

HASTA LA BANDERA

JUAN PABLO ORDÚÑEZ-MAWATRES

HASTA LA BANDERA

JUAN PABLO ORDÚÑEZ-MAWATRES

FUNDACIÓN BILBAOARTE FUNDAZIOA

Bilboko Udala Ayuntamiento de Bilbao

Ibon Areso
Bilboko alkatea
Alcalde de Bilbao

Ibone Bengoetxea
Kultura eta Hezkuntza zinegotzia
Concejala de Cultura y Educación

Joseba Iñaki López de Aguilera
Beatriz Marcos
Lorenzo Delgado
Ana Etxarte Muriel
Fundación BilbaoArte Fundazioko
Patronatuaren kideak
Miembros del Patronato de la
Fundación BilbaoArte Fundazioa

FUNDACIÓN BILBAOARTE FUNDAZIOA
Edizioa / Edición

Juan Zapater López
Zuzendaria / Director

Aitor Arakistain
Jon Bilbao
Koordinazioa / Coordinación

Txente Arretxea
Pilar Valdivieso
Iago Rey de la Fuente
Muntaia / Montaje

Ana Canales
Agurtzane Quincoces
Ekoizpen exekutiboa / Producción ejecutiva

Bl-950-2014
Legezko gordailua / Depósito legal

BilbaoArte
Diseinua / Diseño

Hodei Torres
Juan Pablo Ordúñez- Mawatres
Jone Arzoz
Argazkiak / Fotografía

Aitor Arakistain
Juan Pablo Ordúñez- Mawatres
Maketazioa / Maquetación

Arturo / fito Rodríguez
Testuak / Textos

Hori-hori
Itzulpenak / Traducciones

Gráficas RD
Inprenta / Imprenta



HASTA LA BANDERA

SUMARIO

AURKIBIDEA

INDEX

- 9 / Introducción / Relato / Título / Provisional / Intervención / Texto /
- 17 / Sarrera / Kontakizuna / Izenburua / Behi-behinekoa / Esku-hartzea / Testua /
- 25 / Introduction / Account / Title / Provisional / Intervention / Text /
- Arturo / fito Rodríguez
- 33 **Sant Romà de Sau**
- 35 **Sant Romà de Sau**
- 37 **Sant Romà de Sau**
- Arturo / fito Rodríguez*
- 55 **Montes Bocineros de Bizkaia**
- 57 **Bizkaiko Deiadar-mendiak**
- 59 **The Beacon Mountains of Bizkaia**
- Arturo / fito Rodríguez*





graZter

Milpies
Calle de la ORTOPEDIA REA



Página anterior / Aurreko orrialdean: **Banderas negras**. Caldas de Reis. Kaldarte. Galicia 2013.

En esta página / Orrialde hontan: **Casa dorada**. Bilbao 2009.

Página siguiente / Hurrengo orrialdean: **Banderas negras**. Caldas de Reis. Kaldarte. Galicia 2013.

Página 12. orrialdean: **Zapatillas de cerámica** con Maite Leyún / HELLO BONE. Ooze. Barcelona 2014.

/ Introducción / Relato / Título / Provisional / Intervención / Texto /

Este relato comienza con la imagen de una casa¹. Es la fachada de una construcción destartada que ha sido pintada enteramente de color oro. Un charco, en primer término, refleja esta imagen que puede pertenecer igualmente a un edificio industrial abandonado que a una vivienda destruida por la guerra; imagen en cualquier caso de una violencia latente que opera tanto en tiempos de guerra como en tiempos de una supuesta paz. La imagen está tomada en un día gris, lluvioso; el color oro que se ha dispuesto en las paredes aguarda el momento de recibir los rayos de sol que enciendan toda su carga simbólica para hacer saltar por los aires cualquier atisbo de formalismo, porque con esta sobria operación de pintar los muros de la casa se activan mecanismos atemporales y situados, concisos y paradójicos, estéticos y políticos.

Pero antes de que la explosión tenga lugar y se lleve por delante esta imagen y su reflejo es preciso tomar en consideración que bajo el oro que viste estas paredes hay mucha pintura, muchos otros muros, firmas y acciones². Bajo el spray que todo lo baña en oro con una magia canalla, late una divergencia cultural que ha encontrado su vehículo y su sentido en eso que llamaron "espacio público" y que hoy es (también) un espacio mental de reivindicación y de lucha.

Puede que sea una obviedad pero lo más significativo de esta intervención es que ha generado una imagen, y no se trata de sus valores plásticos o fotográficos, sino de sus cualidades para hacernos entender la calle, el territorio, el contexto o el paisaje desde nuevas perspectivas, desde nuevos planteamientos. Se trata precisamente de aquellos planteamientos que nos permiten ver anticipadamente la explosión de dicha imagen como un desbordamiento de su función artística, como la apertura de una vía de investigación que no elude ni la complejidad ni las contradicciones de su tiempo.

Mawa se suele referir a esta imagen como un momento significativo de su proceso de trabajo, en el que la idea de "intervención" cobra presencia, en el que sus objetivos se abren a intereses muy diversos pero a la vez se concretan en proyectos específicos en los que la propia vivencia del proceso será siempre determinante.

Desde la perspectiva del arte contemporáneo, las intervenciones irrumpen, aparecen sin previo aviso y mantienen encendida la mecha de los significados. La explosión será un estadio superior, un desenlace de consecuencias lingüísticas, una sacudida que merece un punto y aparte.

La intervención ocupa un espacio, una obra o un tiempo con el objeto de modificar o alterar su sentido. Si la intervención artística se apoya en un verdadero sentido crítico ha de existir una reelaboración conceptual y en algunos casos una reelaboración material de lo intervenido. Su resultado puede ser más o menos estable, pero precisa siempre ser completado con la mirada, con la recepción activa o incluso con la participación expresa de los receptorxs. Hablar de intervención es hablar en cierto modo de estrategias y de tácticas³. La estrategia se da en el lugar que establece el poder, la táctica no tiene más lugar que el del otro, lo importante en ella no es el espacio, sino el tiempo, actuar en el momento adecuado.

¹Foto casa dorada

²Foto grafiti. Pagina 26

³En el sentido al que se refiere Michael de Certeau en: De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.



Perfumería
Eden
Pintura y Decoración

Cuando Mawa sitúa banderas negras en un espacio abierto, cuando las expone a un sonoro vendaval o cuando invade con ellas toda una calle, está interviniendo estética y políticamente el contexto inmediato⁴. Su intervención es táctica, pues tiene lugar en el campo de visión que ostenta el poder; aprovecha la ocasión, aparece donde no se la espera. La táctica es un arte del "débil", es la astucia del giro, de la sorpresa, de la sutil maniobra visual. Es la inteligencia frente a los sistemas y discursos totalizadores.

Sabemos que las banderas son simples trozos de tela, pero sin embargo su carga simbólica es capaz de agitar las emociones y remover las conciencias, es capaz de despertar adhesiones y odios. La bandera es un elemento de demarcación territorial, un icono para la paz y para la batalla, y es por ello que el arte nunca pudo inhibirse de toda esa carga simbólica, de todo el poder que detenta como objeto, como imagen, como señal de posición conquistada.

Pero si la tela de la bandera resulta ser una bolsa de basura de plástico negro y el mástil no es más que un palo de escoba, tiene lugar una sutil operación lingüística en la que el significado, el referente y la imagen entran en una tórmix ideológica de alto voltaje político. Un click escueto y preciso acciona la tórmix para obtener un resultado de asombrosa eficacia. Porque en realidad, todo este proceso tiene la virtud de vincular la economía de medios a la economía del sentido y de trabajar en distintos niveles de representación, proporcionando riqueza visual desde la precariedad de las formas, además de crítica institucional, participación, subversión, insumisión y fina ironía. Las distintas presentaciones de estas banderas en el espacio urbano o en el espacio natural funcionan como explosiones controladas que provocan ondas expansivas en los referentes y llegan hasta el entendimiento para plantearle una emboscada. (Usa el factor sorpresa y conoce lo variable del territorio).

Con su propuesta, Mawa nos habla del poder de las imágenes; la bandera puede significar identidad, pero inevitablemente sustrae otras identidades en ese mismo proceso de afirmación. Puede ser descreimiento, pero inevitablemente nos hace creer en el escepticismo dando lugar a una paradoja ideológica. Y mientras todas estas dudas se suceden, tienen lugar una serie de micro deflagraciones en nuestro pensamiento que acaban proporcionándonos nuevas formas de observación. Esta es la principal virtud de estas interferencias: su capacidad para facilitar desplazamientos de sentido allí donde lo imprevisible se cruza con la circunstancia política.

Mostrar como bandera una bolsa de basura es una idea tan enérgica y comprometida que nos emplaza a la vez como individuos y como masa crítica, como pueblo y como población; nos emplaza frente a todo aquello que hay que volver a pensar y frente a todo aquello que hay que volver a inventar.

"Nivel alcanzado en la inundación. 26 de agosto de 1983", es un cartel que reproduce una placa de piedra que lleva la misma inscripción y que se localiza en algún lugar del casco viejo de Bilbao⁵. Hay otras señales que indican el nivel alcanzado por las aguas y existe además una memoria histórica muy viva de aquel desastre sustentada en el impacto de las imágenes y en el recuerdo de las víctimas. Los carteles que distribuyó Mawa en el trigésimo aniversario de la tragedia, retomaban calles y plazas con la conciencia de que siempre hay que re-ocupar la calle, siempre, como en una operación reiterativa e insistente que no puede cejar porque la tendencia privatizadora de los espacios públicos intenta expropiar la memoria, el recuerdo y el acontecimiento.

La imagen de este cartel imita la piedra y se superpone en el muro de la calle del mismo modo que se instalaría una placa conmemorativa. El juego de texturas que proporciona el cartel (papel que imita piedra, piedra sobre muro, muro de papel), junto a la multiplicación de la leyenda de

⁴Fotos de banderas

⁵Foto de cartel. Página 14



las placas, convierten la intervención en una imagen coral del recuerdo, en un eco que dobla cada esquina y resuena en la siguiente calle.

La producción cartelista vuelve así a la calle como la posibilidad de interferir el orden de la señalética oficial y la contaminación comercial para recuperar las historias silenciadas, para restituir la memoria relegada. La producción de afiches como práctica cultural tiene la capacidad de concitar en una sola acción el grito, la resonancia y la interferencia para producir ritmos discordantes en el pensamiento.

Para Mawa este tipo de trabajo es un modo de coser sus distintas investigaciones dejando ver las costuras, llevando a la calle el reporte de las actividades que tienen lugar en los espacios del arte y creando nuevos enlaces con la situación contextual. Su inscripción en el espacio urbano funciona como un artefacto que nos interpela buscando la ignición intelectual.

Así, unas zapatillas abandonadas a su suerte en la vía pública pueden convertirse en una cita literaria o en una pieza artística⁶. Solo hace falta recodificar sus sistemas internos de uso y de valor para provocar especulaciones expresivas.

Al recopilar las claves de todos estos trabajos y que van desde la idea de intervención hasta la vivencia del proceso como aportación y aprendizaje, pasando por deslizamientos lingüísticos varios o coordinaciones curatoriales diversas⁷, observamos los fundamentos de una práctica cultural cuya expresión no se va a conformar con los límites que ofrece la fórmula homologada de la exposición artística.

Los intereses o las preocupaciones del autor se focalizan cada vez con más precisión en casos de estudio, en investigaciones ligadas a lugares, espacios, territorios y sobre todo en la curiosidad por aquellos acontecimientos concretos que unen y separan a las personas. Los proyectos que viene abordando Mawa en los últimos tiempos se entregan a la indagación y a la exploración de memorias y paisajes así como a todas aquellas intersecciones posibles de dichos términos que permitan una dimensión social del arte y, si acaso, una redefinición constante de sus límites.

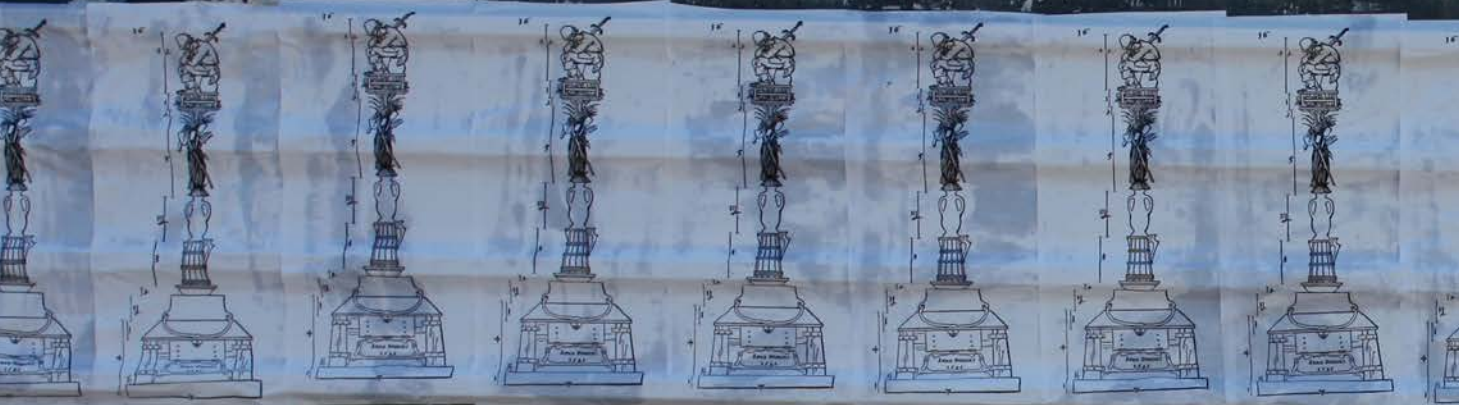
En "El artista como etnógrafo" Hal Foster da cuenta del desplazamiento del lugar del arte en el panorama contemporáneo hacia otros ámbitos de conocimiento, una traslación que plantea nuevas lógicas espaciales puesto que no solo "mapea" (registra, revisa, examina) el objeto de estudio, sino que además trabaja los temas en otros términos, redefine los marcos y los entornos de lo observado, rearticula visiones preestablecidas y sobre todo implica a nuevos agentes.

Mawa, aborda sus últimos proyectos como el de Sant Romá de Sau (comarca de Osona, Catalunya) o como el de los Montes Bocineros de Bizkaia, partiendo de ese desplazamiento del que habla Foster y que conduce a nuevas formas discursivas. Su investigación no es finalista, se basa en algo tan sincero como querer convertir en método la intuición; no precisa de un apoyo explícito de las ciencias sociales porque cada caso supone siempre nuevas vivencias para las cuales no puede establecerse un plan. No hay desenlace sino recopilación de imágenes, voces, sonidos que se tejen de formas diversas y que se presentan como un trama compleja de sensaciones, saberes y sugerencias.

Este relato acaba por ahora con la imagen de una casa sumergida bajo las aguas.

⁶ Foto de las zapatillas

⁷ Destacar el trabajo curatorial realizado por Mawa en "Puente de Deusto". www.artepuentedeusto.blogspot.com.



BILBAO KAFE A
DOM

SAC







/ Sarrera / Kontakizuna / Izenburua / Behi-behinekoa / Esku-hartzea / Testua /

Kontakizun hau etxe baten irudiarekin hasten da¹. Eraikin kalamastraren fatxada da, osorik urre-kolorez margotua izan dena. Putzua, lehenik, eraikin industrial abandonatuarena, zein gerrak hondatutako etxebizitzarena izan litekeen irudia islatzen duena; nolana ere, gerra-garaian, zein balizko bake-garaietan gertatzen den indarkeria ezkutua irudia. Irudia egun gris, euritsuan hartutakoa da; hormetako urre-kolorea, karga sinboliko guztia piztuko duten eguzki-izpiak jasotzeko unearen zain dago, izan ditzakeen formalismo-aztarna guztiak leherrarazteko, etxeko hormak margotze-ekintza soil honekin denborazkanpoko mekanismoak eta kokatutako mekanismoak, laburrak eta paradoxikoak, estetikoak eta politikoak, aktibatzen baitira.

Baina leherketa gertatu eta irudi hori eta bere isla berekin eraman baino lehen, kontuan hartu beharra dago, urreak estaltzen duen hormaren azpian pintura ugari, beste horma, sinadura eta ekintza asko daudela². Dena lilura zitalarekin urreztatzen duen sprayaren azpian, "espazio publikoa" deitu zuten horretan eramailea eta zentzua aurkitu duen desadostasun kulturala dago, eta gaur egun borroka eta aldarrikapenerako espazio mentala (ere bada) da.

Baliteke gauza jakina izatea, baina esku-hartze honen gauzarik esanguratsua irudi bat sortu duela da, eta ez dira bere balio plastikoak edo fotografikoak, kalea, lurraldea, testuinguru edo paisaia ikuspegi berrietatik ulertarazteko duen gaitasuna baizik. Irudi horren leherketa bere funtzio artistikoaren gainekitze gisa, ez konplexutasuna ezta bere garaiko kontraesanak baztertzen ez dituen ikerketa-bidearen irekiera bezala aurreikustea ahalbidetzen diguten ikuspuntuak dira, hain zuzen ere.

Mawak irudi hau bere lan-prozesuko une esanguratsua dela dio, "esku-hartzearen" ideia begi bistaritzen den unea, helburuak hainbat interesetara zabaldu, baina era berean proiektu zehatzetan gauzatu dira, non prozesuaren bizipena bera beti erabakigarria izango den.

Arte garaikidearen ikuspegitik, esku-hartzeak bat-batean sartzen dira, aurrez abisatu gabe agertzen dira, eta adierazien sua piztuta mantentzen dute. Leherketa maila goreneko fasea izango da, hizkuntzaren ondorioen askaera, puntu eta bereiz egitea merezi duena.

Esku-hartzeak espazio bat, obra bat edo une bat hartzen du bere zentzua aldatu edo mudatzeko asmoz. Esku-hartze artistikoa benetako zentzu kritikoan oinarritzen bada, kontzeptuak berriro landu beharko dira eta batzuetan baita esku hartutakoaren berregite materiala ere. Emaizta gutxi gorabehera egonkorra izan daiteke, baina begiradarekin, hartze aktiboarekin edo hartzaileen berariazko partaidetzarekin osatu behar da beti. Esku-hartzeaz hitz egitea estrategiez eta taktikez hitz egitea da, nolabait³. Estrategia boterea ezartzen den lekuan gertatzen da, taktikak bestearen lekua baino ez du, taktikari dagokionez, garrantzitsuena ez da espazioa, denbora baizik, une egokian jardutea.

¹ Argazkia urre-koloreko etxea. 8. orrialdea

² Argazkia graffiti. 26. orrialdea

³ Michael de Certeau aipatzen duen zentzuan liburu honetan: De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México D.F.: Iberoamerikako Unibertsitatea.



Página 14-15 orrialdean: **Monumento Durero**. Pegada de carteles . Bilbao 2014.
Página anterior / Aurreko orrialdean: **Inundaciones 1983**. Akme Low Cost. Bilbao 2013.
En esta página / Orrialde hontan: **Inundaciones 1983**. Akme. Low Cost. Bilbao 2012.
Página siguiente / Hurrengo orrialdean: **Dibujos de cemento**. Bilbao 2013 / 2014.

Mawak banderak espazio zabalean jartzen dituenean, haizete ozenaren eraginpean jartzen dituenean, edo banderekin kale osoa hartzen duenean, berehalako testuinguruan estetika eta politikoki esku-hartzen ari da⁴. Bere esku-hartzea taktikoa da, botereak duen ikuseremuan gertatzen baita, aukera aprobeztatzen du, espero ez duten lekuan agertzen da. Taktika, "ahularen" artea da, biraketaren maltzurkeria, ustekabearena, mugimendu bisual zorrotzarena. Adimena da sistema eta diskurtso totalizatzailearen aurrean.

Jakin badakigu, banderak oihal-zati hutsalak direla, baina hala ere, euren karga sinbolikoa emozioak astindu eta kontzientziak nahasteko gai da, atxikimenduak eta gorrotoak pizteko gai. Bandera lurraldea mugatzeko elementua da, gudu eta bakerako ikonoa, eta horregatik, artea inoiz ezin izan da karga sinboliko horretatik guztitik aldendu, objektu gisa, irudi gisa, kokapen konkistatuaren seinale gisa bidegabeki duen botere horretatik guztitik aldendu.

Baina banderaren oihala plastikozko zabor-poltsa beltza bada, eta masta erratzaren makila baino ez, hizkuntza-eragiketa zorrotza gertatzen da, non adierazia, adierazlea eta irudia goi-tentsio politikoko irabiagailu ideologikoan sartzen diren. Click soil eta zehatzak irabiagailua martxan jartzen du, emaitza guztiz eraginkorra lortzeko. Egia esan, prozesu honek guztiak bitartekoen ekonomia zentzuaren ekonomiarekin lotzeko ahalmena du, eta baita hainbat ordezkartza-mailatan lan egitekoa ere, formen urritasunetik aberastasun bisuala emanez, eta kritika instituzionala, partaidetza, iraultza, intsumisioa eta ironia fina ere bai. Bandera hauek hiri-ingurunean edo inguru naturalean aurkezteak erreferenteetan uhin hedakorak eragiten dituzten leherketa kontrolatuak bezala funtzionatzen du, eta adimenera heltzen dira amarru bat sortzeko (Ustekabeko faktorea erabiltzen du eta lurraldean aldakorra dena ezagutzen du).

Bere proposamenarekin, Mawak irudien botereari buruz hitz egiten digu, banderak nortasuna adieraz dezake, baina ezinbestean, beste nortasun batzuk baztertzeko dituzten adierazpen-prozesu horretan. Fedegabetasuna izan daiteke, baina ezinbestean eszeptizismoan sinestarazten digu, paradoxa ideologikoa sortuz. Eta zalantza horiek guztiak jarraitzen duten bitartean, behatzeko forma berriak ematen dizkiguten mikro-deflagrazioak gertatzen dira gure pentsamenduan. Horixe da interferentzia horiek duten ahalmen nagusia: zentzu-mugimendua errazteko gaitasuna, aurretik jakin ezin dena baldintza politikoarekin gurutzatzen den lekuan.

Zabor-poltsa bandera balitz bezala erakustea hain ideia indartsu eta konprometitua da, ezen norbanako gisa eta masa kritiko gisa, herri gisa eta biztanleria gisa kokatzen gaituela aldi berean; berriro pentsatu behar den guztiaren aurrean eta berriro asmatu behar den guztiaren aurrean kokatzen gaitu.

"Uholdeetan urak izan zuen mailarik gorena.1983ko abuztuak 26" inskripzio berbera duen eta Bilboko alde zaharreko lekuren batean dagoen harrizko plaka erreproduzitzen duen kartela da⁵. Urak izan zuen maila erakusten duten beste marka batzuk ere badaude, eta gainera, hondamendi horren memoria historiko oso bizia dago irudien inpaktuan eta biktimen oroimenean oinarritua. Mawak hondamendiaren hogeita hamargarren urteurrenean banatu zituen kartekek kaleak eta plazak berriz hartzen zituzten kalea beti berriz hartu beharraz jabetuta, beti, espazio publikoak pribatizatzeke joera memoria, oroitzapena eta gertaera desjabetzen saiatu arren, amore eman ezin duen ekintza errepikakor eta etengabeko gisa. Kartelaren irudiak harria imitatzen du eta kaleko horman gainjartzen da, oroitzapenezko plaka jarriko litzatekeen moduan. Kartelak eskaintzen duen testuren jokoak (harria imitatzen duen papera, harria horman, paperezko horma), eta plakaren hitzen biderketak, esku-hartzea oroitzapenaren irudi korala bihurtzen du, izkina bakoitzean agertu eta hurrengo kalean durundatzen duen oihartzuna.

⁴Banderaren argazkiak. 6. orrialdea

⁵Kartelaren argazkia. 14. orrialdea



Beraz, kartelen produkzioa berriro itzuli da kaleetara seinaleen ordena ofiziala eta merkataritza-kutsadura eragozteko aukera gisa, isilarazitako istorioak berreskuratzeke, baztertutako oroimena leheneratzeko. Jarduera kultural gisa, afitheen produkzioak ekintza bakar batean, oihua, oihartzuna eta interferentzia zirikatzeke ahalmena du pentsamenduan kontrako erritmoak sortzeko.

Mawarentzako, lan mota hau bere ikerketak josteko modua da, josturak bistara utziz, artearen espazioetan burutzen diren jarduerak kalera eramanez eta testuinguruko egoerarekin lotura berriak sortuz. Hiri-ingurunean bere inskripzioak pizte intelektuala bilatuz galdera egiten digun gailua bezala funtzionatzen du.

Beraz, bide publikoan bertan behera utzitako zapatila batzuk literatur aipamen edo pieza artistiko bihur daitezke⁶. Zapatilen erabilera eta balioaren barneko sistemak birkodifikatu baino ez dira egin behar adierazpen-espekulazioak sortzeko.

Lan hauen guztien giltzarriak biltzerakoan, hala nola, esku-hartzearen ideia edo bizipen-prozesua ekarpen eta ikasketa gisa, edo hizkuntzaren era askotako labainketak edo hainbat koordinazio kontserbatzaile⁷, ikus ditzakegu jarduera kulturalaren oinarriak, zeinen adierazpena ez baita konformatuko erakusketa artistikoaren formula homologatuak eskaintzen dituen mugekin.

Ikerketa-kasuen zehaztasunean, toki, espazio, lurraldeetara lotutako ikerketetan, eta batez ere pertsonak batu eta banatzen dituzten gertaera zehatzengatik jakin-nahian jartzen du arreta, gero eta gehiago, egilearen interesak edo ardurak. Mawa azken garaian burutzen ari den proiektuak oroimen eta paisaien ikerketa eta miaketari lotzen zaizkio, eta baita artearen dimentsio sozialari, eta agian bere mugak etengabe zehaztea ahalbidetzen duten termino horiek izan ditzaketen elkargune guztiei ere.

"El artista como etnógrafo" lanean, Hal Fosterrek gaur egungo ikuspegiaren artearen lekuak ezagutzaren beste esparru batzuetara izan duen lekualdaketa berri ematen digu, logika espazial berriak sortzen dituen translazioa, ikerketaren helburu denaren "mapaketa" burutzeaz gain (erregistratu, berrikusi, aztertu) gaiak beste alderdi batzuetatik lantzen ditu, behatutako inguruak eta esparruak berriz zehazten ditu, aurrez ezarritako ikuspegiak berrantolatzen ditu eta batez ere eragile berriak sartzen ditu tartean.

Mawak bere azken proiektuei, hala nola, Sant Romá de Sau (Osonako eskualdea, Katalunia) edo Bizkaiko Deiar-mendien proiektua Fosterrek aipatzen duen eta diskurtso-forma berrietara garamatzen lekualdaketatik abiatuz ekin die. Bere ikerketa ez da finalista, metodoa intuizio bihurtu nahia bezalako gauza zintzoan oinarritua dago; ez du gizarte-zientzien laguntza espliziturik behar, kasu bakoitza planeatu ezin daitekeen bizipen berri bat baita beti. Ez dago askaerarik, hainbat formatan ehuntzen diren, eta sentsazioen, jakintzen, iradokizunen bilbe konplexu gisa aurkezten diren irudi, ahots, soinuen bilduma baizik.

Kontakizun hau urpean murgildutako etxearen irudiarekin amaitzen da, oraingo.

⁶ Zapatilen argazkia

⁷ Mawak "Puente de Deusto" lanean burututako lan kuratoriala nabarmendu. www.artepuedededeusto.blogspot.com







Página anterior / Aurreko orrialdean: **Banderas negras, sala de juntas** .2013.

En esta página./ Orrialde hontan: **Puente de Deusto**.

/ Introduction / Account / Title / Provisional / Intervention / Text /

This account begins with the picture of a house¹. It is the front of a dilapidated building that has been painted entirely in a golden colour. In the foreground, a puddle reflects this image that could just as well be a derelict industrial building as a home destroyed by war; an illustration in either case of the latent violence that exists both in times of war and in times of supposed peace. The picture has been taken on a wet, grey day; the golden colour that has been applied to the walls awaits the moment to receive the sun's rays that will light up its full symbolic meaning and blow apart the slightest suggestion of formalism, because this simple operation of painting the walls on the house triggers atemporal mechanisms that are positioned, concise and paradoxical, aesthetic and political.

Yet before the explosion can take place and sweep away this image and its reflection, one needs to consider that below the golden layer covering these walls there is a lot more paint, many more surfaces, names and actions². Under the spray that bathes everything in gold with a deceptive magic thrives a cultural diversity that has found its vehicle and meaning in what was once referred to as "public space", and today is (also) a mental space of protest and struggle.

It may seem obvious, but the most significant aspect of this intervention is the fact it has conjured up a picture, and it is not a matter of palpable or photographic values, but rather of its qualities for making us understand the street, the territory, the context or the landscape from a new perspective, through new approaches. It involves precisely those approaches that enable us to witness beforehand the explosion of that image as it overwhelms its artistic function, as the opening of a path to discovery that does not evade either the complexity or the contradictions of its time. Mawa tends to refer to this image as a significant moment in the creative process, in which the notion of "intervention" acquires a presence, in which its objectives open up to a wide range of interests, yet at the same time become embodied in specific projects in which the very experiencing of the process will always be crucial.

From the perspective of modern art, interventions burst in, appearing unannounced and keeping alight the smouldering fuse of meaning. The explosion will be a higher state, an outcome of linguistic consequences, a jolt that merits a new beginning.

The intervention occupies a space, a work or a time in order to modify or alter its meaning. If the artistic intervention is based on a true critical sense, there has to be a conceptual reformulation of the subject matter, and sometimes a material reformulation of the topic of the object of intervention. Its result may be more or less stable, but it always needs to be completed by the observer, through active reception or even through the express involvement of the recipients. To speak of intervention is in some way to speak of strategies and tactics³. Strategy emerges where power is ensconced, tactics have no other place than that of the other; their importance lies not in space, but instead in time, acting at the precise moment.

¹ Photo golden house. Page 8

² Photo graffiti. Page 26

³ In the sense referred to by Michael de Certeau in: De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer* [The Practice of Everyday Life]. Mexico City: Universidad Iberoamericana.



Dragón Rojo / Excavadora amarilla. Frames de video. Beijing 2011.

When Mawa places black flags in an open space, when they are exposed to a howling gale or when they are used to invade an entire street, the immediate context is being intervened both aesthetically and politically⁴. This intervention is tactical, as it takes place within the field of vision of those in power; it makes the most of the occasion, it appears where it is not expected. Tactics are a "weak" art involving the ploy of the sidestep, of surprise, of a subtle visual manoeuvre, as an intelligent response to totalising systems and discourses. We know that flags are nothing more than pieces of cloth, yet their symbolic meaning is capable of stirring emotions and awakening consciences, being able to generate loyalty and hatred in equal measures. A flag is a feature of territorial demarcation, an icon of peace and of war, and that is why art has never managed to rid itself of all that symbolic meaning, of all the power it wields as an object, as an image, as the sign of a conquered position.

Yet when a flag is made of a black plastic bin-bag and its pole is simply a broom handle, there is a subtle linguistic operation in which the meaning, the signifier and the image are plunged into an ideological blender of high political voltage. A short, sharp click on the switch operates the blender and provides an amazingly effective result. For in truth, the entire process has the virtue of linking the economy of means to the economy of meaning and working at different levels of representation, providing visual wealth from the precariousness of forms, in addition to institutional criticism, participation, subversion, resistance to authority and a subtle irony. The different presentations of these flags in the urban space or in the natural environment act as controlled explosions that produce shock waves in the referents and encroach upon understanding in order to ambush it (it uses the surprise factor and is familiar with the territory variable).

Through this project, Mawa speaks to us of images; a flag may mean identity, but it inevitably uncovers other identities in that same process of affirmation. It may be disbelief, but it inevitably makes us think of scepticism giving way to an ideological paradox. And while all these doubts follow on from one another, a series of micro deflagrations take place in our minds and end up providing us with new ways of seeing. This is the main virtue of these interferences: their ability to facilitate displacement of meaning, there where the unexpected crosses paths with political reality.

Using a bin-bag as a flag is an idea that is so powerful and committed that it rallies us both as individuals and as a critical mass, as a people and as a population; it rallies us toward everything that has to be re-thought and toward everything that has to be re-invented.

"Flood high-water mark. 26 August 1983", is a poster that reproduces a stone plaque that bears the same inscription, and which is to be found somewhere in the old quarter, or Casco Viejo, of Bilbao⁵. There are other signs that indicate the highest levels the waters reached, and what's more, the living history of that disaster is kept very much alive through images and the memories of those who lived through it. The posters distributed by Mawa on the thirtieth anniversary of the tragedy rekindled the realisation in the city's streets and squares that one always has to re-occupy the street, always, as in a reiterative and insistent operation that cannot cease because the tendency to privatise public spaces seeks to commandeer the past, memory and even the event itself. The image on this poster imitates stone, being superimposed on the street wall in the same way as a commemorative plaque would be installed. The play on textures the poster provides (paper imitating stone, stone on wall, paper wall), together with the widespread repetition of the inscription on the plaques, converts the intervention into a choral image of memory, into an echo that turns each corner to be heard in the next street.

⁴Photos of flags. Page 6

⁵Photo of poster. Page 14



Sant Romá de Sau. Pantano de Sau 2013.

Siguiente página./ Hurrengo orrialdean: **Sant Romá de Sau.** Antes de 1963.

Poster art thereby returns to the streets as a way of upsetting the order of official signage and commercial contamination to recover the stories that have been silenced, to reinstate the memory that has been quashed. The production of posters as a cultural practice has the ability to at once combine a scream, its echo and disturbance in order to generate discordant rhythms in the mind.

For Mawa, this type of work is a way of interweaving its different explorations while leaving the seams exposed, bringing out into the open the activities that take place within the spaces of art and forging new links with the contextual situation. Its inscription within the urban space operates as an artefact that rallies us, seeking to ignite us intellectually.

Thus, a pair of slippers left to their fate in the street can become a literary quotation or an artwork⁶. All it needs is to re-encode their inherent systems of use and value in order to prompt expressive speculations.

When compiling the keys to all these works, which range from the notion of intervention through to experiencing the process as contribution and learning, including sundry linguistic shifts or different co-ordinations as curator⁷, we perceive the fundamentals of a cultural practice whose expression will not be satisfied with the boundaries provided by the officially accepted formula of artistic exhibition.

The author's interests or concerns are increasingly focused more sharply on study cases, on investigations linked to places, spaces, territories and, above all, on a curiosity for those specific events that bring people together or divide them. The projects Mawa has undertaken in recent times are devoted to unravelling and exploring memories and landscapes, as well as all the possible intersections of those terms that enable art to have a social dimension and, perhaps, lead to a constant redefinition of its boundaries.

In "The artist as ethnographer", Hal Foster discusses the displacement of the site of art in today's world to other spheres of knowledge, a movement that prompts new spatial logics given that it not only "maps" (records, reviews, examines) the object of study, but also deals with the subjects according to other terms, redefining the frameworks and settings of what is observed, re-articulating pre-established views, and above all involving new agents.

Mawa has addressed its latest projects, such as Sant Romá de Sau (Osona district, Catalonia) or the Montes Bocineros [Beacon Mountains] of Bizkaia, according to that displacement that Foster refers to, and which leads to new discursive approaches. Its investigations have no finality about them, being based on something as sincere as seeking to transform intuition into a method; it does not require the explicit backing of social sciences because each case always involves new experiences for which no plan can be drawn up. There is no outcome, but instead a collection of images, voices, sounds that are interwoven in different ways and which are presented as a complex fabric of sensations, teachings and suggestions.

This account ends for now with the image of a house submerged beneath the waters.

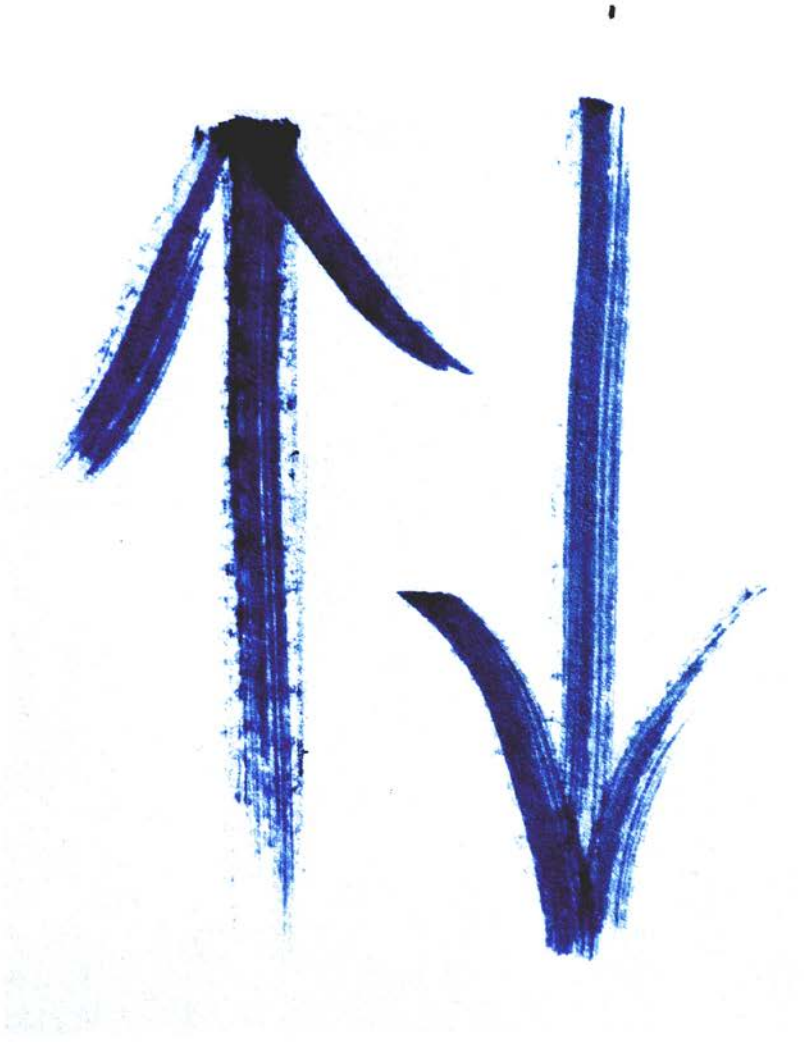
⁶ Photo of the slippers. Page 12

⁷ Special mention should be made of Mawa's work as curator of "Puente de Deusto". www.artepuentedeusto.blogspot.com





Sant Romá de Sau



Sant Romà de Sau

Las "artes del decir" están anudadas a las "artes del hacer", como dice Michel de Certeau. Lo importante de ciertas conversaciones, de ciertos discursos, está en su forma tanto o más que en aquello que muestran o relatan. Ante ciertas voces hay que entender más de lo que se dice pues se producen efectos que abren afectos. Sabemos entonces que se trata de una narración, no de una mera descripción, porque hay algo que escapa al orden de lo que se pide saber y es cuando aparecen dudas, énfasis o silencios; es cuando aparece una forma de memoria capaz de articular mapas y recorridos, espacios y lugares. Se trata del potencial de las fuentes orales para descubrirnos nuevas dimensiones de lo sensible, versiones agudas o discordantes y mezclas de colores no homologados.

La memoria está compuesta de momentos, de imágenes y de elementos heterogéneos que buscan la ocasión de enunciarse como relato allí donde se den las condiciones, pero sobre todo allí donde adquiera sentido como práctica, como experiencia y como transmisión de conocimiento. Producir esa ocasión es agujerear la historia, es accionar los mecanismos del arte para dar sentido a esos afectos que hemos encontrado.

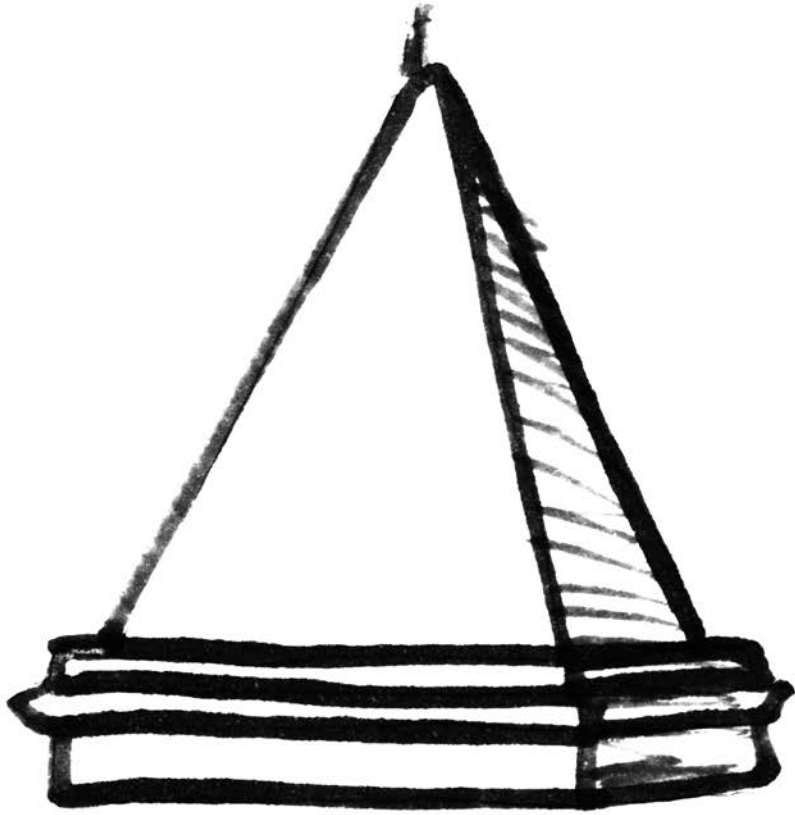
Se sobrevuela el lugar a bordo de la memoria. Se navega en el espacio con las artes del decir. Se viaja en el tiempo con el mapa subjetivo del relato. Se avanza hasta el punto de fuga para vadearlo con la brújula de la experiencia. La inundación no ha podido ahogar todas las voces.

Al agujerear la historia accedemos directamente a la realidad; en el hueco producido podemos oír otras voces y entenderlas de otra manera. El arte deja atrás la exigencia de las técnicas y de los lenguajes para convertirse en inteligencia. No es documental aunque hay documento, no es teoría aunque hay discurso, no hay formas arrogantes sino formas que nos hablan directamente. Hay una habilidad práctica que nos muestra la identificación entre lo que se dice y cómo se dice manteniendo a salvo la complejidad, hay un principio imperceptible de conocimiento que es ajeno a estilos y normas. Es ahí donde nos vemos interpelados, no hay espectador sino cómplice; no se plantea la posibilidad de ver sin "saber ver".

Se va abriendo el día, sentimos la superficie del agua como una lámina hecha de murmullos. De frente, la montaña, dejó ya de fabricar ecos hace mucho tiempo. El recorrido se va plegando sobre el mapa mientras nos acercamos a la señal y vemos la piedra tallada del zócalo de la torre.

Entonces, de pronto, el tiempo gira, cambia el rumbo, se sincronizan los recuerdos y se abre el horizonte. ¿Cómo suena una campana bajo el agua?²

² La campana de la iglesia de Sant Romà de Sau fue trasladada al nuevo emplazamiento del pueblo tras la construcción del pantano en 1962.



Sant Romà de Sau

"Esatearen arteak" "egitearen arteekin" lotuta daude, Michel de Certeauk dioen bezala. Hizketa batzuen, diskurtso batzuen alderdirik garrantzitsuena forma da, erakutsi, edo kontaktzen dutena baino gehiago. Ahots batzuen aurrean, esaten dutena baino gehiago ulertu behar da, afektuak zabaltzen dituzten efektuak eragiten baitituzte. Orduantxe konturatzen gara narrazio bat dela, eta ez deskribapen hutsa, jakin behar denak duen ordenatik ihes egiten duen zerbait dagoelako, eta orduantxe agertzen dira zalantzak, enfasiak edo isiluneak; orduantxe agertzen da mapak eta ibilbideak, gunek eta lekuak antolatzeke gai den oroimen-forma. Ahozko iturriek sentsiblea denaren bertsio berriak, bertsio zorrotzak edo desberdinak, eta homologatu gabeko nahasketak ikusarazteko gaitasuna dute.

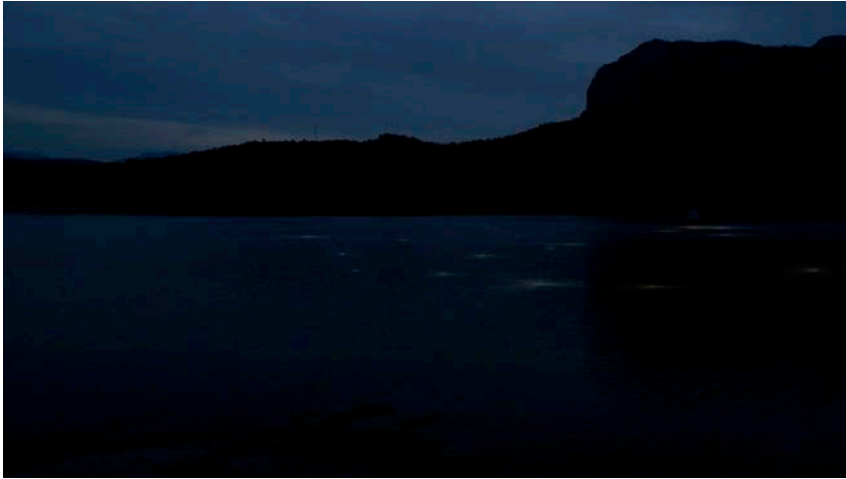
Oroimena une, irudi eta osagai heterogeneoz osatua dago, baldintzak egokiak diren lekuan, baina batez ere jarduera gisa, esperientzia gisa eta ezagutza-transmisio gisa zentzua lortuko duen lekuan kontakizun bezala agertzeko abagunea bilatzen dutenak. Egokiera hori sortzea historia zulatzea da, artearen mekanismoei eragitea aurkitu ditugun afektu horiei zentzua emateko.

Lekuaren gainetik hegana egiten da oroimenaren barruan. Espazioan zehar nabigatzen da esatearen arteekin. Denboran bidaiatzen da kontakizunaren mapa subjektiboarekin. Ihespunteraino aurrera egiten da esperientziaren iparrorratzarekin saihesteko. Uholdeak ezin izan ditu ahots guztiak ito.

Historia zulatzen badugu, errealitatera sartuko gara zuzenean; sortutako hutsunean beste ahots batzuk entzun eta beste era batera uler ditzakegu. Arteak atzean uzten ditu tekniken eta lengoaien eskakizunak, adimen bihurtuz. Ez da dokumentala baina dokumentua dago, ez da teoria baina diskurtsoa du, ez dago forma ausartik zuzenean gurekin hitz egiten diharduten formak baizik. Esaten denaren eta esateko moduaren arteko identifikazioa erakusten digun trebetasun praktikoa dago, konplexutasuna zainduz, estilo eta araurik ezagutzen ez duen ezagutza-printzipio sumagaitza dago. Hor eskatu egiten digutela sentitzen dugu, ez dago ikuslerik, konplizea baizik; ez da ikusteko aukera proposatzen, "ikusten jakitearena" baizik.

Eguna iritsiz doa, ur-azala zurrumurruekin egindako xafla balitz bezala sentitzen dugu. Aurrez aurre, mendiak, oihartzunak sortzeari utzi zion orain dela asko. Ibilbidea mapan tolestuz doa seinalera hurbildu eta dorreko behealdean harri zizelkatua ikusi ahala. Orduan, bat-batean, denborak bira egiten du, norabidea aldatzen du, oroimenak sinkronizatu egiten dira eta zerumuga ireki egiten da. Zer soinu du kanpaiak urpean¹?

¹ Sant Romà de Sau elizako kanpaia herriaren kokapen berrira eraman zuten 1962an urtegia eraiki ondoren.



Sant Romà de Sau

The "arts of saying" are intrinsically bound to the "arts of doing", in the words of Michel de Certeau. What is important about certain conversations, about certain discourses, lies just as much or even more so in their form as in what they reveal or relate. Regarding certain voices, one has to understand more about what is being said, for they produce effects that trigger affects. We then know that it is a narrative, and not a mere description, because there is something that escapes the order of what one wants to know, and that is when doubts, emphasis and silences appear; it signals the appearance of a form of memory capable of articulating maps and journeys, spaces and places. It involves the power oral sources have to reveal to us new dimensions of sensitivity, shrill or discordant versions, and mixtures of indeterminate colours.

Memory is made up of moments, images and a variety of features that await the opportunity to express themselves as a story wherever the conditions are suitable, yet above all wherever it acquires meaning as practice, experience and the transmission of knowledge. Producing that occasion is to punch holes in the story, operate the mechanisms of art to give meaning to those affects we have found.

One flies over the place aboard a memory. Flying through space with the arts of saying. Travelling in time with the subjective map of the story. Advancing to the escape point to cross it using the compass of experience. The flood has not managed to drown all the voices.

By punching holes in the story we gain direct access to reality; in the gaps that appear we can hear other voices and understand them differently. Art leaves behind the demands of techniques and languages to become intelligence. It is not documentary, although there is a document, it is not theory, but there is a discourse, there are no arrogant forms but instead forms that speak to us directly. There is a practical skill that shows us the identification between what is said and how it is said while safeguarding complexity, there is an imperceptible principle of knowledge that is oblivious to styles and rules. It is there that we are questioned, there is no spectator but accomplice instead; no thought is given to the possibility of seeing without "knowing how to see".

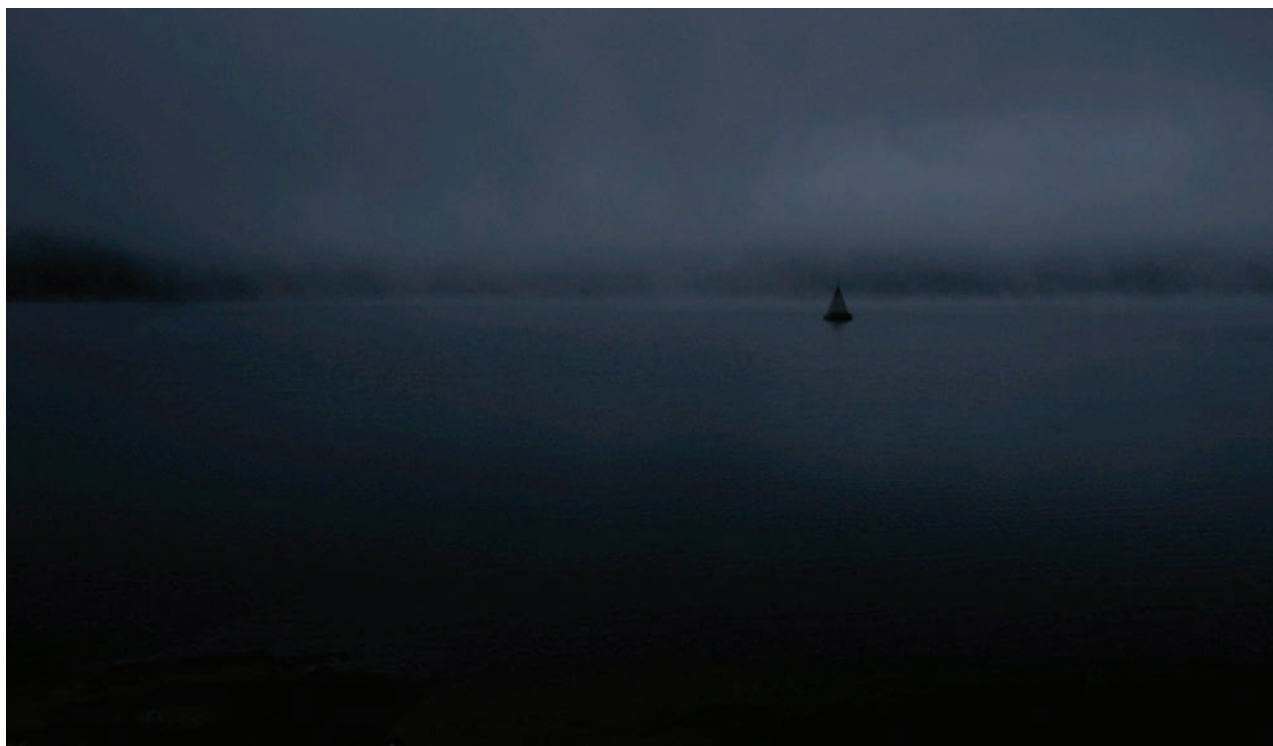
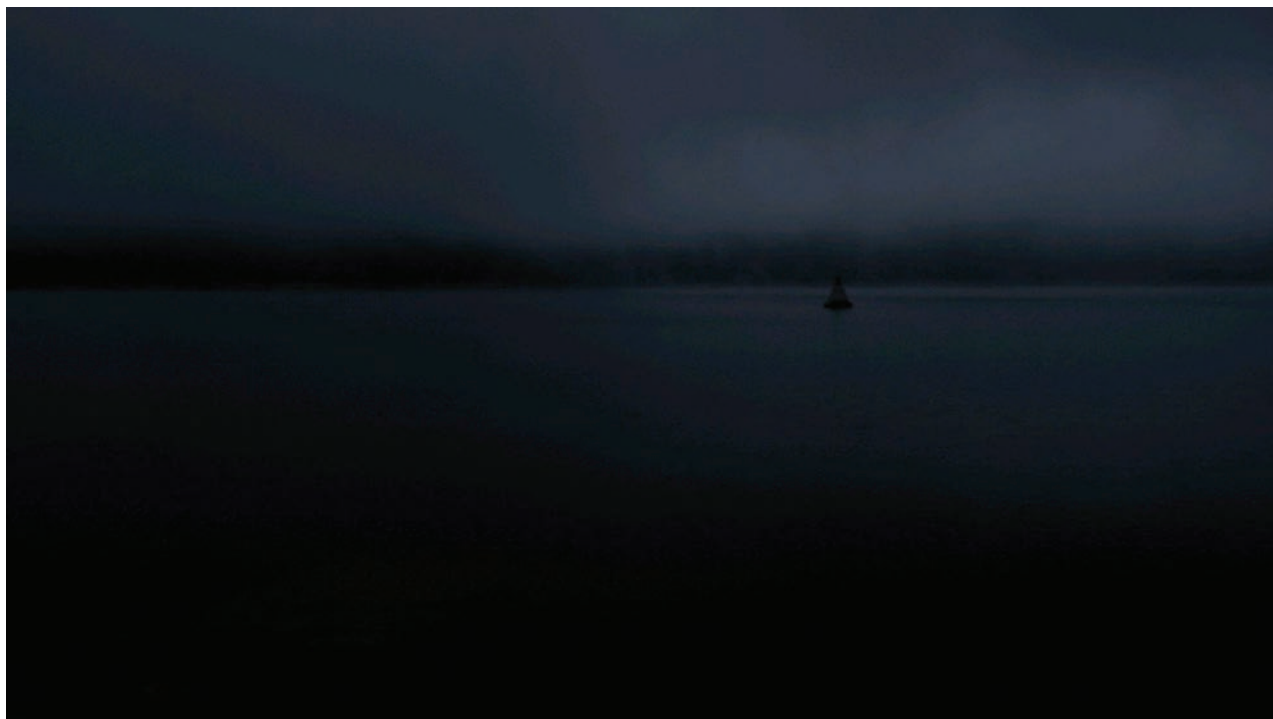
The day is dawning, we feel the surface of the water like a sheet of murmurs. Opposite, the mountain, it stopped producing echoes a long time ago.

The journey unfolds on the map as we approach the signal and we see the carved stone at the base of the tower. Then, suddenly, time turns, changes course, memories are synchronised and the horizon opens. What does a bell sound like under water?¹

¹ The bell from the church of Sant Romà de Sau was moved to the site of the new village when the reservoir was built in 1962.







Frames de video / bideo frameak. **Sant Romá de Sau**. 20"






Reunión. Fotografía intervenida / esku-hartutako argazkia. 100 x 60 cm / zm. 2014





N.D. Fotografía intervenida. 65 x 175 cm / zm. 2014



La política de embalses y saltos de agua adoptada por el gobierno español, logra un nuevo exponente en este pantano de Sau. A unos metros de altura tiene la presa levantada por el ministerio de obras públicas a través de la confederación hidrográfica del pirineo oriental. Con ella quedara regulado el curso del río Ter y asegurado el abastecimiento de aguas a Barcelona y Gerona.

Los ministros de obras públicas y de industria visitan las instalaciones de la central eléctrica y ponen en marcha los 2 grupos generadores de esta central, cuya producción media es de 94 millones de kw.

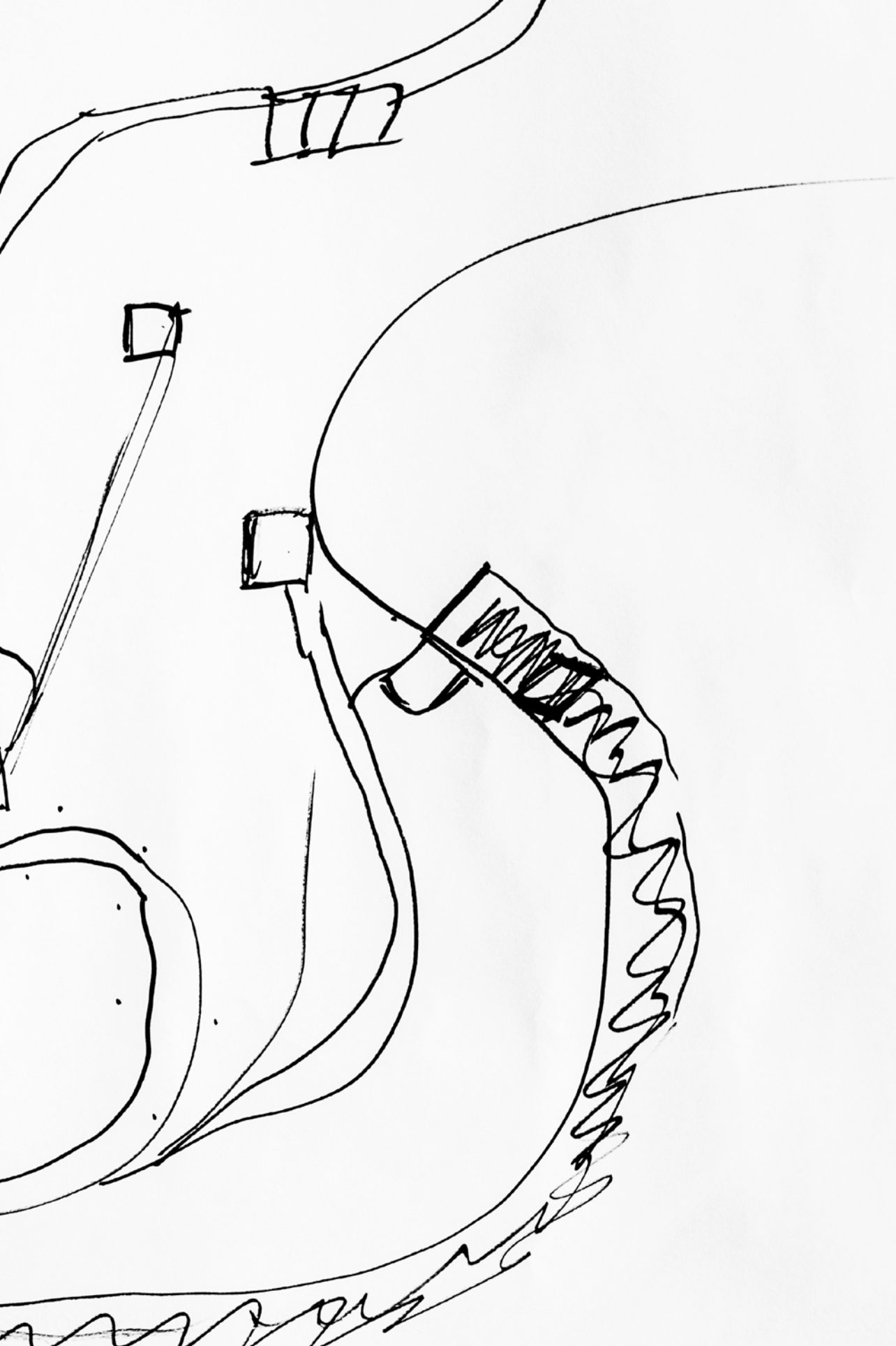














879
998
1481
1026
686

Montes Bocineros de Bizkaia
Bizkaiko Deiadar-mendiak
The Beacon Mountains of Bizkaia

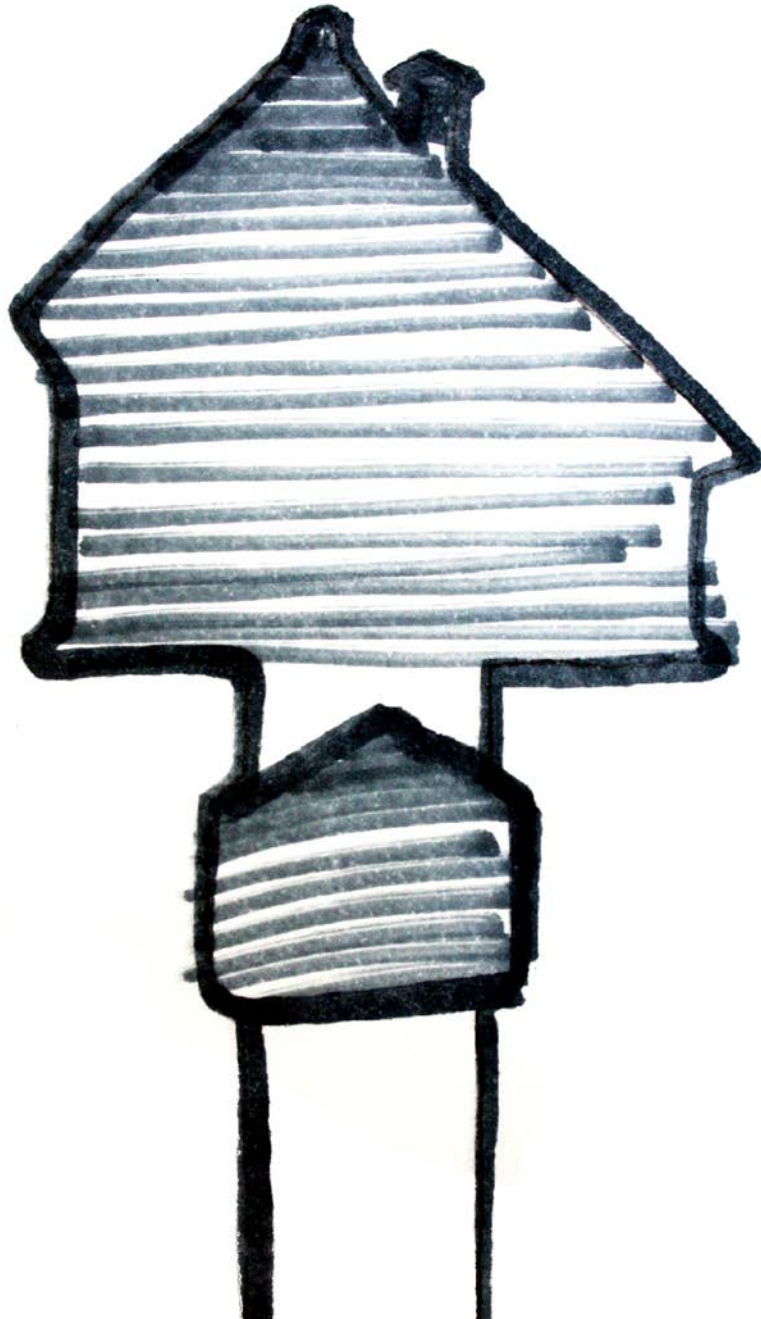
Kolitza

Ganekogorta

Gorbeia

Oiz

Sollube



Montes Bocineros de Bizkaia

Intro.

Se denominan montes bocineros (Deiadar-mendiak) a cinco cumbres del territorio de Bizkaia desde las cuales, mediante señales sonoras y luminosas, se convocaba las Juntas Generales del "Señorío de Bizkaia", tradición que se remonta a los siglos XV y XVI.

Estos montes, repartidos estratégicamente por el territorio son: Kolutza (879 m.), en la comarca de Las Encartaciones; Ganekogorta (998 m.), sobre Bilbao; Gorbea (1.481 m.), sobre la comarca de Arratia-Nervi6n en el l6mite con Araba; Oiz (1.026 m.), sobre el Duranguesado, Lea Artibai y Urdaibai y, finalmente, Sollube (686 m.), sobre Bermeo, Urdaibai y el Txorierrri.

Proyecto.

Cuando se abordan proyectos en los que la tradici6n ocupa el lugar inmediatamente anterior al significado hay que mantener la distancia precisa y concretar una verdadera aportaci6n para no caer en simple ret6rica o en alardes in6tiles.

Este tipo de trabajo demanda que el artista conozca la estructura cultural y sus hechos diferenciales lo bastante bien como para dibujarla con su propias herramientas; requiere conocer los usos y las costumbres para poder acceder a las historias adyacentes y ampliar su narraci6n; y precisa del criterio est6tico y pol6tico que permita ofrecer actualizaciones respetuosamente viables de estas pr6cticas culturales. Necesita, en fin, del establecimiento de una red de trabajo en la que las coordenadas de espacio (distancia), tiempo (ocasi6n), compromiso (reflexividad) y discurso (formalizaci6n) den cuerpo al proyecto, pero sobre todo, que lo hagan necesario.

Esa y no otra es la complejidad que presenta un arte de su 6poca. Esa es precisamente la aventura de esta pieza, que se sustenta en la red sonora que forma el eco de los distintos valles de Bizkaia.

Eco.

Las cumbres tienen voces diferentes; las cumbres tienen bocinas distantes. ¿Son montes vocineros o son montes bocineros?

El paisaje no ha existido siempre, es un fen6meno cultural que no existe sin observador, se puede decir incluso que el paisaje como tal es una invenci6n del arte.

Pero recurrir al paisaje para entablar relaci6n con estos montes bocineros puede resultar in6til, no hay una panor6mica, sino varias, no hay un 6nico horizonte porque cada cima nos procura distintos puntos de vista, pero sobre todo puede resultar in6til porque la idea de paisaje est6 aqu6 superada por la de espacio sonoro. Es precisamente en la mec6nica que transforma este entorno natural en espacio sonoro en donde descubrimos una pr6ctica ancestral que sintetiza sonido, t6cnica y comunicaci6n.

El paso del tiempo añade siempre la trampa de la idealización y nos hace ver el entorno natural y sonoro como un paisaje bucólico que nos conecta directamente con la tradición. Pero hay que atravesar la imagen producida por el folclore para entender que antes de que llegara el ruido del progreso, antes incluso de que se impusiera el lenguaje de las campanas, el ingenio se tomaba la libertad de tronar como lo hace la naturaleza.

La capacidad del sonido para dar forma al espacio tiene aquí una función atávica: la demarcación territorial; se trata de "políticas sensibles" que nos hablan de percepción y de comunidad entendidas como una misma intuición.

(Eco...)

Un manto sónico se amolda al valle y a sus habitantes. Todo lo envuelve y lo conecta.

Cada una de las cumbres emite su señal y todas juntas dan forma al mensaje, que es la convocatoria. La presión y la temperatura amasan los sonidos; el viento y la resonancia van puliendo el tono y dejan al entendimiento la modulación del significado.

Hoy la convocatoria tiene un fuerza especial. Se hace preciso reinventar las señales y producir un nuevo llamamiento. Se hace necesario volver a ocupar los espacios que fueron comunes para reinterpretar el sentido de "comunidad".

Esta vez, desde las cumbres se emiten acordes desgarrados y eléctricos, sonidos graves que estremecen; suenan ritmos duros y voces limpias que vuelven a dar sentido al eco de nuestros valles.

Bizkaiko Deiadar-mendiak

Sarrera.

Deiadar-mendiak Bizkaiko lurraldean dauden bost mendi dira, eta horietatik soinu eta argien bidez "Bizkaiko Jaurerriko" Batzar Nagusietarako deia egiten zen. Tradizio hori XV eta XVI. mendekoa da.

Lurraldean zehar estrategikoki banatuta dauden deiadar-mendiak hauek dira: Koltiza (879m) Enkarerrietako eskualdean; Ganekogorta (998 m.), Bilbo gainean; Gorbea (1.481 m.), Arratia-Nerbioi eskualdearen gainean, Arabarekin mugan; Oiz (1.026 m.), Durangaldea; Lea Artibai eta Urdaibairen gainean eta azkenik Sollube (686 m.), Bermeo, Urdaibai eta Txorierrri gainean

Proiektua.

Tradizioak esanahia baino lehenagoko lekua duen proiektuei ekiten zaienean, beharrezko distantzia mantendu behar da eta benetako ekarpena proposatu, erretorika hutsean edo alferrikako handikeriatan ez ibiltzeko.

Lan-mota honek artistak kultur egitura eta gertaera bereizgarriak bere tresnekin margotzeko behar beste ezagutzea eskatzen du; erabilerak eta ohiturak ezagutu behar ditu, alboko istorioak ezagutu eta narrazioa luzatu ahal izateko; eta irizpide estetikoak eta politikoa behar da, jarduera kultural horien errespetuzko eguneratzea eskaintzea ahalbidetzen duena. Hitz batez, lan-sarea behar du, non espazioa (distantzia), denbora (egokiera), konpromisoa (gogoeta) eta diskurtsoaren (gauzapena) koordinatuak proiektua gauzatuko duten, eta batez ere, beharrezkoa egingo duten.

Hori da, eta ez beste bat, bere garaiko arteak duen konplexutasuna. Horixe da, hain zuzen ere, Bizkaiko ibarretan oihartzuna sortzen duen soinu-sarean oinarritutako pieza honen abentura.

Oihartzuna.

Mendiek ahots ezberdinak dauzkate; mendiek klaxon urrunak dauzkate. Deiadar-mendiak dira (montes vocineros), ala klaxon-mendiak (montes bocineros)?

Paisaia ez da beti hor egon, ikuslerik gabe existitzen ez den fenomeno kulturala da, esan daiteke, gainera, paisaia berez artearen asmakizuna dela.

Baina deiadar-mendi hauekin harremanetan hasteko paisaiara jotzea alferrikakoa izan liteke, ez dago panoramika bakarra, hainbat baizik, ez dago zerumuga bakarra, tontor bakoitzak ikuspegi ezberdinak eskaintzen baitizkigu, baina batez ere alferrikakoa izan liteke, paisaiaren ideia soinudun espazioak gaituzten duelako hemen. Inguru naturala soinudun espazio bihurtzen duen mekanikan aurkitzen dugu, hain zuzen, soinua, teknika eta komunikazioa laburbiltzen dituen antzinako ohitura.

Denboraren joanak idealizazioaren tranpa gehitzen du beti, eta soinudun inguru naturala zuzenean tradizioarekin lotzen gaituen paisaia bukoliko gisa ikusarazten digu. Baina folkloreak sortutako irudia gainditu behar da aurrerapenaren zarata heldu aurretik, eta baita kanpaien lengoia gailendu baino lehen ere, buru-argitasunak naturak burrunba egiten duen bezala burrunba egiteko atrebentzia zuela ulertzeko.

Soinuak espazioari forma emateko duen gaitasunak funtzio atabikoa du hemen: lurraldea mugatzea; "politika sentikorak" dira, hautemate eta komunitateari buruz, intuizio berbera balira bezala, hitz egiten ari zaizkigunak.

(Oihartzuna...)

Soinu-geruza ibarrera eta bertako biztanleetara egokitzen da. Dena bildu eta konektatzen du. Ohitura bakoitzak bere seinalea igortzen du eta denak batera mezua osatzen dute, hau da, deia. Presioak eta tenperaturak soinuak biltzen dituzte; haizea eta erresonantzia tonua leunduz doaz eta adieraziaren modulazioa adimenaren esku uzten dute.

Gaur deiak indar berezia du. Seinaleak berritu eta beste dei bat sortu behar da. Komunak izan ziren espazioak berriz okupatu behar dira "komunitatearen" zentzua berriz interpretatzeko.

Oraingoan tontorretatik akorde lazgarri eta elektrikoak igortzen dira, ikaratzeko moduko soinu baxua, erritmo gogorak eta ahots zoliak entzuten dira, gure ibarretako oihartzunari berriz ere zentzua ematen diotenak.

The Beacon Mountains of Bizkaia

Intro

The Basque expression *Deiadar-mendiak*, meaning beacon or calling mountains, refers to five peaks in the Basque province of Bizkaia where fires were lit and calls made to convene the General Assembly, the *Juntas Generales*, of the sovereign territory called the "Señorío de Bizkaia", according to a tradition dating back to the 15th and 16th centuries.

These mountains, strategically located throughout the area, are the following: *Kolitzza* (879 m), in the former mining district of *Las Encartaciones*; *Ganekogorta* (998 m), rising above Bilbao; *Gorbea* (1,481 m), further inland in the district of *Arratia-Nervión* and on the boundary with the province of *Alava*; *Oiz* (1,026 m.), in the mountainous *Duranguesado* area and in the districts of *Lea Artibai* and *Urdaibai*, and finally *Sollube* (686 m), which rises above the coastline of *Bermeo*, *Urdaibai* and the *Txorierra* district.

Project

Whenever one addresses projects in which tradition stands immediately in front of their meaning, one has to keep the right distance and define a meaningful contribution so as to avoid the use of facile rhetoric or useless displays of intent.

This type of work requires the artist to understand the cultural structure and its differential events well enough to depict it using their own tools; it requires knowing customs and habits in order to access adjacent narratives and extend their account; and it requires the aesthetic and political criterion that allows offering respectfully feasible reviews of these cultural practices. In other words, it needs a working reticule in which the coordinates of space (distance), time (opportunity), commitment (reflexivity) and discourse (formalisation) embody the project, yet above all, they should render it necessary.

That and no other is the complexity posed by art in its time. That is precisely the adventure of this piece, which is based on the network of sounds creating an echo throughout the valleys of Bizkaia.

Echo

The summits have different voices; the summits have distant beacons. Are these mountains clamouring, or are they calling?

The landscape has not always existed, it is a cultural phenomenon that does not exist without the onlooker; one might even say that the landscape as such is an artistic invention.

Yet resorting to the landscape to forge a relationship with these beacon mountains might be pointless, there is not one view, but several, there is no single horizon because each peak provides us with different perspectives, but above all it may be pointless because the notion of landscape

is here superseded by the sound space. It is precisely in the mechanics transforming this natural environment into a sound space where we discover an age-old practice that encapsulates sound, technique and communication.

The passage of time always lays the trap of idealisation and makes us see the natural and acoustic environment as a bucolic landscape that brings us into direct contact with tradition. One therefore has to overcome the image conjured up by folklore to understand that before the advent of the noise of progress, even before the rein of the language of church bells, ingenuity took the liberty of speaking out like nature.

The ability sound has to shape space plays an atavistic role here: territorial demarcation; these are "sensitive policies" that deal with perception and community understood as the same sense of intuition.

(Echo...)

A blanket of sound envelops the valley and its dwellers. It is wholly enshrouded and interconnected.

Each one of the summits transmits its signal, and all together they form the message, which is the call to muster. Pressure and temperature mould the sounds; wind and echo polish the tone and leave the modulation of the meaning to understanding.

The call today has a special power. The signals need to be reinvented and a new call issued. The once shared spaces need to be re-occupied in order to reinterpret the meaning of "community".

This time, the mountaintops are issuing forth heart-rendering, electric cords, bass sounds that send shivers down our spines; the sound of beating rhythms and clear voices that once again give meaning to the echo of our valleys.























Agradecimientos.

Este catálogo y esta exposición, no salen adelante tal y como son sin las aportaciones de Maite Leyún, Hodei Torres, fito Rodríguez, Arantza Lauzirika y Juan Zapater. En los proyectos, Alfredo Puente, Familia Font, Mireia Domenech, Núria Miret, Miquel Garcia y Niko. También, Josu Ximun, Lore Nekane, Lide, Arantzi, Iñaki y Lander.

Y tambien Lawrence.

Por otro lado, agradecer por otros motivos a Natxo Rodriguez, Igor, Leo Spinelli, Paloma, Antonio y Hellen, Manuel Casellas, Fermin Díez de Ulzurún, Maslow Industries, Demi, Inés Bermejo, Ramón Sicart, Josu Rekalde, Txelu, Ritxi...

Al equipo de BilbaoArte, Jon, Aitor, Pilar, Txente, Iago, Ana, Agurtzane, Estibaliz y Conchi.

A mis hermanas, María y Luna, a mi padre, a mi madre y al resto de mi familia.

www.mawatres.com

Josu Ximun. **Oiz.**

Lide Billelabeitia. **Kolitz.**

Lander. **Sollube.**

Lore N. Billelabeitia. **Ganekogorta.**

Mawatres. **Gorbea.**





