: pertenezia, identitatea, politika ideologikoa eta bar; baina alde batera utzi ditu beste gauza batzuk. Eta horrek, aldi berean, beste behar batzuk sortuko ditu. Halako kasu batean, entzumenaren fenomenologiatik lan egitean, auralitatean lan egitean, niretzako puska interesgarriagoa da entzutek lan egitea, soinua egitek lan egitea baino. Soinua egitea erronka bat da norberaren kontraesan erraldoietan erortzeko. Erraterako, emozionabilitatean eta intimitatean nola erlazionatu. Hor gai larri bat dago.

*XE: Bonus track.*

XE: Kodeak.

XE: Ez zaizu iruditzen formaz gain hor badaela erosotasunarekin harremana duen zerbait? Erran nahi dut futbola ikusten duenak bezala. Agian ez zaio futbola interesatuko, baina bi orduz lasai egongo da. Ez da ezustekorik izango: hogeita bi lagun ibiliko dira korrika, eta batek irabaziko du. Sortuko da polemika bat, urdurita-

HE: Oso.

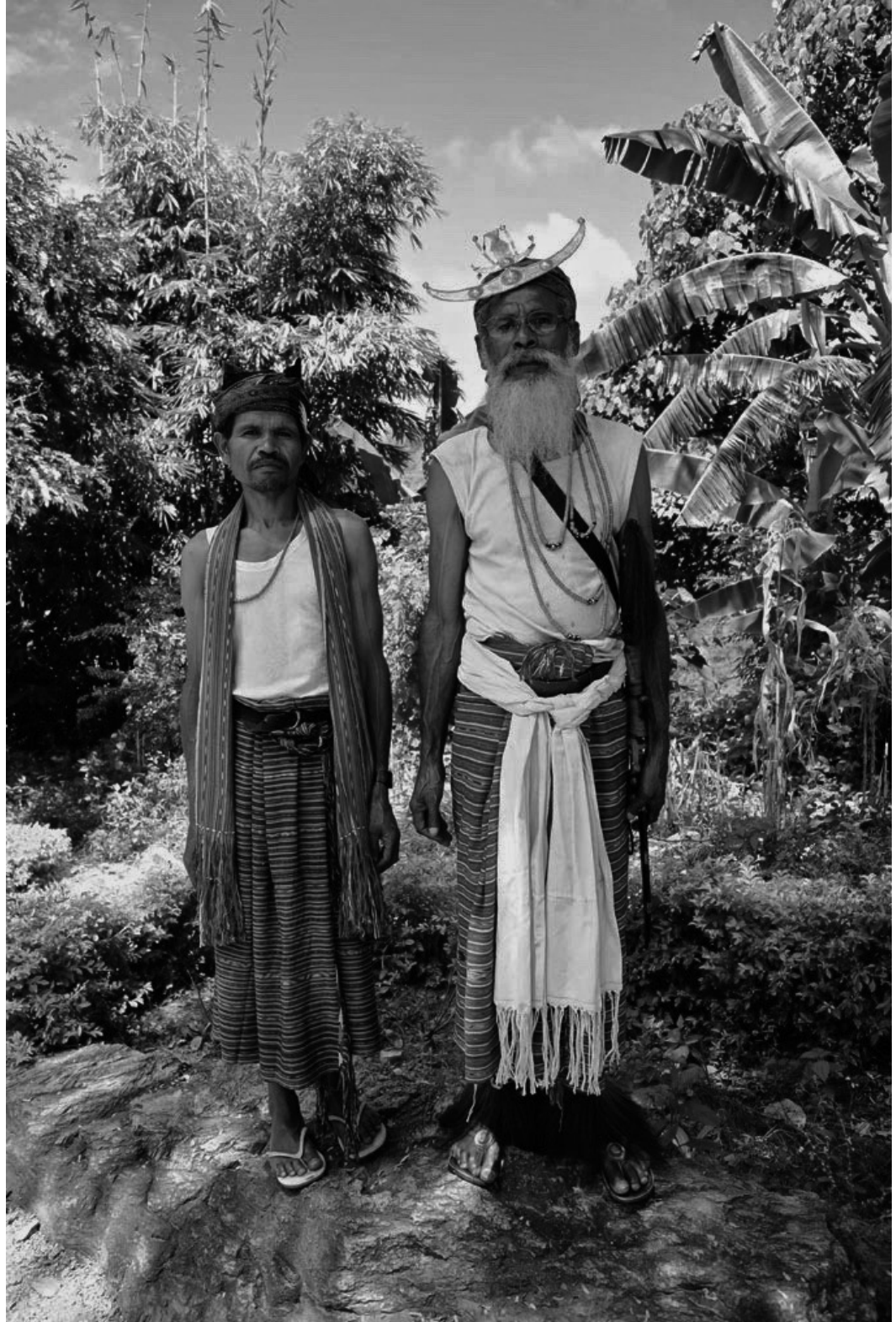
HE: Beste baterako gaia bururutzen zait. Agian berriro elkartu beharko ginateke sei hilabete barru.

HE: Nik uste dut musikak badituela berezotasun batzuk, pinturak bezala, idatzizkoak baino gehiago. Adibidez, Zizekek, zeinak gutxi baitaki musikaz, nahiz eta aziertoak dituen, erraten du musika dela hizkuntzarekin harreman gutxien duen lengoaietako bat. Ziur aski, margolaritza abstraktuarekin batera. Margolaritza ez figuratiboa zabaltzean zeharo birsemantizatzen du aurretik figuratiboa zena. Konposizioa, oreka. Uste dut halakoak onartzeko konplexu handiak daudela kontserbatorio batetik pasatu bazara, baina uste dut emozionabilitateak topikoekin zerikusia duela, neurri handi batean.

HE: Hori da. Alegia: akorde segida batzuk oso konkretuak, giro batzuk oso konkretuak. Are musika klasikoa programatzen dutenei egiten zaien kritika handi hori: kontxo, duela hogeita hamar edo hirurogeita hamar urteko programazioak dirudite. Baina jendeak hori nahi du. Ez dut moralki gaitzetsi nahi, normala da. Egin dira gauza batzuk maisulanak direnak. Eta, ordutik, horietako batzuk moldatu dira, zer dakit nik, Richterrek Vivaldirekin egin bezala. Aldaketatxo batzuk.



Xabier Erkizia @ Trindade (Brasil) 2019



Lian Nain @ Timor Leste 2009. Argazkiak: Asier Gogortza

sun, eta amaituko da. Badu narratiba epiko bat, uneren batean bukatuko delako.

Klasikoetara itzultzeak ematen dizu halako la-saitasun bat. Makina perfektuak balira bezala, gizakien gailurretarako bisita balitz bezala. Musika klasikoak erlijioen esperimentu asko ekarri ditu musikaren alorrera. Beethoven batek funtzionatzen du entzulea estresatzen duen heinean, izerdiarazten duen heinean. Orkestra batek *crescendo* bat egiten duenean, zuk, entzuleak, badakizu tronbonistari ez zaiola burua leher-tuko, baina baietz dirudi. Eta tentsio horretan sartu zaitu. Entzuten duzu Ligeti, eta eramaten zaitu leku batera zeinetan pentsatzen baituzu: "Baina zer arraio!"

Hor logika bat dago, erlijiosoa askotan. Erlijioek soinuaren erabilera ongi ikasi bat egin dute, erreberberazioarena, denborarena, eskalarena, hitzari dimentsio ezberdinak ematearena. Milioika lekutan milaka urtez egindako probak dira. Eta naif xamarra da pentsatzea kolpetik horretatik jauzi egin dezakegula. Baina batzue-tan badira jauziak. Esaterako punka, edo hobeto erranda: sinetsita nago Elvisen lehenengo rock kantarekin ikusten dela, punkarekin baino argi-ago, musika berri baten beharra. Oinordetza akustiko hori gabe funtzionatzen duen musika bat. Musika hori ez zen existituko anplifikazio-rik gabe: teknologia horren ondorio da. Haustura bat dago, musikak gaitasun berri bat ematen dio bere buruari.

Bestalde, uste dut ekonomia kontu bat ere bade-la. Sinfonismoa garestia da, orkestra erraldoia da, arreta eskatzen du, eta pertsona bat hori guz-ti hori koordinatzeko, entzule pribilegiatu bat. Orkestrak ez baitio publikoari jotzen, zuzendar-riari baizik. Elizako fededunek apaizari kanta-tzen dioten bezala. Oraindik pentsamolde horien zenbait kode geratzen dira, eta, egun, hori dena aldera dezakegu, errazago uler dezakegu intelek-tualki, eta pena ematen didana da ez entzunare-na egiten dugula sarri.

XE: Ba, musikari askok ez dutela gogoetarik egiten beren musikak zer beste erranahi dituen: formalak edo estetikoak ez diren erranahiak, musikak testuinguru soziopolitiko ezberdine-tan dauzkan gaitasunak. Musikari orok galde-ra horiei erantzun beharko baliete elkarrizketa musikaletan, uste dut beste bide batzuk hartuko genituzkeela. Pentsa zeinen handia litzatekeen aldaketa, arlo tradizionalaz edo esperimentalaz hitz egiteari utziko baikenioke, adibidez.

Atzo, hain zuzen Pacok aipatzen zuen: "Aizu, barkatu: edo *inclasificable* edo *cantaor*, baina *El clasificable cantaor ezin da*". Bi gauzak aldi berean, ezin.

XE: Nik uste dut orain egiten ari garen diskoa egiten hasi ginean erabaki zuela orain atera due-na [*Memorial*] ateratzea. Hasieran, erronka jarri genion geure buruari: iritsi gaitezen inoiz iritsi ez garen tokira. Erran nion ez nuela Niño de El-cheren disko bat egin nahi, ezta nirea ere. Ramo-nen pentsaerak ere eragin handia izan du horre-tan. Milaka gogoeta daude; hemen aipatu ditugu batzuk. Baina, ziur aski, egingo zaion kritike-tako bat izango da oso disko elizkoia dela. Bai-na, noski, Ramón Andrésen liburu bat irakurri

HE: Zer zentzutun?

HE: Ez dakit zer duzuen esku artean, baina atera duen azkena, *Memorial de Cante en Mis Bodas de Plata con el Flamenco*, zeharo klasikoa da. Oso. Eta hitzaren neutraltasun erabatekotik esa-ten dut.

Nire burua hor ikusi dudanean, ez zait zerbait zaila edo erraza iruditzen.

eta gai zehatz batzuk ukitu nahi dituelako oso katolikoa dela esatea bezala da. Baina ez: katolizismoaren kulturaren azpilunak arakutzen ari da. Agian interesgarriagoa da esatea gai bati edo batzuei buruzko saiakera bat dela. Baina, tira, musikarekin oso azkar jotzen dugu epaitzera. Oso. Literaturan baino errazago.

XE: Edo begira metal musika. Oso kristaua da. Kode aunitz hartu ditu: liturgiaren erritua, estetika, ile luzea, eta satanikoak, zer erran! Orain *ambient* musikarekin edo kontzeptuarekin antzera gertatzen ari da; gehiena oso elizkoia da, gutxien interesatzen zaidan zentzuan: kontrola, baretasunaren errepresentazio fikziozkoa, sublimazio merkea... Gaur egun, himno militar bat asmatu beharko bagenu, *ambient* estilokoa litzateke.

XE: Ramonekin aunitzetan aipatu izan dugu Errenazimentuak eta Ilustrazioak iraganarekiko lotsa batzuk sortu zituztela. Gaur egun orientalismo deitzen dugun horretako asko, jarrera horiek, trantzerako proposamen horiek eta abar, halako teknikak Mendebaldean ere izan ziren. Gero, elite ekonomikoei lotutako iraultza kulturalak sortutako botereguneetatik halako lotsa sortzen dute aurreko lengoaiekiko, beraiek ezarritako estatus berriaren defentsan. Ezin dugu ahantzi demokratek harrika bota zutela Pitagoras. Laurogeita hamarreko hamarkadan, *bacalao* musika entzuten zenean eta hemen tabua zenean, musika hura kotxean entzuten hasi ziren leheni galdetzen zenienean ea bakailaoa entzuten zuten, esaten zizuten baietz baina "bacalao del bueno". Eta irrigarria egiten zitzaidan. Bakailaoak markatu egiten zintuen klase sozialari zegokionez, baina, ona baldin bazen, oraindik azpiklase bat zegoen. Beti bada beste bat azpitik, zarata beti da bestearena. Berrikiago, antzeko gauzak entzuten ditut *ambient* musikari buruz. Zer harreman du, ordea, *ambient* igo-gailuko musikarekin edo telebistan jartzen den hondoko musikarekin?

Bakailaoak markatu egiten zintuen klase sozialari zegokionez, baina, ona baldin bazen, oraindik azpiklase bat zegoen. Beti bada beste bat azpitik, zarata beti da bestearena.

XE: Telebistan funtzio bat du, beste zaratak esaltzea. Dena mikrofonatua dagoen arren, azpiko zaratatxoak ez entzuteko egiten da. Baina galdera bat daukat zuretzako, liburu irakurle, saltzaile eta egile zaren hori. Zergatik uste duzu irakurtzen dituela jendeak liburuak?

HE: Adibidez, Gabriel Aresti oso kristaua da.

HE: Are orientalista ez? Mendebaldeak espirituala izateko gaitasunik ez balu bezala. Mendebaldean Mendebaldekoa dela uste ez duzun hori inbokatzan.

HE: Zertarako egiten da hori?

HE: Pandemiaren aurretik beste zerbaitek errango nizuke. Baina pandemiak leherrarazi du liburu fisikoen salmenta, eta, bat-batean, aliantza bat sortu da azken urteetan etsai ziren biren artean (pantailak eta liburuak).

Hor bazen beldur bat. SESB desagiteari buruz Ignacio Ramonetek erran zuenaren bidetik: aurrena SESB erori zen; eta ondorioz munduko alderdi komunistak, gero sozialdemokratikak, azkenean korrante liberalak ere...

Liburuen kasuan, *bestselleren* gainbeheraren ostean krisia etorri zen hartatik bereziki eteki-



na ateratzen zutenentzako, gero testuliburuena desagerpena etorri zen... zorionez ez da domino efekturik gertatu.

Liburuak fusibleak izan dira: zenbat eta pantaila gehiago, puntu batean saturatuta zaude eta pantailaren kontrakoa nahi duzu.

Pandemiaren aurretik beste zerbait errango nizuke. Baina pandemiak leherrarazi du liburu fisikoen salmenta, eta, bat-batean, aliantza bat sortu da azken urteetan etsai ziren biren artean (pantailak eta liburuak). [...] Liburuak fusibleak izan dira: zenbat eta pantaila gehiago, puntu batean saturatuta zaude eta pantailaren kontrakoa nahi duzu.

XE: Gehiago zen galdera idazle gisa eta, dena erratera, disko ekoizle gisa neure buruari maiz galdetzen diodana. Kezkatzen nau kontuak. Zuk argitaratzen duzun horrek politika bat du azpian: apustu bat, argitaratu ez den zerbaiten alde.

XE: Idazten duzunean antzeko gogoetak egiten dituzu?

XE: Zergatik?

XE: Horrek badu Timorrekoarekin lotura, kronista txikiaren figurarekin lotura. Egunerokoa idazten zuen harekin, albisteak gordetzen zituenarekin. Ahots ofizialek kontatzen ez dutena kontatzea, adibidez, herriko festen programan plazaratzen zena edo dena: kronikak, "duela 150 urte...", edo aitaxi-amatxien historia. Badauzkat halako liburu fetitxe batzuk, entzutearekin duten harremanarengatik. Kronista horiek gehienek entzundakotik idazten dute, ez idatzi beharko luketenetik. Eta sarritan ez dira zuzenak, baina balio berezia dute. Zure kasuan zenbat du kronistak desio poetikotik?

HE: Argialetxean, adibidez, liburu bat ateratzera goazenean, bulkada bera dago ia beti atzean: zabal dezagun edo baldintza dezagun eztabaida bat. Eta, euskaraz, bada beste urgentzia bat ere: ahots hau ez dago. Aurrekoarekin lotura ere badauka, bete-behar moduko bat da.

Oso txarrak gara gure argialetxea definitzen. Ez zaigu gogobetegarria gertatzen ariketa; katalogoak berak hitz egiten du hobekien bere buruaz. Nahiz eta etiketa partekatu batzuk badauden, gaika.

HE: Poema liburu argitaratu dut udazkenean, Sortaldekoak, eta krisi batetik dator. Funtsean, Katakraken sartzen naizenean, nabarmen sentitzen dut agian hitz egin dezakedala ordura arte bezala baina ezin dudala idatzi ordura arte bezala. Adibidez zutabeetan.

HE: Ba, iruditzen zaidalako konprometitu dezakedala jendea, proiektu handi baten parte den jendea, proiektua bera. Gauzak isiltzen hasten naiz, idatziz. Orain gehiago naiz erabaki horren emaitza, aurki zortzi urte egingo ditugulako zabalik. Horren albo kalte nabarmenena da nire asteroko zutabe gehienak direla irakurtzen ditudan gauzen oharrak. Beste batzuek hitz egiten dutela hor. Eta gutxi batzuk direla sinesten edo pasatzen zaizkidan gauzei buruzkoak. Gero eta gehiago, auzoaren kronika egin nahi nuke. Irakurtzea asko gustatzen zait, *Navarra Hoyn* eta *Diario de Noticias*en idazten zuen Iturriren antzerakoa. Euskaraz, bereziki tokiko hedabideetan landu da kronika, horrek prentsa txarra eman dio. Prentsa nazionala balitz bezala gai handiei nahiz gai intimoei dedikatua, baina ez auzoari buruzkoa.

HE: Sentitzen dut ahotsik gabe geratu nintzela. Proiektu kolektibo baten komunikazioa lantzen dut. Esaten dutenez, segun zer kirol egin duzun beste kirol batzuk kaltegarriak izan daitezke giharrentzat. Orduan, zu zarenean korporatiboki ahotsa lantzen duzuna, horrek zure zeure ahotsean eragina du.

Eta, gero, poema liburuetan beste zerbait gertatu zen. *Suzko lilia* liburutik *Sinplistikera* jauzi bat egon zen, beste ahots bat eraiki nuen. Bigarrenetik hirugarrenerako jauzia zailagoa da; bi lerro jan dituzu, eta hirugarrena asmatzea oso konplikatua da. Lehena abangoardia surrealista eta dadaistekin egin nuen. Bigarreanean, Brecht zegoen. Hori eta gero, dozena erdi liburu egin ditzakezu, mundua hortik ikusten jarrai dezakezu. Gorka Arreseri esker, bigarren liburua lehenaren oso diferentea izan zen.

Gogoan dut aitak barre egiten zuela esaten nioanean datorrena hirugarren liburua zela eta, aldi berean, azken-aurrekoa, mugatzeko, ahalik eta zukurik handiena ateratzeko. Horregatik izan behar du hain diferentea. Uste dut munduarentzat aski dela nire bizitzan lau liburu soilik ateratzea. Erabaki hori hartutakoan konturatu nintzen lehenbizikoan desira zegoela, maitasuna; bigarreanean antzerkia zegoen, antzezlanei buruzko teoria. Orain zer egin dudan? Ba, ahots bat topatu dut, nire etxerako baliagarria den ahotsa, onartuz ezin nuela etxetik kanpoko munduaz hitz egin. Eta nire intuizioa da Emily Dickinsonek bide bat hasten duela, emakumeek bereziki lantzen dutena –Louise Glück eta Sharon Oldsek, adibidez–, eta egunerokotasuna modu gordinean aztertzen duena, baina ez zinikoa, ez ironikoa ere. Haurtzaroari buruzko liburu bat egin dut azkenean. Leire Bilbao interesatzen zait asko. Nahi nuen hitz egin txikitako basoko paseoez edo labezomorroak hiltzera datorren ti-poaz. Zuk irakurri dituzu batzuk.

Uste dut munduarentzat aski dela nire bizitzan lau liburu soilik ateratzea. Erabaki hori hartutakoan konturatu nintzen lehenbizikoan desira zegoela, maitasuna; bigarreanean antzerkia zegoen, antzezlanei buruzko teoria. Orain zer egin dudan? Ba, ahots bat topatu dut, nire etxerako baliagarria den ahotsa, onartuz ezin nuela etxetik kanpoko munduaz hitz egin.

XE: Badut sentsazioa irakurri ditudan poemetan badela arreta bat orain arte hain nabaria ez zena. Zure artikuluak irakurtzean topatzen ez dudana, zeren hor bada serializazio bat. Artikuluetan, nire sentipena da zure imaginariotik jasotzen dudala garaiari buruzko irakurketa bat. Poema hauetan, ordea, paisaiaren irakurketa bat dago. Interesgarria iruditzen zait hor ageri den paisaiaren teknologia: usainak edo soinuak, elementu narratibo gisa. Hori bilatu nahi izan dut nik ere.

*Solasaldia luzeagoa izan zen. Are beste pare bat solasaldi geratuko ziren egiteke. Baina mugara iritsi gara.*

*Hizketaldi hau Hedoi Etxartek transkribatu eta editatu du.*



Xabi Erkiziak 2021eko uztailean Iruñeko hilerrian Hedoi Etxarteri egindako argazkia, *Sortaldekoak* poema liburuko bertsoak irakurri bitartean

# PrintLAB Risografía

Esta sección la dedicamos al PrintLAB y, en concreto, a la máquina de risografía que este alberga. El PrintLAB es uno de los laboratorios de producción del Centro Huarte, destinados a responder con equipamientos y herramientas a las necesidades de la comunidad artística. Enfocado al desarrollo de proyectos editoriales y de impresión, el PrintLAB tiene entre sus recursos una máquina de risografía, un dispositivo a medio camino entre la fotocopiadora y la serigrafía, cuyo manejo está muy extendido entre prácticas de autoedición y edición independiente: fanzines, publicaciones DIY (Do It Yourself), o, mejor, DIT (Do It Together), caseras, artesanales, urgentes, diversas, experimentales, poéticas, irreverentes, políticas, puestas a circular manchando de tinta flúor las manos por las que pasan. Este es el tipo de proyectos que se imprimen en la máquina de risografía de Centro Huarte y que nutren un ecosistema movilizadado por la edición independiente y alternativa, donde conviven diferentes agentes y artistas, y variadas iniciativas, como el festival PUMPK, el Salón del Cómic de Navarra o *Autoedit*, una muestra que tuvo tres ediciones y que acogió el Centro Huarte.



Etva

Print!  
Print!

Do the

print!

imprime!

Máncate!









Risoan egindako argitalpenekin sortzeko, inprimatzeko eta zikintzeko PrintLAB-etik pasa diren persona batzuk:

Paula Eslava y Raúl Silva, *Algo mejor que yo*

Mikel Irure, *Hemen goian*

Andrea Ganuza, *Somos la primera línea* y *El Conflicto*

Marta Rueda, *Total* e *Invitée d'honneur*

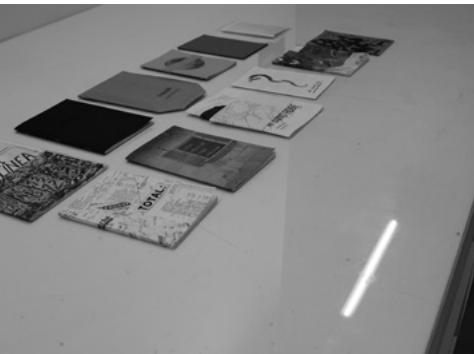
Idoia Zalgizuri, *JUGAMOS: Recuerdos de infancia*

Maite Redondo Gaztelu, *La piel de Marte. Orbitando en torno a la vejez*

Ja ja! Qué riso! (Carolina Otamendi y Ángela Santafé), *Perdonad, pero el lenguaje también es nuestro*

Nerea de Diego y Mari Campistron, *Zelai Ederrak, zapi zikinak*

- Orekari Estudio & Enter This, *Repensar la periferia* -



## Biografiak / Biografías

## Maria Ozcoide-Moreno

Es ideadora de proyectos, gestora y mediadora cultural del contexto de las artes contemporáneas.

Licenciada en Humanidades con la especialización de estudios artísticos y estudios anglo-norteamericanos por la Universidad de Navarra. Y estudió el Máster de Mercado del Arte de la Universidad de Nebrija.

Ha vivido en varias ciudades donde ha desarrollado, gestado y emprendido varios proyectos artísticos de mediación cultural a nivel nacional e internacional:

En Londres (2002-2007), trabajando en el Science Museum como mediadora. Además colaboró con plataformas independientes artísticas de la ciudad. En Madrid (2007-2013), donde cofunda PENSART: oficina de proyectos de arte contemporáneo. Destacan: Tentaciones, Mapear Madrid, Is this Spain?, Lab Latino, Art Clinic, Intransit, Espacio Trapezio... En Quito (2013-2018), movida por las ganas de nuevos procesos y de expandir sus conocimientos enriqueciéndose con otras maneras de producción artística y cultural. Fue coordinadora de Programas Educativos del MetQuito; curadora de Panorámica; profesora de Historia del Arte en la Universidad de las Américas; gestora cultural de Fundación CRISFE y Gescultura; jurado del Ministerio de Cultural y Patrimonio Ecuador; y realizó talleres de portafolios y estrategias de gestión cultural en Quito, Guayaquil, Ibarra y Ambato. En Pamplona (2019-), es coordinadora del Máster de Estudios de Comisariado de la Universidad de Navarra. Y sigue colaborando con diferentes iniciativas del contexto local.

Desde el 2020, es profesora invitada en el Máster en Gestión Cultural y Políticas Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar-Quito. En paralelo, es cocuradora de la publicación artística *La Gran Colombia* (2017-), ha sido jurado de Apexart-NYC (2011-2020) y colabora en Making Art Happen de Exprimiento Limon (2019-).

## Fermín Díez de Ulzurrun

Artista, comisario y diseñador industrial, postgrado en dirección de plantas industriales por la UPC. Fundador y Director General de Maslow Industries.

Ha sido becado por el Gobierno de Navarra en 2016 para el proyecto de producción *Histéresis* y en 2017 para la publicación del libro de trayectoria *100 Después de Duchamp*, EREMUAK (junto a Mawatres) para la publicación colectiva *Dinero negro* y el CIEC, realizando diversas exposiciones entre las que cabe destacar: *33430467J / Nachträgliche Überprüfung*, retrospectiva en Apartments am Brandenburger Tor (Berlín, Alemania); *Exposición*, con Arturo / Fito Rodríguez en Habitación 5, Centro de Arte Contemporáneo Huarte (CACH), 2017; *Treball / trabajo / arbeit / work*, en la Galería Sicart (Barcelona, 2015); *Arbeit macht frei* en el CACH (2013); *Kill yr. Idols* (2009) y *33430467-J* (2003) en la Ciudadela de Pamplona, o *Ecografías* en Tentaciones de Estampa (Madrid, 2002).

También ha sido comisario de, entre otros proyectos:

*EL TEOREMA DE MASLOW N°1.1 #El triompf de la por / El triunfo del miedo / Beldurraren Garaipena*, junto con los colectivos Maslow Industries y La Trastera de Tarragona; *EL TEOREMA DE MASLOW N°4.0 #Aquello que todavía (puede / merece la pena) ser salvado*, *EXITUS*, junto con Peio Izcue en Addaya Centre d'Art Contemporani (Palma de Mallorca 2016); *EL TEOREMA DE MASLOW N°3.0 #DIE SACHE SELBST / La cosa real / Benetakoa*, junto a Ana G. Alarcón, Mawatres y Hélène Duboc en la sala de armas de la Ciudadela, (Pamplona, 2016); *EL TEOREMA DE MASLOW N°2.0 #La necesidad satisfecha no genera comportamiento alguno*, con Peio Izcue en la Galería Sicart (Barcelona, 2016); *La fábrica / Lantegia / The Factory*, ocupación de la fábrica Industrias Aranguren (Navarra, 2015); *EL TEOREMA DE MASLOW N°1.0 #La realidad propositiva*, comisariada por Maslow Industries para el Festival EMBARRAT (Lleida, 2015).

## Txaro Fontalba

En 1988, me licencié en Bellas Artes, en la especialidad de escultura, en la Universidad del País Vasco. Entre 1991-1992 realicé un posgrado de escultura en Londres y, entre 1992 y 1995, participé en varios talleres en Arteleku. En los últimos trabajos he querido hacer intervenir la voz, la repetición, la máquina (abstracta), tanteando ideas como la máquina de soñar, la máquina de hacer dinero o la máquina sacrificial.

Entre mis últimos proyectos y exposiciones, destaca la acción plástica *Sueñario*, con vídeo y voz, en el ciclo *9 Soles* del Museo de Navarra, en 2021; *Landarte: Las cartas de Mendigatxa*, en Vidángoz, Navarra, un proyecto sobre cultura contemporánea y ruralidad; la estancia en el Centro Huarte con el proyecto *Las maquinistas*, en 2020, y la exposición *Clitoria* en Espacio de Arte Apaindu (Pamplona), donde realicé una propuesta sobre el valor (dinero) y lo femenino, el sacrificio y el placer.

## Luisa Fuentes Guaza

Investigadora independiente sobre todo lo propio de la reproducción social desde feminismos no-coloniales no-blancocentrados. Coordinadora del grupo de estudios sobre trabajos maternos en Actividades Públicas en MNCARS (2019-2021) e impulsora de [www.futuridadesmaternales.net](http://www.futuridadesmaternales.net). Actualmente desarrolla programas de pensamiento en el MUAC/UNAM (México), Centro Huarte (Pamplona), CCE Chile, CCE Lima e Instituto de Estética de Pontificia Universidad Católica de Chile.

## Higinia Garay

Licenciada en Bellas Artes, trabaja como ilustradora y diseñadora gráfica desde el 2002. Su trayectoria y sensibilidad le han llevado a especializarse en temáticas relacionadas con la cultura y las desigualdades. Un trabajo combativo regado con ironía, amor y humor.

## Romina Casile

Es artista e investigadora. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, posee un Máster en Investigación en Prácticas artísticas y visuales en la Universidad de Castilla-La Mancha, España, donde se encuentra realizando un Doctorado en Humanidades, Artes y Educación como contratada Predoctoral del Plan Propio I+D+i de la UCLM cofinanciado por el FSE.

En su práctica aborda nociones vinculadas a la configuración de la subjetividad como un proceso encarnado que cambia y se transforma constantemente en tanto explora las posibilidades de ampliar las formas de componer relaciones con su entorno próximo. Su producción se despliega en encuentros, performances, instalaciones, audios y textos.

Es cofundadora de Frágil y Vulnerable, un colectivo de producción de convergencias en torno a las prácticas artísticas, metodologías y disidencias. Desde el 2020 forma parte del grupo de investigación ARTEA Investigación y Creación Escénica de la UCLM. Actualmente se encuentra viviendo en España.

## Germán de la Riva e Itsaso Iribarren

Artistas e investigadores. Trabajan en colaboración desde hace quince años. Su interés está en la creación artística y en los procesos de investigación que en ella se generan. Han sido galardonados con diferentes premios: Ayuntamiento de Pamplona 2018, Teatro Circo Price Madrid 2014 y Gobierno de Navarra 2009. Han presentado piezas a escala nacional e internacionalmente en países como Francia, Estados Unidos y Argentina; en espacios como Matadero Madrid, La Granerie Toulouse, Artpark Nueva York o el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires. Titulados superiores en Bellas Artes (UPV, Bilbao), Circo (UK, Londres) e Ingeniería (UD, Bilbao). Actualmente se encuentran realizando sendas investigaciones de doctorado en la Universidad de Castilla La Mancha.

## Amaia Gracia Azqueta

Vive y trabaja en Bilbao. Artista visual, parte de la práctica en el taller y aborda su trabajo desde lo autobiográfico. Sus procesos, principalmente escultóricos, se complementan con la producción de imágenes. Ha participado en residencias y recibido becas como Casa de Velázquez (Academia de Francia en Madrid), la Fundación BilbaoArte, Subvención de creación de Artes Plásticas de Gobierno Vasco, Subvención de Artes Plásticas del Gobierno de Navarra o la Beca de producción artística de la Diputación de Bizkaia entre otras.

Ha expuesto de manera individual y colectiva en el Museo Guggenheim de Bilbao, CDAN de Huesca, Centro de Arte Contemporáneo de Huarte, Sala Rekalde de Bilbao, Centro Cultural Montehermoso de Vitoria o la Ciudadela de Pamplona.

## DJ Reimy, Xabier Apestegui

Tras el alter-ego de DJ Reimy se esconde Xabier Apestegui, graduado en Arte Media y Tecnología por la UPV-EHU, artesano audiovisual, cicloactivista y dj desde hace más de diez años. Su práctica actual se enmarca en las intervenciones públicas a través de dispositivos móviles que se mueven entre el mundo de la música, las bicicletas y la experimentación sonora, trabajando siempre desde lo colectivo y lo popular.

Dj Reimy forma parte activa de Txirringudariak («guerrerrxs de la bici» en euskera), colectivo mutante y grupo motor de diferentes intervenciones y acciones urbanas entorno a la movilidad sostenible, tales como la Masa Crítica. Lo conforman personas provenientes de diferentes ámbitos como la música, las artes, la mecánica, la restauración, el mundo *maker*... Todas ellas unidas por la pasión de las bicis. Su misión, entre otras cosas, se centra en conquistar el espacio público, compartir conocimiento, experimentar con la la bicicleta como herramienta de transformación social y revolucionar la cotidianidad de la ciudad.

## Xabier Erkizia

Audiolab elkarteko kide, soinu-artista, ekoizle eta ikerlaria da.

Azken 25 urteotan, bere lanak Europan, Amerikan nahiz Asian erakutsi ditu, berdin soinu instalazio, kontzertu, liburu, irrati saiakera edo filmetarako soinu banda gisara. 2021ean Niño de Elcheren *La Exclusión* eta Elena Setiénen *Unfamiliar minds* diskoetan edo, Lois Patiño zinemagilearekin batera, *Luces recorren mi garganta* lanetan parte hartu du. Bide batez bere lehenbiziko film luzea aurkeztu du: *O gemer*. Lan artistikoaz gain, Donostiako Elias Querejeta Zine Eskolan klaseak ematen dihardu.

## Hedoi Etxarte

Katakarak-eko asanbladako kidea eta kooperatibako langilea da.

*Suzko lilia* (2008), *Sinplistik* (2012) eta *Sortaldekoak* (2021) poema liburuak, *Ihes ederra* eleberrri grafikoa (2009, Alain Urrutiarekin batera) eta *Wagner auziaz* (2014, Wangermée, Clément, Zizek, Badiou) liburuak argitaratu ditu.

*Euskadi irratiko*, *Berriako*, *Contexto y accióneko* eta *SER* kateko kolaboratzailea da, besteak beste.

