BARNE BEGIRADAK II

Lurraldea, tradizioa eta transmisioa

Territorio, tradición y transmisión

Territory, tradition and transmission



Argitalpen-proiektua Proyecto Editorial:
K6 Gestión Cultural

Eragilea Promueve:
Igartubeiti Baserri Museoa. Caserío Museo Igartubeiti

Testuak Textos:
Jordi Abella
Itziar De la Granja
Laurita Siles
Asier Gogortza
Amaia Dorronsoro

Diseinua Diseño:
Tandem Branding eta Diseinua

Itzulpenak Traducciones:
Bitez

Inprenta Imprenta:
Lorea

© **Irudiena,** de las imágenes, K6 Gestión Cultural
© **Testuena egileak,** las autoras y autores de los textos
© **Edizioa.** Edición: K6 Gestión cultural SL, 2026

ISBN: 978-84-09-92160-7
Lege Gordailua Depósito Legal: D 977-2026

Aurkibidea

Aurkezpena 06

Ondareak eta museoek etorkizuna sortzen dutenean: artisautza, lurraldea eta tokiko garapena.
Jordi Abella 10

Saskigintza. Lanbidea baino gehiago
Itziar De la Granja 14

Eskuek ez dakite dikotomia zer den
Laurita Siles 18

Set Andròmines i quatre artistes
Asier Gogortza 24

Argazkigintzaren magia: iraganeko paisaietan oraina kokatzeko aukera
Amaia Dorronsoro 30

Índice

Presentación 36

Cuando el patrimonio y los museos generan futuro: artesanía, territorio y desarrollo local.
Jordi Abella 40

La cestería. Más que un oficio
Itziar De la Granja 44

Las manos no entienden de dicotomías
Laurita Siles 50

Set Andròmines i quatre artistes
Asier Gogortza 56

La magia de la fotografía: una oportunidad para situar el presente en los paisajes del pasado
Amaia Dorronsoro 62

Index

Presentation 68

When heritage and museums build the future: crafts, territory and local development
Jordi Abella 72

Basketry. More than a trade
Itziar De la Granja 76

Hands know nothing of dichotomies
Laurita Siles 80

Set Andròmines i quatre artistes
Asier Gogortza 86

The magic of photography: an opportunity to place the present in the landscapes of the past
Amaia Dorronsoro 92

BARNE BEGIRADAK II

Lurraldea, tradizioa eta transmisioa

Barne Begiradak II, lurraldea, tradizioa eta transmisioa argitalpena aurkezten dugu, *Patrim 4.0 Kultura-ondarearen berrikuntza eta kudeaketa sortzailearen Pirinioetako sarea* proiektuaren esparruan sortutakoa. Proiektu horrek Pirinioetako eskualdean kultura-ondarea babestea eta balioztatzea sustatzen du. Igartubeiti Baserri Museoa, K6 Kultur Kudeaketaren bitartez, sare horren parte aktiboa da 2017tik.

Igartubeiti Baserri Museoa Ezkion (Gipuzkoa) dago. Herriak 467 biztanle ditu, eta bere egitura sozial eta ekonomikoa baserrian oinarritzen da, nahiz eta gaur egungo garapena azken mendeko eraldaketa industrialari zor zaion. XV. mendeko ondare gune horrek interpretazio-zentro bat du, eta inguruko komunitateen topaleku gisa funtzionatzen du, herriko eskola barne dela.

Azken urteotan, museoak eginkizun aktiboa hartu du bere gain lurraldeko erronken aurrean, eta kultura-ondareari lotutako jarduera artistikoak hartzen dituzten testuinguruak sortu ditu, bizimodu jasangarriagoak aldarrikatuz eta lotura komunitario berriak eraikiz. Igartubeitiren programazioa tokiko artista, artisau eta eragileen arteko topaketen, tailerren eta eztabaiden bidez gauzatzen da, eta erantzun bera dute abiapuntu: funtsezkoa denera, egunerokotasunera, lurraren zaintzara eta garai organikoekiko errespetura jotzea, landa-eremuak bizi duen bidegurutzeari aurre egiteko bide gisa. Lan-ildo hori ez da PATRIM 4.0 sarearekin sortu, Igartubeiti 2013tik garatzen ari den ibilbide baten parte da. PATRIM 4.0 proiektuan parte hartzea aldez aurreko ibilbide horren jarraipena da, eta orain arte artatutako lurralde-erronketan are gehiago sakontzeko aukera ematen dio.

Jarraipen horren barruan, erronka horiei erantzun zuzena emateko hiru ekimen daude: Asier Gogortzaren egonaldi artistikoa, "Jakintzen hibridazioa" programa eta "Lurraldea, tradizioa eta transmisioa" topaketa.

Gogortzaren egonaldiak berrikuntza soziala indartu eta imajinario eta kontakizun berriak berrinterpretatu nahi izan zituen, Ezkioko landa-ingurunetik etorkizunaz berriz hausnartzeko. Eskolako haurrekin eta herritarrekin egindako tailerren bidez eta argazkiak ateratzeko irteerak eginez, "AHT vs AHT" instalazioa sortu zen, Abiadura Handiko Trenak bertako paisaian eragin dituen aldaketak dokumentatzen dituena, baserrietako objektuetatik abiatuta inprobisatutako kameren bidez. Emaitza izan zen artistak, museoak, eskolak eta herritarrek tokiko garapenaren etorkizunari buruz partekatutako begirada artistikoa, museoan bertan ikusgai jarri zena.

"Jakintzen Hibridazioa" ekimenak lurralde-erronka oso zehatzari erantzun zion: mendeetan zehar lurraren zaintza eta ekosistemen jasangarritasuna bermatu zuten antzinako landa-

jakintza eta -lanbideak desagertzeko arriskuari. Transmisioa eta zaintza lantzeko, museoak bertako artisauek, artistek eta nekazariek eskaini zituzten tailer praktikak antolatu zituen 2025ean, PATRIM 4.0 proiektuko beste kide batzuekin (Saint-Lary eta Ayerbe) lankidetzan.

Prozesu osoa behar bezala ixteko, museoak "Lurraldea, tradizioa eta transmisioa", lehen sektoreko profesionalen, artisauen, kultur bitartekarien eta herritarren arteko elkarrizketarako espazioa, sortu zuen 2026ko otsailean, landa-eremuan bizi direnei eta lan egiten dutenei ahotsa emanez eta aitorpena adieraziz.

Argitalpen honetan, hari gidari batek zeharkatzen ditu testu guztiak: Artisautza eta jarduera artistikoa ondarea berritzeko eta eraldatzeko prozesu gisa. Ondare bizia ez da denboran izoztutako museoko pieza bat; arnastu, eraldatu eta garaietara egokitzen den prozesu aktiboa da. Ikuspegi horrek goitik behera birdefinitzen du artisautzaren, jarduera artistikoaren eta memoria kolektiboaren arteko harremana, eta iraganaren eta orainaren arteko etengabeko elkarrizketa gisa ulertzen ditu. Lanbideak beren inguruneekin eta paisaiarekin duten harreman zuzenetik sortzen dira. Jarduera artistiko bat edo artisautza-teknika bat suspertzean, gure esperientzia garaikidea geografia historiko partekatu baten barruan kokatzen dugu. Arte garaikideak diziplinak hibridatzeko gaitasun aparta du. Artisautza tradizionala eta diseinu modernoa, teknologia edo pentsamendu kontzeptuala uztartzen dituguneanean, hizkuntza berriak sortzen dira. Tradizioa "bizirik" egoten da erabilgarria denean, interpretatzen denean eta zalantzan jartzen denean bakarrik. Artearen xedea ez da forma nostalgikoak bilatzea, baizik eta forma horiek dituzten jakintza teknikoak eta giza harremanak aktibatzea.

Jordi Abellaren testuak proposatzen digu artisautzan aritzen diren pertsonei, haien teknikei, erabiltzen dituzten materialei, hiztegiari eta beren lanbideei zentzua ematen dieten historiei eta testuinguru sozialei begira jartzea.

Bestalde, Laurita Silesek, Karrantza Haranari eta galtzeko arriskuan dagoen bertako arrazako ardi mutur beltzari lotuta dagoen bere bizi-proiektutik, ikerketatik eta sormenetik, jakintzen arteko harremanak aktibatzearen garrantzia azaltzen du. Horixe da "Ondo Bizi Arte Egonaldia" ekimenaren helburua, baina ez du iragana bere horretan berreskuratu nahi, bizimoduak ere inoiz ez zirelako bere horretan mantendu, eta ondarea ere ez du ulertzen geldirik egon behar duten objektuen multzo gisa.

Itziar de la Granjak saskigintza artea, lanbidea edo zaletasuna besterik ez den dilema jorratzen du. Saskigintzaren eraldatzeko gaitasuna ere aldarrikatzen du, behar berriei eta gaur egungo erronka askori erantzuten baitie. Gainera, lasaitasuna, berezitasuna, iraunkortasuna eta nork bere eskuekin sortzeko plazera proposatzen ditu.

Asier Gogortzak Ezkioko egonaldian bizi izan zuen esperientzia, proiektu honen esparruan garatu zena, kontatzen du. Kamera estenopeiko bihurtzeko baserrietan objektuak aurkitzeko zailtasunak eragindako hasierako krisitik abiatu eta bere arte-jarduera errealitatearen eta ametsen munduaren arteko mugan kokatzeko prozesuan konfiantza izaterainokoa.

Azkenik, Amaia Dorronsorok, Ezkio-Itsasoko Herri Eskolako zuzendariak, Asier Gogortzaren proiektuak eskolako ikasle eta irakasleentzat ekarri zuen magia, oraina iraganeko paisaietan kokatzea, deskribatzen du.

Proiektu honen bidez gizarte-eraldaketak eragindako egungo egoera aztertu ahal izan dute eta belaunaldi desberdinetan gordetakoa eta jasotakoa alderatu ahal izan dute.



"Foto-plegu tailer irekia". Igartubeiti Baserri Museoa. Caserío Museo Igartubeiti. Patrim 4.0



"Foto-plegu tailer irekia". Igartubeiti Baserri Museoa. Caserío Museo Igartubeiti. Patrim 4.0

1.

Ondareak eta museoek etorkizuna sortzen dutenean: artisautza, lurraldea eta tokiko garapena

Jordi Abella

Antropologoa eta l'Ecomuseu de les valls d'Àneuko zuzendaria

Gaur egun artisautzaz mintzatzen garenean, eskuz egindako objektuez baino askoz gehiagori buruz hitz egiten ari gara. Produkzio industriala eta globalizatua nagusi den testuinguru honetan, artisautzaren gaineko interesa berreskuratzen ari da, hain zuzen bereizgarri egiten duen horregatik: denbora, ezagutza, materialekiko harremana, hurbiltasuna eta leku jakin batekin duen lotura. Interes berritu horrek galdera garrantzitsuak ere planteatzen ditu. Oraindik ere bizi al daitekeen artisautzaz? Tokiko garapenerako tresna bihur daiteke? Zer eginkizun bete behar dute tailerrek, turismoak eta esperientzia parte-hartzaileek? Ezagutza jakin batzuk dituzten artisauak desagertzen direnean, nola bermatuko da belaunaldien arteko erreleboa?

Eztabaida horiek sektorearen etorkizunari buruzko Europako hausnarketaren parte dira gaur egun. European Crafts Alliance aliantzak bultzatutako Crafting Europe Manifesto 2025 manifestuak aldarrikatzen du artisautzari kultura-ondarearen izaera ez ezik sektore ekonomikoaren izaera ere aitortu behar zaiola, eta lehentasun gisa planteatzen ditu prestakuntza, ezagutzen transmisioa, merkatuetarako sarbidea, berrikuntza, jasangarritasuna eta tokiko artisautza-industrien biziberritzea.

Eskulangintzarekiko interesak, gainera, lurralde-dimentsio bereziki garrantzitsua du. Landa- eta mendi-lurraldeetan, lanbide tradizionalak paisaiarekin, baliabide naturalekin eta bizimodu historikoekin lotura estua duen memoria kolektibo baten parte dira. Horregatik, hain zuzen, eskulangintza desagertzearekin ez da jarduera ekonomiko jakin bat besterik gabe galtzen. Horrekin batera, ezagutzak, lurraldearekin harremanetan izateko moduak eta tokiko nortasunaren zati bat ere galtzen dira. Horrenbestez, erronka nagusia izango da ezagutza horiek gaur egun ere zentzua izaten jarraitzeko eta balio ekonomiko eta soziala izaten jarraitzeko moduak aurkitzea.

Testuinguru horretan, lurralde-oinarri sendoa duten museoek eta ondare-zentroek funtsezko zeregin estrategikoa bete dezakete eztabaida eta prozesu horietan. Hasiera-hasieratik heldu genion lan-ildo horri Ecomuseu de les valls d'Aneu ekomuseoan. Gure iritziz, ondarea gorde beharreko zerbait ez ezik, lurraldearen dinamizazio sozialean eta ekonomikoan lagun dezakeen baliabidea ere bada.

Ildo horretan, hauek dira artisautzarekin lotuta 30 urteotan garatu ditugun lan-ildo nagusiak:

1. **Lanbide tradizionalen ikerketa eta dokumentazioa.** Pallars haraneko eta Pirinioetako teknikak, tresnak, hiztegia eta artisautza-prozesuak ikertzen ditugu. Artisauen ahozko testigantzak ere jasotzen ditugu, askotan dokumentatu gabeko ondare immateriala zainduta. Horren adibide da 2024. eta 2025. urteetan beste erakunde batzuekin elkarlanean garatutako ardi-larruz egindako artzain-janzkeraren lanari buruz ikerketa.
2. **Teknika tradizionalak berreskuratzea.** Ikerketa horretatik abiatuta, zurgintzarekin, artilearekin, burdinarekin, saskigintzarekin eta zeramikarekin lotzen diren ezagutzak berreskuratu dira, baita Pirinioetako beste lanbide batzuekin lotutako ezagutzak ere. Eguneroko erabileretan eta lurraldearekiko harremanetan jarri da arreta.
3. · **Artisau garaikideei laguntzea.** Alderdi berritzaileenetako bat da, ez baikara iragana azaltzera mugatuko, egungo sortzaileak babesten saiatuko gara. Topaketarako guneak, jardunaldi teknikoak eta proiektuak bultzatu ditugu, artisauek ezagutzak parteka ditzaten, produktu berriak gara ditzaten eta merkaturatze-bideak aurki ditzaten.
4. **Artisautza tokiko garapenaren eragile gisa.** Gure iritziz, artisautza ondarearekin eta lurraldearekin lotzen den jarduera ekonomiko bat da. Ikuspegi hori aitortu zen Creu de Sant Jordi saria (2020) jasotzean. Izatez, "Pirinioetako artisautza kalitatezko produktu gisa berreskuratzeko, sustatzeko eta aldarrikatzeko egindako lana" nabarmendu zen eta merkatu berriak dinamizatzeko egindako ekarpena aintzat hartu.
5. · **Sareen sorrera eta prestakuntza.** Jardunaldi espezializatuak antolatzen ditugu, hala nola 2023. urtetik egiten den zur-ekoizleen topaketa. Topaketa horretan Pirinioetako artisauen artean teknikak, esperientziak eta jardunbide egokiak trukatzea sustatzen da.
6. **Zabalkundea eta sentsibilizazioa.** Erakusketa iraunkorrei, aldi baterako erakusketei, lanbideen erakustaldiei, tailerrei eta hezkuntza-jarduerei esker, ulertaraz daiteke artisautza-objektuak ez direla antzinako pieza hutsak, baliabide naturaletara, kulturaletara eta mendiko bizitzara egokitutako ezagutzen emaitza ere badirela.

Beste helburu estrategiko bat da eskulangintza kultura-ondare immaterialtzat hartzea. Objektuak huts-hutsean erakusteaz haratago, lehenesten dugu arreta jartzea horiek egiten dituzten pertsonengan, tekniketan, materialetan, hiztegian, historietan eta lanbideei zentzua ematen dieten gizarte-testuinguruetan.

Ekintza horiek lagungarriak izango zaizkigu funtsezko gai bat ulertzeko: artisautzak lurraldea sor dezake, sareak sortzen dituenean. Balioa sortutako objektuan ez ezik, artisauen, erakundeen, ikertzaileen, komunitatearen, kontsumitzaileen eta bisitarien artean ezartzen diren harremanetan ere badago.

Azken batean, artisautza objektuen produkzioa baino askoz gehiago da: jarduera ekonomikoa sortzeko, nortasuna indartzeko eta lurralde baten ezagutzak bizirik mantentzeko gai den tokiko garapenerako baliabide bat da. Gaurkotasuna duten eztabaidak planteatzen ditu: belaunaldien arteko erreleboa galtzea, lanbideaz modu profesionalean bizitzeko zailtasuna eta artisautzaren barne-tentsioa, lanbide, turismo-esperientzia, hezkuntza-jarduera edo hobby gisa.

2.

Saskigintza. Lanbidea baino gehiago

—

Itziar De la Granja

Zumitzi Saskigintza, Zegama

Lanbide batzuek ez dute zaratarik egin behar izan bizirik irauteko. Lanbide horiek mendez mende iraun dute, presarik gabe eta protagonismorik bilatu gabe, zuntz bat bestearen atzetik lotzen diren diskrezio berarekin. Saskigintza da lanbide horietako bat. Gizakiek, historiaren lehen urratsetatik, saskigintza landu duten arren, gure oroimen kolektiboan gutxitan hartu du saskigintzak merezi duen lekua.

Seguruenik historiako lehen artisau-lanetako bat izango da. Lokatza moldeatu aurretik edo eraikuntza iraunkorrak egin aurretik, gizakiak hauteman zuen landare-zuntzak elkarri lotu zitezkeela ontziak egiteko, elikagaiak garraiatzeko edo kontserbatu beharrekoa babesteko. Natura izan zen lehen eskola, txori-habiek frogatzen baitzuten espazio erresistenteak eraiki zitezkeela soilik adar malgu batzuen ordenaren, tentsioaren eta orekaren bidez.

Material apal eta iragankorrak erabilita lantzen da saskigintza. Jaio ziren lurraldera itzultzen diren materialak dira. Agian horregatik ditugu hain lekukotasun urri saskigintzaren jatorriari buruz. Nolanahi ere, denbora pasa arren, ezabatu ezin izan diren arrasto txikietan egiten da ageriko: antzinako labarretako errepresentazioetan, zeramikazko piezek inprimatuta dituzten marketan edo belaunaldiz belaunaldi transmititutako tekniketan —eskuliburuak edo eskolak existitu baino askoz lehenago—.

Paradoxa hori deigarria izan zait beti. Saskigintza kultura guztietan egon da presente, baina, aldi berean, ia beti ikusezina izan da. Landa-lanetarako, arrantzatzeko, biltegiratzeko, eraikitzeko, garraiatzeko balio izan du. Milioika pertsonaren eguneroko bizitzaren parte izan da, inoiz leku nabarmenik aldarrikatu behar izan gabe. Agian, horregatik, sentitzen dugu gaur egun geure buruari saskigintza benetan zer den galdetzeko beharra.

Artea al da? Lanbidea al da? Zaletasun hutsa al da?

Denbora luzez pentsatu izan dut horren inguruko erantzuna aukeratu behar nuela. Urteen poderioz, ulertu dut hiru dimentsio horiek bereizten saiatzea saskigintzaren izaera bera gutxiestea dela. Ez dago muga argirik haien artean. Batak bestea elikatzen du.

Artearen mundukoa den saskigintza dago. Landare-zuntzen bidez edertasuna, emozioa eta garaikidetasuna adierazteko gai den hizkuntza aurkitzen dutenena. Denbora luzez lan txikiagotzat hartu izan zen, erabilgarritasunari lotuta besterik gabe. Gaur egun, merezi duen lekua hartzen hasi da museo, galeria eta erakusketetan, non tradizioaren eta sorkuntza garaikidearen arteko elkarrizketak erakusten duen material sinpleenetatik ere sor daitekeela edertasuna.

Saskigintza lanbide gisa ere ulertzen da. Dimentsio hori bereziki baliotsua zait, jarduera ekonomikoa baino zerbait gehiagotzat jotzen baitu. Lanbidea, berez, denborarekin erlazionatzeko modu bat da. Behatzera, errepikatzera, huts egitera eta berriro hastera behartzen du. Erakusten du esperientzia ezin dela bizkortu eta eskuek pentsamenduaren

erritmoaz bestelako erritmo batean ikasten dutela.

Gero eta bizkorrago ekoiztera, gero eta azkarrago kontsumitzera eta konpondu beharrean ordeztera etengabe eramaten gaituen gizarte batean bizi gara. Lanbideek, aldiz, justu kontrakoa gogorarazten digute. Irakasten digute gauza batzuek denbora behar dutenean soilik lortzen dutela benetako balioa.

Agian, horrexegatik da errepikaezina artisautza-pieza bakoitza. Ez artisauak nahita desberdintasuna bilatzegatik, baizik eta inork ezin duelako keinu bera bi aldiz errepikatu. Inperfekzio txiki horretan datza haren edertasunaren parte. Ekoizpen industrialaren uniformetasunaren aurrean, artisautzak sortzailearen arrastoa gordetzen du.

Edonola ere, akatsa litzateke saskigintza bertatik bizi garenona besterik ez dela pentsatzea.

Gero eta pertsona gehiago hurbiltzen dira tailerretara nola izendatu ere ez dakiten zerbaiten bila. Teknika bat ikasi nahi izatearen ustearekin iristen dira, eta ohartzen dira beste zerbait behar zutela: gelditzea.

Ehuntzeak erritmoa murriztera behartzen du. Arreta, pazientzia eta presentzia eskatzen ditu. Ordu batzuetarako desagertzen da mezuak erantzuteko premia, pantailak begiratzekoa edo zeregin batetik bestera korrika ibiltzekoa. Eskuak, zuntza eta denbora baino ez dira existitzen.

Agian horrexegatik jende askok terapeutikotzat jotzen du saskigintzaren esperientzia. Ez terapia bat izan nahi duelako, baizik eta gure bizimoduak atzean utzi duen zerbait ematen digulako: ekintza bakar batean erabat kontzentratzeko gaitasuna.

Balio hori ez litzateke entretenimendu huts gisa soilik ulertu behar. Norbaitek lanbide tradizional bat ikasten duenean, ez du eskuzko trebetasun hutsa eskuratzen. Teknika horiei bizitza eskaini dietenen lana beste era batera begiratzen ere ikasten du. Objektu bakoitzak ezkutatzen duen denbora ezagutzen du, eta lehen sinplea iruditzen zitzaion hori baloratzen hasten da.

Begirada-aldaketa hori transmititzea da, seguraski, artisautzan lan egiten dugunon zeregin garrantzitsuenetako bat.

Saskigintzan bizitza osoa eman zuten pertsonengandik ikasten hasi nintzenean ulertu nuen erantzukizun hori. Emakumeek ez zuten ondareaz, jasangarritasunaz edo berrikuntzaz hitz egiten. Jarduten zuten, besterik gabe. Haien ezagutza eskuetan zegoen, keinuetan, makila aukeratzeko moduan, tentsioa zuzentzeko moduan edo erremate bat ebazteko moduan. Poliki-poliki eraikitako jakintza zen, liburu batean besterik gabe ikastea ezinezkoa zen jakintza.

Denborarekin ulertu nuen lanbide bat menderatzen duen pertsona bat jakintza hori transmititu gabe desagertzen den bakoitzean, teknika bat baino askoz gehiago galtzen dugula. Mundua ulertzeko modu bat ere galtzen dugu.

Horregatik erabaki nuen ahalegin osoa egin behar nuela irakaspen horiek bizirik iraun zezaten. Ez lehendik existitzen zena zehaztasunez erreproduzitzeko, baizik eta teknika tradizionalek oraindik zeresan handia dutela frogatzeko. Tradizioa ez da inoiz iragana errepikatzea izan, egokitzeko gaitasunak bizirik irautea baizik.

Gaur egungo saskigintzak ez ditu saskiak soilik egiten. Bat egiten du arkitekturarekin, diseinuarekin, altzariekin, argiztapenarekin eta arte garaikidearekin. Printzipio berak mantentzen ditu, baina premia desberdinei erantzuten die. Hain zuzen, eraldatzeko gaitasun horrek ahalbidetu dio mendeetan bizirik irautea.

Dena dela, uste dut lanbideek posizio diskretuegia dutela gure hirietan. Kaleetatik desagertu dira. Badakigu non erosi telefono bat edo kafe bat, baina gero eta zailagoa da errementari, zurgin edo saskigile batek non lan egiten duen jakitea. Ausentzia hori saihestezina bailitzan normalizatu dugu.

Ez litzaidake gustatuko artisautza mugatzea asteburu bat betetzeko jarduera puntuala izatera edo kontsumo azkarreko esperientzia izatera. Artisautzaren balioa askoz haratago doa. Lanbideak herri baten eguneroko kulturaren parte dira. Oroimena gordetzen duten, ezagutza transmititzen duten eta eskuek ere pentsatzen dutela irakasten duten espazioak dira.

Gizarte batek bere artisauak baloratzeari uzten dionean, ez ditu objektu jakin batzuk soilik galtzen. Aniztasuna, nortasuna eta autonomia galtzen ditu. Zertxobait uniformeago bihurtzen da, eta besteek berarentzat sortzen dutenaren mendekoago.

Horrexegatik, hain zuzen, uste dut saskigintzak lekua duela gure garaian. Ez iraganekoa izateagatik, orainaldiko galdera ugariri erantzuteagatik baizik. Abiaduraren aurrean, lasaitasuna proposatzen du. Serieko ekoizpenaren aldean, berezitasuna. Iragankorra denaren aurrean, iraunkortasuna. Materiarekiko deskonexioaren aurrean, norberaren eskuekin sortzeko plazera.

Zuntz bat beste zuntz batekin lotzen den bakoitzean, ez da soilik objektu bat eraikitzen ari. Etorkizunarekin lotzen da memoria, ikasteko prest dagoen ezagutza batekin eta gure artean oraindik ere lekua izatea merezi duen bizitza ulertzeko modu batekin.

Lanbide bat gordetzea ez baita besterik gabe teknika bat babestea. Batik bat, sakonean gizaki egiten gaituena ez ahaztea da.

3.

Eskuek ez dakite dikotomia zer den

—

Laurita Siles

Artista. Mutur beltzeko sortzailekidea

Hitzak ez dira errugabeak. Mundua izendatzen dute, baina ordenatu ere bai. Eta ordenatzeko garaian, mugak ezartzen dituzte: erabakitzen dute zer geratzen den barruan eta zer kanpoan, zer dagokion orainari eta zer iraganari, eta zer den besterik gabe egiteko modu bat.

1846an, William John Thoms antikuario britainiarrak folklore hitza proposatu zuen: folk, herria; lore, jakintza. Terminoa une bereziki esanguratsu batean agertu zen. Garai hartan, industrializazioaren ondorioz, goitik behera eraldatzen ari zen Europako bizimodua, eta ohitura, ezagutza eta jardunbide jakin batzuk desagertzeko arriskuaren gaineko kontzientzia hedatzen hasi zen. Pentsamendu ilustratuaren zati handi batek adierazpen horietako asko ezjakintasunarekin, sineskeriarekin edo atzerapenarekin lotuta zeuden zeinu gisa interpretatu zituen. Erromantizismoak, aitzitik, herriari, lurraldeari, hizkuntzari eta tradizioei begiratu zien, horietan nazio-identitate berrien oinarri izango zen benetakotasuna bilatze aldera[1].

Paradoxikoa da; modernitateak baztertzen zuena, aldi berean, jasotzen, aztertzen eta ondare bihurtzen hasi zen.

Modernoa dena definitzeko, horren aurkakoa ere eraiki behar izan zen.

Zerbait ulertu nahi bagenuen, sailkatzearen beharra izan dugu denbora luzez. Folklorea/artea. Ahozkoa/idatzizkoa. Landa/hiria. Tradizioa/garaikidetasuna. Komunitarioa/indibiduala. Herrikoia/kultua. Artisautza/arte ederrak. Tokikoa/globala. Periferia/hirigunea. Natura/kultura.

Ezin hobeki ordenatutako bi zutabe.

Ezin hobekiegia.

Aurkakotze horiek ez dira mugatu gure mundua begiratzeko modua antolatzera. Hierarkiak ere ezarri dituzte: zer ezagutza jotzen ditugun garrantzitsutzat, zer objektuk merezi duten museo batean sartzea, zer jardunbide hartzen ditugun sorkuntzatzat, eta zeintzuk jarraitzen duten lotuta lanbidearen, etxearen edo egunerokotasunaren esparruarekin.

Nire doktorego-tesian, *El uso del folklore como búsqueda de identidad en la creación artística de la era global*[2], dikotomia horietako batzuk izan nituen aztergai, herri-kulturatik zetozen elementuek arte garaikideak ezarritako mugak zeharkatzen zituztenean zer gertatzen zen ulertu nahian. Kategoriak aski ezak izaten hasten ziren lekuak interesatzen zitzaizkidan zehazki.

Txalaparta bat museo batean sartzen. Material artistiko bihurtutako bertsoa. Herri-jakintzatik ikasten ari den artista. Pieza garaikide bat egiten ari den artisaua. Biodibertsitateaz hitz egiten

---

[1] William John Thoms, "Folk-Lore", The Athenæum, 982 zk., 1846ko abuztuaren 22a.

[2] Laura Siles Ceballos, doktorego-tesia, Euskal Herriko Unibertsitatea, 2017. ADDI bilduma: hdl.handle.net/10810/26128.

ari den artzaina. Ardi bat Arte Ederretako fakultatean sartzen.

Hortxe hasten zen, hain zuzen, interesatzen zitzaidana: kontraesanak ebaztea baino gehiago kontraesan horietan irautea eta zer aukera zeuden ikustea.

Denborarekin, ikerketa hura esparru akademikotik irteten hasi zen, eta gero eta gehiago hasi zen lurraldera hurbiltzen. Ibilbide horren jarraipen gisa, nolabait, sortu zen Mutur Beltz: Karrantzako haranarekin eta galtzeko arriskuan dagoen Karrantzako ardi multurbeltz arraza autoktonoarekin lotutako bizitza-proiektua, ikerketa eta sorkuntza.

Ardia izan zen hasiera, baina haren inguruan ekosistema oso bat agertu zen.

Artilea eta haren eraldaketa-prozesuak agertu ziren; artzaintza; animalien erritmoak; artilea moztearekin, garbitzearekin, irutearekin eta ehungintzarekin lotzen diren ezagutzak; tresnak, hitzak eta transmisio-moduak. Era berean, merkaturatze-arazoak agertu ziren, baita lan jakin batzuen aitorpen urria, belaunaldien arteko erreleborik eza eta paisaiaren eraikuntzan modu aktiboan parte hartu duten bizimoduen hauskortasuna ere.

Ondareari buruzko galdera orduan hasi zen beste esanahi bat hartzen.

Zer esanahi du arraza bat kontserbatzeak, baldin eta arraza hori hazten dakiten pertsonak desagertzen badira? Zertarako balio du artilea gordetzeak hura eraldatzeko beharrezkoa den ezagutza desagertzen bada?

Arraza autoktono bat kontserbatzea ez da, besterik gabe, haren ondare genetikoa zaintzea. Era berean, lanbide bati eustea ez da, besterik gabe, teknika bat gordetzea. Bien inguruan jakintza-sistema konplexuak daude, pertsonen, animalien, materialen eta lurraldearen arteko harremanak daude.

Jaime Izquierdok urteak daramatza proposatzen nekazarien kulturak berriz aztertu behar direla gaurkotasunetik. Ez halabeharrez desagertzen ari den mundu baten hondar gisa, ezta ustez hobea zen iragan baten nostalgiatik ere, baizik eta lurraldea kudeatzeko eta lurraldean bizitzeko beste modu batzuk irudikatzeko tresnak eskain diezazkigukeen ezagutza-sistema gisa[3].

Horrek asko aldatzen ditu kontuak.

Artzain bat ez da antzinako ezagutza baten gordailu hutsa.

Espezialista bat da.

Artisau batek ez du teknika bat soilik gordetzen.

Ezagutza sortzen du.

Eta saski batek, ehun batek, zeramikazko pieza batek edo artile-haril batek objektu pintoresko izateari uzten diote, eta materiaren, gorputzaren, lurraldearen, ekonomiaren eta denboraren arteko harremanen artxibo txiki bihurtzen dira.

Gainera, ez da erraza jakintza batzuk idatzizko argibideetara mugatzera. Zuntz bat noiz dagoen prest jakitea. Animalia baten egoera ezagutzea. Lursaila irakurtzea. Material baten erresistentzia ezagutzea. Errepikapenaren, behaketaren, errorearen eta denboraren bidez lortutako adimena da. Egiten pentsatzea eta pentsatzen egitea, Richard Sennett-ek artisautzari buruz egindako lanean adierazten duen moduan[4].

Agian horrexegatik ez dira eskuak hain diziplinatuak: lan egitean, etengabe nahasten dituzte pentsamenduak bereizi nahi dituen kategoriak.

Puntu horretan, artistaren eta artisauaren arteko mugak porotsuak dira berriz ere.

Noiz uzten dio pieza batek artisautza-lana izateari arte-lan bihurtzeko? Haren funtzioaren arabera al da? Egiletzaren arabera? Azaltzen den tokiaren arabera? Prezioaren arabera? Legitimatzen duen erakundearen arabera?

Agian interesgarriagoa izango da geure buruari galdetzea zergatik ezarri behar dugun muga hori.

Pedro G. Romerok hainbat hamarkadaz lan egin du sailkatzeko zailak diren kultura-esparruetan, batez ere flamenkoaren inguruan, eta herri-kultura, abangoardia, artxiboa, politika eta eguneroko bizitza uztartu ditu. Kultura baten inguruan[5] baino gehiago, kultura horren kontraesanetatik lan egiteko aukera hori interesatzen zait. Kultura-jardunbideak bizirik daude, batik bat, zirkulatzen dutelako, kutsatzen direlako eta etengabe ihes egiten dietelako haiek bildu nahi dituzten kategoriei.

Beste abiapuntu batetik, Bewis de la Rosak ere desplazamendu iradokitzailea egiten du, rap musika, jotak, nekazarien kultura, feminismoa, desazkundea eta pentsamendu garaikidea uztartzen baititu. Bere landa-rap estiloan ez dago tradizioaren eta garaikidetasunaren arteko kontraesanik. Landa-esparrua irudikapen nostalgikoa izateari uzten dio, eta oraina sortzeko leku bihurtzen da[6].

[3] Jaime Izquierdo Vallina, "Culturas campesinas y conservación del patrimonio natur-rural", Iñaki Arrieta Urtizberea (koord.), Museos y parques naturales, 2010. 109-134 orr.

[4] Richard Sennett, El artesano, itzulp. Marco Aurelio Galmarini, Bartzelona, Anagrama, 2009.

[5] Pedro G. Romero, Máquinas de trovar, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

[6] Bewis de la Rosa, Amor más que nunca. Rap rural, 2023.

Agian, eraldatzeko gaitasun horrek eusten dio bizirik kultura bati.

Transmititzeak ez duelako erreproduzitzea esanahi.

Tradizioa ez da inoiz geldirik egon. Norbaitek erabiltzen, interpretatzen eta egoera berrietara egokitzen duen bakoitzean, eraldatzen da. Transmititzea tresna bat entregatzea izan daiteke, eta norbaitek beste modu batera erabiliko duela onartzea.

Hori dela eta, zenbait lanbide desagertzearen gaineko kezkaren aurrean, agian, galdera zabaldu beharko genuke. Lanbide bat desagertzen denean, ez da bizimodu bat soilik desagertzen. Hiztegi bat, keinu batzuk, tresna batzuk, materiarekiko harreman espezifiko bat eta lurraldea interpretatzeko modu jakin bat ere desager daitezke. Baina arazoa ez da hori egiten nork jarraituko duen, baizik eta zer baldintza ekonomiko, sozial eta kulturalek ahalbidetzen duten ezagutza horiek zentzua izaten jarraitzea.

Lanbide bat ez baita desagertzen bere teknika inork ezagutzen ez duenean soilik.

Gizarte batek haren balioa aitortzeari uzten dionean ere desagertzen da.

Mutur Beltz-en tentsio horretatik egiten dugu lan. Ez dugu iragan ukigabea berreskuratu nahi, bizimoduek ere ez baitzuten inoiz aldaketarik gabe iraun. Ondarea ez dugu ulertzen mugitu gabe egon behar duten objektuen multzo gisa. Normalean bereizita agertzen diren ezagutzen arteko harremanak aktibatu nahi ditugu.

Planteamendu horretatik sortu zen Ondo Bizi Arte Egonaldia.

Kontua ez da arte garaikidea baserri mundura eramatea. Formulazio horrek beti eragin dit nolabaiteko deserosotasuna, berarekin baitakar artea berez hiriari dagokiola eta landak soilik artea jasotzen duela.

Alabaina, landan ere badago sorkuntza.

Irudimena dago.

Sofistikazioa dago.

Jakintza dago.

Nahiago dugu egoitza trukerako gunetzat hartu. Izatez, jardun artistikoek, nekazaritzako ezagutzek, artisautzak, ikerketak eta eguneroko bizitzak bat egin dezakete, haien artean hierarkiarik ezarri gabe. Artista batek material edo lurralde baten gaineko ustekabeko begirada ekar dezake. Baina abeltzainek ikerketa akademiko batetik nekez ikas daitezkeen paisaiaren alderdiak ezagutzen dituzte.

Ezagutza horietako bakar batek ere ez du beste ezagutza bihurtu behar balioa hartzeko.

Erronka da erlazioak ezartzeko baldintzak sortzea.

Nire tesian, azkenik, planteatzen nuen jardun artistikoa ez zela artelanen ekoizpen hutsa, bizitza ulertzeko eta bizitzaren aurrean jarduteko modua ere bazela. Prozesu horretatik parte hartu ahal izango da ondarearen kontserbazioan eta, batez ere, berrikuntzan.

Azken hitz hori funtsezkoa iruditzen zait oraindik.

Berritzeak aldi berean kontserbatzea eta eraldatzea dakar. Ezagutza bat transmititzeak hura alda daitekeela onartzea ere badakarrela onartu behar da.

Artearen, abeltzaintzaren, ikerketaren eta artisautzaren inguruan hainbeste urte lanean eman ondoren, oraindik ez dakit zein zutabetan jarri Mutur Beltz.

Eta hori albiste bikaina dela pentsatzen hasi naiz.

Agian zutabe gutxiago eta mahai gehiago beharko ditugu.

Mahai horietan, artzaina artista baten ondoan eseri ahal izango da, artisaua ikertzaile baten ondoan, eta lanbide batean hamarkadak daramatzana lanbide horretara lehen aldiz hurbiltzen denaren ondoan. Mahai horietan eskuz esku pasatu ahal izango dira jakintzak, aldez aurretik zein diziplinatakoak diren erabaki behar izan gabe.

Ondarea, agian, ez da bere horretan uztea lortzen dugun hori.

Agian memoria galarazi gabe eraldatzeko gai garena da.

Bizirik mantentzea lortzen dugun hori.

4.

Set Andròmines i quatre artistes

—

Asier Gogortza

Artista eta argazkilaria

Tot comença amb set andròmines i quatre artistes: Mabel, Begoña, Dorleta i Asier capturant imatges del Tren d´Alta Velocitat. Horrela hasten da Ezkion gertatutakoari buruz PliegOs.net kolektiboak egiten duen kontakizuna. Eta gu ere, nonbaitetik hasi behar eta, esaldi horretatik tiraka hasi gintezke "AHT vs AHT" proiektua eta haren inguruan gertatu direnak banaka-banaka aletzen. Hasteko, bai hitz ederra andròmina, ezta? Tramankulu erran nahi du katalanez, eta euskarazkoa ere ez da hitz makala, tra-man-ku-lu, horrexegatik hautatu nuen izenbururako: ahoa betetzen du eta belarria asetzen. Argia Harrapatzeko Tramankuluak versus Abiadura Handiko Trena, beraz.

Set andrómines edo zazpi tramankulu horiek gure argazki makinak dira, eskuz egindako kamera estenopeikoak. Izan ere, Ezkioko baserrietako ganbaretan bilatu eta aurkitutako zazpi tramankulu argazkiak egiteko makina bihurtu genituen Mabelek, Begoñak, Dorletak eta laurok. Endaiene baserriko Jose Manuelek eman zizkigun tramankulu horietako gehienak, eta hemendik gure eskerrik beroenak berari, denbora 1970ean gelditu zela dirudien baserri hortako ateak irekitzeagatik eta batez ere tramankuluak oparitzeko momentuan galderarik ez egiteagatik. Batzutan galderarik ez egitea da eskuzabaltasun ariketarik zailena. Zeren eta lasai ederrean galde zezakeen "zergatik egin nahi dizkiozue argazkiak AHTari tramankulu hauekin?" eta nik behintzat momentu hartan ez nuen jakinen zer erantzun "eta zergatik ez?" komodina erabili gabe. Gogoratzen naiz Jose Manuel bere baserriko zokoak erakusten ari zen bitartean guk kamera bihurtzeko egokiak izan zitezkeen trasteei erreparatzen geniela: irrati zahar bat hemen, kupel ttiki bat han... irratiarekin ez zuen batere arazorik jarri baina kupela ez zigun eman nahi izan, kariño berezia izango zion nonbait, eta nik behin eta berriz galdetzen nion harengatik, kamera bat egiteko perfektua zelako tamainaz eta kontzeptualki ere borobila iruditzen zitzaidalako tramankulua. Gipuzkoako herri hauetan ekosistema eta paisaia oso baten emaitza jangarria da sagardoa, eta kupela, berriz, paisaiaren fruitu hori biltzeko erabiltzen zen edukiontzia. Aldiz, gaur egungo argiak harrapatu eta bildu nahi genituen guk, lurraldean gertatu diren aldaketetaz mintzatu nahi ginen irudi bidez, eta batez ere AHTa bezalako obra batek paisaian duen inpaktuaz. Hartara, gure kamera sagardo kupel batekin egina izateak indar berezia zuen, bi garaien arteko zubi bat eraikitzen genuelako hor. Garai hartan, ordea, ideia hori erabat ondu gabea nuen oraindik, eta ezin izanen nion Josemanueli behar bezala esplikatu. Berak nabaritu izanen zidan, halere, banuela zerbait kupel harekin, eta azkenerako "bah, hartzak kupela ere, motel!" batekin eman zidan bedeinkapena. Berak jakin gabe, proiektuari bultzada ederra eman zion instant hartan, zeren eta proiektu osoa zalantzan jartzerainoko krisi batean sartua bainintzen ordurako.

Endaiene ez zen izan arakatu genuen lehendabiziko baserria. Haren aurretik bertze bi etxe behintzat bisitatuak genituen tramankuluen bila, eta bietan emaitza nahiko etsigarria izandu zen. Beraz, jada kezkatzen hasia nintzen gure asmoa egingarria ote zen, edo behintzat nik imaginatzen nuen formarekin. Eta, orain atzera begiratuta, ez da harritzekoa, izan ere, nire proiektu osoa errealitatearekin talka egiten zuen ideia erromantiko xamar batean oinarritzen baitzen. Baserrietako ganbarak traste zaharrez beteta irudikatzen nituen nik, hautsak eta armiarma sareek hartutako era guztietako objektuak nonahi. Haietako batzuk berrerabili eta argazki makina bihurtuko genituen. Sinplea.

Errealitatean, ordea, ganbara arras txukunak topatu genituen Ezkion, tramankulu gutti eta zeuden bakanak jabeentzat aski preziatuak, ez behintzat handik pasatzen zen lehendabiziko artixtari oparitzeko modukoak. Hori ikusita alternatiba bila jarri nintzen lehenbailehen, ez baikenuen denbora aunitzik ere proiektua egiteko. Traste zaharrak non daude orduan, ganbaretan ez badaude? Garbigunean? Harat zuzendu nituen nire esperantzak, eta Goierri aldeko bi garbigune bisitatu nituen. Hango langileen baimenarekin, zaharkituta gelditu diren tramankuluen edukiontziak miatzeko aukera izan nuen. Laster konturatu nintzen zabor gisa sailkatutako traste horietako gehien-gehienek 15 urte ere ez zituztela, ia denak plastikoz egindako elektronika aparailuak zirela, eta ez zutela zerikusirik nik burutan nituen zurez edo burniz egindako tramankulu xarmantekin. Zaharkitze programatuari buruz eta gure gizarteak abiadura beldurgarrian sortzen duen zabor elektroniko guztiari buruz pentsarazi zidan, eta momentu batean traste horietako batzuk berrerabiltzea eta kamera bihurtzea baloratzen hasi nintzen serioski. AHTa hormigoizko zabor bihurtua ikusiko dugu laster? Horrek, ordea, proiektuaren kontzeptuan norabide aldaketa drastiko bat eskatzen zuen. Arin ibili beharko nuen guztia birformulatzeko, nire lankideei eta museoko arduradunei ere ideia aldaketa esplikatu beharko nien. Batzutan gertatzen da, artearen bide nahasi hauetan, hasieran irudikatu duzun ibilbidea eta oinez hasi ondoren aurkitzen duzunak ez dutela batere antzik, eta prest egon behar da, nire ustez, aldaketa horiek onartzeko. Jokaleku berri hoietara egokitzeko adina malgutasun eduki behar da, umiltasunez, gainerakoan ez baita deus ikasten, eta horretarako gaude hemen, ikasteko. Makina bat buruhauste eman didate egoera hauek azken urteetan, eta zerbait ikasi baldin badut hauxe da: prozesuan konfidantza eduki behar dela, baina ez dela kosta ahala kosta errealitatearen gainetik zure ideia inposatu behar. Hobe da bidean aurkitzen diren zailtasunak eta ustekabekoak behar bezala identifikatu, neurtu, eta haiek nolabait prozesuan integratzen saiatzea. Hori dena errexagoa da, noski, lanean bakarka eta epe luzera ari zarenean. Ezkion, ordea, museoko arduradunen kezka eta proiektuan nirekin batera parte hartzen ari ziren pertsonen ezinegona nabaritzen nuen garondoan, eta horrek ataka zailean jartzen ninduen. Hortan nintzela, eta guttien espero nuenean, Endaiene baserrira sartzeko aukera sortu zitzaigun. Zorte kolpe bat.

Tramankuluak lortu genituen unetik bide guztia maldan behera izan zen. Lehenik kamerak egin, haiek probatu, argazkiak laborategian errebelatu, argazki makinak doitu eta akatsak moldatu, eta ondoren paisaiaren argazkiak egiten hasi. Uste dut lankide izan nituen Dorletak, Begoñak eta Mabelek gehien disfrutatu zuten fasea izan zela hau. Izan ere, argazkilaritza estenopeikoak lehen aldiz probatzen duzunean magiatik asko dauka, argazki laborategiaren berezko xarmarengatik, baina baita eskuak zikindu behar direlako ere (garai aseptiko honetan), mantsotasuna praktikatu behar delako (abiaduraren diktadura honetan), eta berriz begiratzen ikasi behar delako (guztia omen dakien ChatGPTaren garai honetan). Haiek lanean ikustean orain dela 25 urte nik bizitutako garai kitzikagarria berritu zitzaidan. Hurrengo egunetan ehundaka argazki egin genizkion AHTari lauen artean. AHTa zen gure musa. Landa-eremu baten gainetik (literalki) pasatzen den hormigoizko trenbide bat musa izan badaiteke, behintzat. Herriko argazkilariak hiru eta kanpokoa ni, lau ikuspuntu desberdinetatik begiratuta egin genizkion argazkiak AHTari gure argazki makina xelebreekin. Momentu horietan talde bezala ematen genuen itxura nahiko surrealista zen: kupela, plantxa eta irrati zaharrez armatutako komando artistikoa, AHTaren haize-errota erraldoiei mehatxuka. AHT vs AHT. Argazkiak Harrapatzeko Tramankuluak versus Abiadura Handiko Trena. Abiadura Mantsoko Argazkilaritza versus Bazterrak Suntsitzeko Tramankulua. Edo horrelako zerbait. Ongi pentsatuz gero, zaila da AHTaren obra izaten ari dena baino surrealistagoa den zerbait egitea, baina saiakera egin genuen. Eta gureak behintzat, ez dio kalterik egiten inori.

Hala ere, proiektu honek iraun duen denbora guztian "eta hau zergatik egiten duzu?" galdera nire buru gainean bueltaka izan dut putre baten moduan, eta beharbada niretzat hori izan da kudeatzeko gauzarik zailena. Justu atzo Esther Ferrerri egindako elkarrizketa batean irakurri nuen galdera horri eman beharreko erantzun zuzena zein den: "eta nik egiten ez badut, zeinek eginen du?". Horixe ba, epaile jauna.

Dena den, galdera hori hobekien egiten dutenak haurrak dira beti. Etengabe "Zergatik?" galdetzen dute, inongo maltzurkeriarik gabe. Galdera sinple horrekin, ordea, egiten ari garenari buruz edo munduari buruz pentsatzera eta erantzun koherente eta aldi berean ulerterrazak ematera behartzen gaituzte aldi oro. Ataka zaila, maiz, baina aberasgarria. Ezkioko eskolako haurrekin biltzeko aukera izan nuen egonaldiak iraun zuen bitartean. Hango irakasleen ekimenez argazkilaritza estenopeika ikastaro tximista antolatu genuen. Ikasle bakoitzak bere argazki kamera egin eta laborategian beraien lehen argazkia errebelatu zuen. Emaitzak ez ziren beraiek uste bezalakoak izan, noski, argazkilaritzaren garai digitalean hazi diren pertsona ttiki hauen buruetan argazkia bertze gauza bat baita, arras. Baina esperientzia horrek galderak sortu zizkien, bata bestearen atzetik. Irakasleek bide eman nahi izan zioten jakinmin horri eta eskolara gonbidatu ninduten bertze egun batez. Hala, gelan haien artean eseri eta galderak erantzuten saiatu nintzen.

Eta hau zergatik, eta hura zergatik, eta bertze hura zergatik. Batzuk erantzuten asmatu nuen eta bertze batzuk, aldiz, zailegiak ziren momentuan erantzuteko. Baina nik ere banituen galderak, haien aurrean: Beraien buruetan AHTa zer ote da? Aurreko paisaiaren esperientziarik ez duenarentzat hormigoizko erraldoi hauek gure paisaiaren osagai naturalak dira? Adin batekoek zauri bezala hautematen dugun hori haientzat ondare arkitektonikoa izanen da geroaldian? Eta garrantzitsuena: AHTa zergatik?

Bukatzen hasteko, hemendik eskerrak eman nahi dizkiet eskolako ikasleei eta irakasleei, eta batez ere proiektu honetan lagun eta lankide fin izan ditudan Mabeli, Begoñari eta Dorletari, haien entusiasmoagatik, eta une oro erakutsi zuten jarrera onarengatik. Eta eskerrak, baita ere, Kizkitza, Ane eta Igartubeiti museoko gainerako arduradunei, proiektuan eta nik proposatutako norabide aldaketetan eduki zuten konfiantzarengatik. Bazterrak nahasteko nire joeraren aitzinean beti jarrera positiboa mantendu, eta museoei egozten diegun zurruntasunetik urrun, haiek ere bide honetan zerbait ikasteko gogoz zeudela erakutsi zidaten. Egonaldiaren bukaeran hartu nituen azken orduko bi erabakietaz ari naiz, batez ere. Erran bezala, ehundaka argazki egin genizkion AHTari, ehundaka negatibo genituen eskutartean. Haiek nola erakutsi, positibatu edo ez, haiekin zer erakusketa mota osatuko genuen izan zen nire azken egunetako obsesioa. Argi nuen ez nuela ohiko argazki erakusketa bat nahi, prozesua ere ez baitzen ohikoa izan. Negatibo horiek guztiak Igartubeiti baserri museoan zintzilikatzea izan zen proposatu nien bat-bateko soluzioa. Baita haiek lehenengoan onartu ere, nire pozerako. Gure lana errealitatearen eta ametsen munduaren arteko mugan kokatzeko, baserriko logela bat aukeratu nuen argazki instalaziorako. Interbentzio honek berriz ere denboran atzera bidaiatzeko tunel bat sortzen zuen, AHTaren garaitik XVI. mendera, inguru honetako paisaia guztia sagardoari zor zitzaion garaira, hain zuzen.

Horrela, prozesuak aurrera egin ahala erabakiak hartzen eta pixkanaka proiektua borobiltzen ari zela ikusten nuen, baina oraindik azken ukitua falta zen. Argazkilariek izan ohi ditugun errezeloetatik aldenduz, gure negatibo horiek jendearen esku uztea proposatu nien antolatzaileei eta batez ere Mabeli, Begoñari eta Dorletari, azken finean haiek zirelako irudien egileak. PliegOs.net kolektiboak gidatu zuen lantegi ireki batean negatibo guzti horiek margotu, moztu, itseki, tolestu eta azken finean manipulatu egingo zituen jendeak. Modu horretan, AHTari buruzko lau ikuspegiak esponentzialki biderkatuko ziren, kaleidoskopio batean bezala, gure kontroletik kanpo erabat. Positibatzeko bertze modu bat.

Azken norabide aldaketa hau ere onartu zidaten lankideek eta museoko arduradunek. Idazteko makina zaharrak, guraizeak, margoak, eskanerra eta inpresora bat. Horixe izan zen lagun katalanek Igartubeiti baserriko atarian montatu zuten dispositibo guztia. Baina ez zen gehiago behar, haiek ederki ulertu zuten hasieratik proiektu honen atzean egon den lan egiteko modua. Negatiboak manipulatu, eskaneatu, positibatu eta gero collage horiek berriz ere negatibora pasatu, hasiera eta bukaera argirik ez duen argazki prozesu zirkular baten gisa.

Tailer haren emaitza fanzine batzuk izan ziren, AHTari buruzko dozenaka fanzine desberdin, eta guzti haiek erabilita erakusketa osatu ahal izan genuen azkenerako. Prozesu guzti hau esplikatzen duen bideoa ere ikusgai dago bertan (mila esker Gotzon eta Haritz), eta salaren erdi-erdian, argazkiak egiteko erabilitako zazpi tramankulu: Set andròmines.

5.

Argazkigintzaren magia: iraganeko paisaietan oraina kokatzeko aukera

—

Amaia Dorronsoro

Ezkio-Itsasoko Herri Eskolako irakasle taldeko kidea

Ezkio-Itsaso Herri Eskola, 2014an ireki zen, komunitatearen esfortzu eta bultzadatik sortua. Eskolaren sorrera garaietatik hona, gizarte-aldaketa bizkorrak eta globalizazioak eraginda erronka berriak sortu dira. Erronka hauei erantzuna emateko, komunitatearekin batera adostutako eta Ikastetxeko Hezkuntza Proiektuarekin lerratuta sortu zuen Dekalogoa. Dekalogo honek eskola komunitatea elkartu eta norabidea gidatzen du. Gainera, bide honetan, jardunaren eta etorkizuneko norabidearen gidari izateaz gain, harrera argia ere bada. **Komunitatearen arnasa** irudikatzen duen harrera argia: zabalik dagoen atea, entzun nahi duen eskola, hurbiltasuna eta zaintza jasotzen dituena. Azken finean, **Harrera-argia** komunitatearen sinbolo bilakatzen da: *elkar zaintzearen, irekitasunaren, eta eskolaren nortasun goxoaren adierazle*.

Gure eskolako proiektuak **metodologia aktiboak, ikerketa-prozesuak eta pentsamendu zientifikoa** sustatzen ditu. Ikasleek esperimentazioa, behaketa, hipotesien formulazioa, datuen bilketa eta ondorioen eraikuntza bezalako prozesuak modu egituratuan lantzen dituzte. Horrek ikasleen autonomia, pentsamendu kritikoa eta arazo-ebazpenerako gaitasuna garatzen ditu, eta etorkizuneko erronkei aurre egiteko beharrezkoak diren konpetentziak eskuratzen laguntzen die. Guzti hau dela eta, eskolako antolaketan haurrak ez dira adinka mailakatzen, espazio ezberdinak sortzen dira haurrek adierazpen mota ezberdinak esplora ditzaten.

Espazio hauek ez dira eskolako eraikinera soilik mugatzen, kanpo espazioak ere bere lekua hartzen du eskolan, izan ere kanpo espazio hauetan modu naturalean eta intuitiboan eskolan garatutakoari zabalkundea eman eta aberasten dute. Horretarako, ostiraletan herriko basora irteera egiten dugu, herriak eskainitako lursailetan baratzea martxan jarri dugu, Igartubeiti Museoarekin zuzeneko elkarlanean aritzen gara eta eskola ingurunea ere adierazpen espazio bilakatzen dugu.

Horregatik eskolako parte da Igartubeiti Museoa, eskolarentzat gune ireki eta osagarri bilakatzen baita. Adibide ikasturte honetan egonaldi artistikoan gauzatu den proiektua dugu.

Egonaldiko gaia zuzenean lotzen da eskolako dinamika. Dinamika honi esker, haurrek proiektu ezberdinak gauzatzen dituzte Curriculumeko oinarrizko ezagutzak garatzeko. Gai hauen artean lanbideak bere lekua izaten dute. Haurrak ezagunak zaizkien lanbidetatik abiatu eta belaunaldien arteko lotura egiten laguntzen dio eskolak. Ezin ahantz baitezakegu herrian lehen sektoreak izan duen garrantzia, eta egun garrantzia izaten jarraitzen badu ere, gune industrialak ere leku handia hartu duela urteetan zehar.

Aipatu bezala, Igartubeiti Museoa egonaldi artistikoan murgildu denean eskolari bertan parte hartzeko gonbitea luzatu zion. Egonaldiko gaia honetan zentratuta, esan behar da

gonbite honek hausnarketa esanguratsuetara eraman gaituela. Hausnarketa galderak laburtzerakoan hauek izan dira esanguratsuenak : "Garai bateko herriko irudiak eta egun dugunak badu antzekotasunik? Non eman dira aldaketa nagusienak?". Galdera hauen sorreran eta hausnarketa prozesu honetan egonaldi artistikoan eman den proiektuak asko lagundu digu, haurrak inguruari argazkiak ateratzen aritu direnean egungo eta garai bateko eraikinen azterketa egin ahal izan baitute besteak beste.

Esan behar da ere, proiektu honek magia ekarri digula eskolara. Izan ere: nola liteke zapata kutxa bat kamera bilakatzea? Ekintza honetan murgildu garenean gure ohiko jardunean egiten dugun bezala hasierako hipotesiak jaso ditugu. Jarraian hipotesiak egin bezain pronto Asierren gidaritzapean ekintzan murgildu gara: Ingurunea behatu, eguzkia eta argia non dagoen aztertu, denbora zenbatu, argazkia atera eta errebelatu!!!! A ze sorpresa bertan irudiak ikusi ditugunean. Ez da honekin amaitu ordea, irudia "positibizatu" eta orduan bai benetako magia, geure argazkiak interpretatu eta ezagutzeko gai gara. Guzti honetan, prozesuan murgilduta ibili garen heinean gure hipotesiak beste leku bat hartu badute ere, emaitza ikusitakoan berriro galdera mordoa suertatu zaizkigu eta Asierren presentzia beharrezkoa izan dugu beste behin. Asierren gertutasunari esker tertulia giro polit batean, gure hainbat zalantza argitzeko aukera izan dugu eta argitu ez direnak aurreragoko proiektu bilatzeko aitzaki paregabea bilakatu da.

Haurrak badute Igartubeiti museoarekin harreman anitzak izateko aukera, izan ere Igartubeiti ez da ohiko museo bat eta askotan asteburuetan bertako tailerretan parte hartzen dute. Honi esker, gertutasun handiarekin bizi izan dute egonaldi artistikoko proiektua eta modu naturalean gauzatu da eskolak bere ildo pedagogikoan aurreikusitako ezagutzen garapena eta egonaldiak eskaini diona. Proiektu honekin, gizarteko eraldaketak sortutako egungo egoera aztertu eta, belaunaldi ezberdinetan gorde eta jasotakoa alderatzeko aukera izan dugu. Izan ere, proiektu honetan parte hartuz arlo ezberdinetako ezagutzak landu dira eta zuzenean, ikasle profilari bideratutako oinarrizko jakintzak kontutan hartuta honela egikaratu dira:

1. **Hizkuntza-komunikaziorako konpetentzia:** Hainbat hizkuntzatan ahoz eta idatziz egoki adieraztea eta testuinguru desberdinetan ulertzea. Elkarrizketak prestatzeaz gain, argazkigintzaren bitartez, hizkuntza artistikoa ere jakintzagai bilakatu da proiektu honekin.
2. **Eleaniztasunerako konpetentzia:** Komunitatearekin elkarlanean aritu garenez, hizkuntza bat baino gehiago erabili behar izan dugu komunikatzeko, aniztasun linguistikoa eta kulturala baloratuz.
3. **Matematikarako eta zientzia, teknologia eta ingeniaritzarako konpetentzia (STEM):** Ingurunea ulertzeko metodo zientifikoa aplikatzea eta arazo matematikoak ebaztea. Argazkigintza prozesuak ezinbestean metodo zientifikoan murgildu gaitu hipotesi berrietara bideratuz. Horetaz gain argazkia bera ateratzeko unea ere ezin izango zen gauzatu matematikako hainbat kontzeptu kontutan hartu gabe.
4. **Digitala:** Teknologia digitalak modu seguru, kritiko eta arduratsuan erabiltzea ikasteko eta komunikatzeko. Argazkikintza bide honetan teknika analogikoa ezagutarazi badigu ere,azken emaitzarako, positibizatzeko alegia, beharrezko izan dugu teknologia digitala. Bide honetan kritikotasun elkarrizketa eta hausnarketak gauzatuz.
5. **Pertsonala, soziala eta ikasten ikasteko konpetentzia:** Norberaren ikaskuntza kudeatzea, emozioak arautzea eta taldean modu eraikitzailean lan egitea. Talde lan batean aritzeak dakartzan ikasketez gain, ekintza bakoitzak behar duen denbora zaintza bizitzea tokatu zaigu: argazkia ateratzerakoan, errebelatzerakoan, ... Gainera prozesuan denek ez dute emaitza bera izan, edota denek ez dute aukera izan argazkia modu zuzenean egiteko. Honek bere ondorioa izan zuen eta ikasleekin asanblada bereziak burutu behar izan genituen dinamika kudeatu ahal izateko.
6. **Herritarretarako konpetentzia:** Gizarte-bizitzan modu aktiboan parte hartzea, balio demokratikoak, bakea eta jasangarritasuna defendatuz. Komunitatean gauzatutako proiektua izanik modu naturalean landu dira konpetentzia hauek, bertako emaitzak nola gauzatu diren hausnartzerakoan, baita emaitzen kudeaketa adosterakoan ere.
7. **Ekintzailetzarako konpetentzia:** Ideiak ekintza bihurtzeko ekimena izatea, sormena eta plangintzarako gaitasuna landuz. Argazkigintza mota honek eskatzen dituen antolaketa eta denboralizazioak espektatibak, miresmena sortu eta jakinmin handiak sortu ditu.
8. **Kontzientzia eta adierazpen kulturaletarako konpetentzia:** Arte-adierazpide desberdinak ulertzea, baloratzea eta norberaren sormena lantzea. Gaur egun argazkiak ateratzeko modu azkarrak, argazkigintza arte adierazpen iturritik aldentzen du. Proiektu honekin haurrek beste era batera bizi izan dute argazkiaren.

Dokumentu honi ezin diogu amaiera eman Igartubeiti Museoak eman digun aukera eskertu gabe. Hasiera hasieratik eskola parte izateko aukera eman digu, egonaldiaren diseinua eta nondik norakoa erabakitzeko talde eragilean lekua izanez. Baita aurkeztutako proiektuak ikertu eta ezagutuz, aukeraketa unean parte izanda ere.

Egonaldi artistikoan aukeratutako proiektua eta artista erabat egokitu da gure eskolara eta horretan bai museoak izan duen jarrera, baita artista berak izan duen prestutasuna

gako garrantzitsua izan da. Edozein momentuan etorri da artista eskolara gure eskaerei leku ematea eta museoko arduradunak ere jarraipen zuzena egiteaz gain, gure beharrak entzun eta gauzatzeko jarrera izan du une oro. Beraz, mila esker Igartubeiti museoari eta nola ez, Asier Gogorza artistari ere.

BARNE BEGIRADAK II

Territorio, tradición y transmisión

Presentamos la publicación ***Barne Begiradak II, territorio, tradición y transmisión*** generada en el marco del proyecto *Patrim 4.0,* red pirenaica de innovación y gestión creativa del patrimonio cultural, que promueve la preservación y valorización del patrimonio cultural en la región de los Pirineos. El Caserío Museo Igartubeiti, a través de K6 Gestión Cultural, forma parte activamente en esta red desde 2017.

El Caserío Museo Igartubeiti se encuentra en Ezkio (Gipuzkoa), municipio de 467 habitantes con núcleos dispersos cuya estructura social y económica se asienta en el caserío, aunque su desarrollo actual responde a la transformación industrial del último siglo. Este espacio patrimonial del siglo XV, símbolo de la cultura euskalduna, cuenta con un centro de interpretación y funciona como lugar de encuentro entre las comunidades del entorno, incluida la escuela local.

En los últimos años, el museo ha asumido un papel activo frente a los retos de su territorio, generando contextos que sostienen prácticas artísticas ligadas al patrimonio cultural, reivindicando formas de vida más sostenibles y construyendo nuevos vínculos comunitarios. La programación de Igartubeiti materializada a través de talleres, debates y encuentros entre artistas, artesanos y agentes locales parten de una misma respuesta: recurrir a lo esencial, a lo cotidiano, al cuidado de la tierra y al respeto por los tiempos orgánicos, como vía para afrontar la encrucijada que vive el mundo rural. Esta línea de trabajo no nace con la red PATRIM 4.0, sino que forma parte de una trayectoria que Igartubeiti viene desarrollando desde 2013; su participación en PATRIM 4.0 se inserta como continuidad de ese recorrido previo, permitiéndole profundizar aún más en los retos territoriales que ya venía atendiendo.

Dentro de esa continuidad se sitúan tres iniciativas concebidas como respuesta directa a esos retos: la residencia artística de Asier Gogortza, el programa "Hibridación de Saberes" y el encuentro "Territorio, tradición y transmisión".

La residencia de Gogortza buscó fortalecer la innovación social y reinterpretar nuevos imaginarios y relatos para repensar el futuro desde el entorno rural de Ezkio. A través de talleres con niños de la escuela y habitantes del municipio, y de salidas fotográficas, surgió la instalación «AHT vs AHT», que documenta las transformaciones que el Tren de Alta Velocidad ha provocado en el paisaje local, mediante cámaras improvisadas a partir de objetos de los caseríos. El resultado fue una mirada artística compartida entre artista, museo, escuela y vecinos sobre el devenir del desarrollo local, expuesta en el propio museo.

"Hibridación de Saberes" respondió a un reto territorial muy concreto: el riesgo de desaparición de los saberes y oficios rurales ancestrales que durante siglos garantizaron el cuidado de la tierra y la sostenibilidad de los ecosistemas. Para abordar su transmisión y salvaguarda, el museo organizó talleres prácticos impartidos por artesanas, artistas y agricultores locales, en colaboración con otros miembros de PATRIM 4.0 (Saint-Lary y Ayerbe) durante 2025.

Como cierre necesario de todo el proceso, el museo creó en febrero de 2026 el espacio de diálogo "Territorio, tradición y transmisión", entre profesionales del sector primario, artesanas, mediadoras culturales y ciudadanía, dando voz y reconocimiento a quienes viven y trabajan en el medio rural.

En esta publicación un hilo conductor atraviesa todos los textos: La artesanía y la práctica artística como procesos de renovación y transformación del patrimonio. El patrimonio vivo no es una pieza de museo congelada en el tiempo; es un proceso activo que se respira, se transforma y se adapta a los tiempos. Esta perspectiva redefine por completo la relación entre la artesanía, la práctica artística y la memoria colectiva, entendiéndolas como un diálogo continuo entre el pasado y el presente.Los oficios nacen de la relación directa con su entorno y su paisaje. Al reactivar una práctica artística o una técnica artesanal, situamos nuestra experiencia contemporánea dentro de una geografía histórica compartida. El arte contemporáneo tiene la capacidad única de hibridar disciplinas. Al conectar la artesanía tradicional con el diseño moderno, la tecnología o el pensamiento conceptual, se generan nuevos lenguajes. La tradición sólo "está viva" cuando es útil, se interpreta y cuestiona. El arte no busca rescatar formas nostálgicas, sino activar las relaciones humanas y los saberes técnicos que esas formas contienen.

El texto de Jordi Abella nos propone poner el foco en las personas que elaboran la artesanía, en sus técnicas, en los materiales que utilizan, en el vocabulario, en las historias y los contextos sociales que dan sentido a sus oficios.

Por su parte, Laurita Siles desde su proyecto de vida, investigación y creación vinculado al Valle de Karrantza y a la oveja carranzana cara negra, una raza autóctona en peligro de extinción, "Mutur Beltz", aborda la importancia de activar relaciones entre conocimientos. Es el objetivo de su iniciativa "La Residencia Artística del Buen Vivir", que no pretende recuperar un pasado intacto, porque las formas de vida tampoco permanecieron nunca intactas y tampoco entiende el patrimonio como un conjunto de objetos que deben permanecer inmóviles.

Itziar de la Granja aborda el dilema de si la cestería es un arte, un oficio o simplemente una afición. También reivindica la capacidad de transformación de la cestería porque responde a nuevas necesidades y a muchos de los retos actuales. Además, propone calma, singularidad, permanencia y el placer de crear con las propias manos.

Asier Gogortza narra la experiencia que vivió durante su residencia artística en Ezkio, desarrollada en el marco de este proyecto. Desde su crisis inicial, debida a las dificultades de localizar objetos en los caseríos para convertirlos en cámaras estenopeicas, a la confianza en el proceso para situar su práctica artística en la frontera entre la realidad y el mundo de los sueños.

Por último, Amaia Dorronsoro, la directora de la Herri Eskola de Ezkio-Itsaso, describe la magia que supuso el proyecto de Asier Gogortza para las alumnas, los alumnos y el profesorado de la escuela, situar el presente en los paisajes del pasado.

A través de este proyecto han podido analizar la situación actual generada por la transformación social y comparar lo guardado y recibido en diferentes generaciones.



"Cestería tradicional". Jakintzen hibridazioa. Hibridación de saberes.
Igartubeiti Baserri Museoa. Caserío Museo Igartubeiti. Patrim 4.0



"Sagarra ehuntzen: 25 urte sarean" jarduera kolektiboa. Taller colectivo
"Tejiendo la manzana. 25 años en red". Igartubeiti Baserri Museoa. Caserío Museo Igartubeiti

1.

Cuando el patrimonio y los museos generan futuro: artesanía, territorio y desarrollo rural

Jordi Abella

Antropólogo y director de l'Ecomuseu de les valls d'Àneu

Hablar hoy de artesanía significa hablar de mucho más que de objetos hechos a mano. En un contexto marcado por la producción industrial y globalizada, la artesanía está recuperando interés precisamente por aquello que la diferencia: el tiempo, el conocimiento, la relación con los materiales, la proximidad y el vínculo con un lugar concreto. Pero este renovado interés también plantea preguntas importantes. ¿La artesanía continúa siendo un oficio del que se puede vivir? ¿Puede convertirse en una herramienta de desarrollo local? ¿Qué papel deben tener los talleres, el turismo y las experiencias participativas? ¿Cómo se garantiza el relevo generacional cuando desaparecen los artesanos que conservan determinados conocimientos?

Estos debates forman parte actualmente de la reflexión europea sobre el futuro del sector. El *Crafting Europe Manifesto 2025*, impulsado por la European Crafts Alliance, reclama reconocer la artesanía no solamente como patrimonio cultural, sino también como sector económico, y plantea como prioridades la formación, la transmisión de conocimientos, el acceso a los mercados, la innovación, la sostenibilidad y la revitalización de las industrias artesanales locales.

El interés por la artesanía tiene, además, una dimensión territorial especialmente relevante. En territorios rurales y de montaña, los oficios tradicionales forman parte de una memoria colectiva estrechamente vinculada al paisaje, a los recursos naturales y a las formas históricas de vida. Pero precisamente por ello su desaparición no implica solamente perder una determinada actividad económica. Significa también perder conocimientos, formas de relación con el territorio y una parte de la identidad local. El reto consiste, por tanto, en encontrar maneras de hacer que esos conocimientos continúen teniendo sentido y valor económico y social en el presente.

En este contexto los museos y centros patrimoniales, con una fuerte base territorial, pueden jugar un papel estratégico y fundamental en estos debates y procesos. Esta es una línea de trabajo que iniciamos des de un principio des de l'Ecomuseu de les valls d'Àneu, des del que entendemos el patrimonio no únicamente como algo que debe conservarse, sino como un recurso que puede contribuir a la dinamización social y económica del territorio.

En este sentido, las principales líneas de trabajo, relacionadas con la artesanía, que hemos desarrollado en estos 30 años son:

1. **Investigación y documentación de los oficios tradicionales.** Investigamos técnicas, herramientas, vocabulario y procesos artesanales del Pallars y del Pirineo. También recogemos testimonios orales de artesanos y artesanas, preservando un patrimonio inmaterial que a menudo no había sido documentado. Un ejemplo es la investigación desarrollada los años 2024 y 2025, junto a otras instituciones, sobre el trabajo de la indumentaria de pastor a partir de piel de oveja.
2. **Recuperación de técnicas tradicionales.** A partir de esta investigación se han recuperado conocimientos vinculados al trabajo de la madera, la lana, el hierro, la cestería, la cerámica y otros oficios propios del mundo pirenaico, poniendo el énfasis en los usos cotidianos y en la relación con el territorio.
3. **Apoyo a los artesanos contemporáneos.** Uno de los aspectos más innovadores es que no nos limitamos a explicar el pasado, sino que intentamos apoyar a creadores actuales. Hemos impulsado espacios de encuentro, jornadas técnicas y proyectos para que los artesanos compartan conocimientos, desarrollen nuevos productos y encuentren vías de comercialización.
4. **La artesanía como motor de desarrollo local.** Entendemos que la artesanía es una actividad económica vinculada al patrimonio y al territorio. Esta visión fue reconocida cuando la concesión de la Creu de Sant Jordi (2020) destacando la "labor de recuperación, promoción y reivindicación de la artesanía pirenaica como producto de calidad" y su contribución a la dinamización de nuevos mercados.
5. **Creación de redes y formación.** Organizamos jornadas especializadas, como el encuentro de productores de madera que se celebra desde el 2023, donde se fomenta el intercambio de técnicas, experiencias y buenas prácticas entre artesanos del Pirineo.
6. **Difusión y sensibilización.** Las exposiciones permanentes y temporales, las demostraciones de oficios, los talleres y las actividades educativas permiten comprender que los objetos artesanales no son solo piezas antiguas, sino el resultado de unos conocimientos adaptados a los recursos naturales, culturales y a la vida de montaña.

Otro objetivo estratégico es poner en valor y considerar la artesanía como patrimonio cultural inmaterial. En lugar de exponer únicamente los objetos, priorizamos poner el foco en las personas que los elaboran, en las técnicas, los materiales, el vocabulario, las historias y los contextos sociales que dan sentido a los oficios.

Estas acciones nos ayudan a entender una cuestión fundamental: la artesanía puede generar territorio cuando consigue crear redes. El valor no está únicamente en el objeto producido, sino también en las relaciones que se establecen entre artesanos, instituciones, investigadores, comunidad, consumidores y visitantes.

En definitiva, la artesanía es mucho más que la producción de objetos: constituye un recurso de desarrollo local capaz de generar actividad económica, reforzar la identidad y mantener vivos los conocimientos de un territorio. Sin embargo, plantea debates actuales: la pérdida de relevo generacional, la dificultad de vivir profesionalmente del oficio y la tensión entre artesanía como profesión, experiencia turística, actividad educativa o hobby.

2.

La cestería.
Más que un oficio
–
Itziar De la Granja

Zumitzi Saskigintza, Zegama

Hay oficios que nunca han necesitado hacer ruido para permanecer. Han atravesado los siglos con la misma discreción con la que unas manos entrelazan una fibra tras otra, sin prisa, sin buscar protagonismo. La cestería es uno de ellos. Ha acompañado al ser humano desde sus primeros pasos y, sin embargo, pocas veces ha ocupado el lugar que merece en nuestra memoria colectiva.

Probablemente sea una de las primeras artesanías de la historia. Antes de moldear el barro o levantar construcciones permanentes, el ser humano ya había descubierto que las fibras vegetales podían entrelazarse para fabricar recipientes, transportar alimentos o proteger aquello que necesitaba conservar. La naturaleza fue su primera escuela. Los nidos de los pájaros enseñaban que era posible construir un espacio resistente únicamente mediante el orden, la tensión y el equilibrio de unas ramas flexibles.

Los materiales con los que trabaja la cestería son humildes y efímeros. Regresan a la tierra de la que nacieron. Quizá por eso conservamos tan pocos testimonios de sus orígenes. Sin embargo, su presencia sigue apareciendo en pequeñas huellas que el tiempo no ha conseguido borrar: en antiguas representaciones rupestres, en las marcas impresas sobre piezas de cerámica o en técnicas transmitidas de generación en generación, mucho antes de que existieran los manuales o las escuelas.

Siempre me ha llamado la atención esa paradoja. La cestería ha estado presente en todas las culturas y, al mismo tiempo, casi siempre ha permanecido invisible. Ha servido para trabajar el campo, para pescar, para almacenar, para construir, para transportar. Ha formado parte de la vida cotidiana de millones de personas sin reclamar nunca un lugar destacado. Quizá precisamente por eso hoy sentimos la necesidad de preguntarnos qué es realmente.

¿Es un arte? ¿Es un oficio? ¿Es simplemente una afición?

Durante mucho tiempo pensé que debía elegir una respuesta. Con los años he comprendido que intentar separar estas tres dimensiones es empobrecer la propia naturaleza de la cestería. No existen fronteras claras entre ellas. Una alimenta a la otra.

Existe una cestería que pertenece al mundo del arte. La de quienes descubren en las fibras vegetales un lenguaje capaz de expresar belleza, emoción y contemporaneidad. Durante demasiado tiempo se consideró un trabajo menor, ligado únicamente a la utilidad. Hoy empieza a ocupar el espacio que merece en museos, galerías y exposiciones, donde el diálogo entre tradición y creación contemporánea demuestra que la belleza también puede surgir de los materiales más sencillos.

Pero existe también la cestería entendida como oficio. Y esa dimensión me resulta especialmente valiosa porque representa algo más que una actividad económica. Un oficio es una forma de relacionarse con el tiempo. Obliga a observar, a repetir, a equivocarse y volver a empezar. Enseña que la experiencia no puede acelerarse y que las manos aprenden a un ritmo diferente del pensamiento.

Vivimos en una sociedad que nos invita constantemente a producir más deprisa, a consumir más rápido y a sustituir antes que reparar. Los oficios nos recuerdan exactamente lo contrario. Nos enseñan que algunas cosas solo alcanzan su verdadero valor cuando requieren tiempo.

Quizá por eso cada pieza artesanal es irrepetible. No porque el artesano busque deliberadamente la diferencia, sino porque ninguna mano repite exactamente el mismo gesto dos veces. En esa pequeña imperfección reside parte de su belleza. Frente a la uniformidad de la producción industrial, la artesanía conserva el rastro de quien la ha creado.

Sin embargo, sería un error pensar que la cestería solo pertenece a quienes vivimos de ella. Cada vez son más las personas que se acercan a un taller buscando algo que, en realidad, no saben nombrar. Llegan creyendo que quieren aprender una técnica y descubren que necesitaban otra cosa: detenerse.

Tejer obliga a reducir el ritmo. Exige atención, paciencia y presencia. Durante unas horas desaparece la urgencia por responder mensajes, mirar pantallas o correr de una tarea a otra. Solo existen las manos, la fibra y el tiempo.

Quizá por eso muchas personas describen la cestería como una experiencia terapéutica. No porque pretenda ser una terapia, sino porque devuelve algo que nuestra forma de vida ha ido dejando atrás: la capacidad de concentrarnos plenamente en una única acción.

Ese valor no debería entenderse como un simple entretenimiento. Cuando alguien aprende un oficio tradicional no solo adquiere una habilidad manual. Aprende también a mirar de otra manera el trabajo de quienes han dedicado su vida a esas técnicas. Descubre el tiempo que esconde cada objeto y comienza a valorar aquello que antes parecía sencillo.

Transmitir ese cambio de mirada es, probablemente, una de las tareas más importantes de quienes trabajamos en la artesanía.

Comprendí esa responsabilidad cuando empecé a aprender de personas que habían dedicado toda una vida a la cestería. Ellas no hablaban de patrimonio, de sostenibilidad o de innovación. Simplemente hacían. Su conocimiento estaba en las manos, en los gestos, en la forma de elegir una vara, de corregir una tensión o de resolver un remate. Era un saber construido lentamente, imposible de aprender únicamente en un libro.

Con el tiempo entendí que cada vez que desaparece una persona que domina un oficio sin haber podido transmitirlo, perdemos mucho más que una técnica. Perdemos una manera de comprender el mundo.

Por eso decidí dedicar mis esfuerzos a mantener vivas esas enseñanzas. No para reproducir exactamente lo que ya existía, sino para demostrar que las técnicas tradicionales todavía tienen mucho que decir. La tradición nunca ha consistido en repetir el pasado, sino en mantener viva su capacidad de adaptarse.

La cestería de hoy ya no fabrica únicamente cestos. Dialoga con la arquitectura, con el diseño, con el mobiliario, con la iluminación y con el arte contemporáneo. Conserva los mismos principios, pero responde a necesidades diferentes. Esa capacidad de transformación es precisamente la que le ha permitido sobrevivir durante siglos.

Aun así, creo que los oficios siguen ocupando un lugar demasiado discreto en nuestras ciudades. Han desaparecido de las calles. Sabemos dónde comprar un teléfono o tomar un café, pero cada vez resulta más difícil saber dónde trabaja un herrero, un ebanista o un cestero. Hemos normalizado esa ausencia como si fuera inevitable.

No me gustaría que la artesanía acabara reducida a una actividad puntual para llenar un fin de semana o a una experiencia de consumo rápido. Su valor va mucho más allá. Los oficios forman parte de la cultura cotidiana de un pueblo. Son espacios donde se conserva la memoria, donde se transmite conocimiento y donde todavía es posible aprender que las manos también piensan.

Cuando una sociedad deja de valorar a sus artesanos no solo pierde determinados objetos. Pierde diversidad, identidad y autonomía. Se vuelve un poco más uniforme y un poco más dependiente de aquello que otros producen para ella.

Quizá por eso sigo creyendo que la cestería tiene un lugar en nuestro tiempo. No porque pertenezca al pasado, sino porque ofrece respuestas a muchas de las preguntas del presente. Frente a la velocidad, propone calma. Frente a la producción en serie, singularidad. Frente a lo efímero, permanencia. Frente a la desconexión con la materia, el placer de crear con las propias manos.

Cada vez que una fibra se entrelaza con otra, no solo se construye un objeto. También se enlazan una memoria con un futuro, un conocimiento con quien está dispuesto a aprenderlo y una forma de entender la vida que merece seguir ocupando un lugar entre nosotros.

Porque conservar un oficio nunca consiste únicamente en proteger una técnica. Consiste, sobre todo, en no olvidar aquello que nos hace profundamente humanos.

3.

Las manos no entienden de dicotomías

—

Laurita Siles

Artista. Cocreadora de Mutur beltz

Las palabras no son inocentes. Nombran el mundo, pero también lo ordenan. Y, al ordenarlo, establecen límites: deciden qué queda dentro y qué queda fuera, qué pertenece al presente y qué relegamos al pasado, qué reconocemos como conocimiento y qué consideramos simplemente una manera de hacer.

En 1846, el anticuario británico William John Thoms propuso la palabra *folklore*: *folk*, pueblo; *lore*, saber. El término aparecía en un momento especialmente significativo. La industrialización estaba transformando profundamente las formas de vida europeas y comenzaba a extenderse la conciencia de que determinadas costumbres, conocimientos y prácticas podían desaparecer. Buena parte del pensamiento ilustrado había interpretado muchas de estas expresiones como signos de ignorancia, superstición o atraso. El Romanticismo, por el contrario, volvió la mirada hacia el pueblo, el territorio, la lengua y las tradiciones, buscando en ellos una autenticidad capaz de fundamentar las nuevas identidades nacionales[1].

Resulta paradójico: aquello que la modernidad estaba contribuyendo a desplazar comenzaba, al mismo tiempo, a ser recogido, estudiado y convertido en patrimonio.

Para definir lo moderno hubo que construir también su contrario.

Durante mucho tiempo hemos necesitado clasificar para comprender. Folklore/arte. Oral/escrito. Campo/ciudad. Tradición/contemporaneidad. Comunitario/individual. Popular/culto. Artesanía/bellas artes. Local/global. Periferia/centro. Naturaleza/cultura.

Dos columnas perfectamente ordenadas.

Demasiado perfectamente.

Estas oposiciones no solo han organizado nuestra manera de mirar el mundo. También han establecido jerarquías: han determinado qué conocimientos consideramos relevantes, qué objetos merecen entrar en un museo, qué prácticas entendemos como creación y cuáles permanecen vinculadas al ámbito del oficio, de lo doméstico o de lo cotidiano.

En mi tesis doctoral, *El uso del folklore como búsqueda de identidad en la creación artística de la era global*[2], abordé algunas de estas dicotomías tratando de comprender qué sucedía cuando elementos procedentes de la cultura popular atravesaban los límites establecidos por el arte contemporáneo. Me interesaban precisamente aquellos lugares en los que las categorías comenzaban a resultar insuficientes.

---

[1] William John Thoms, "Folk-Lore", The Athenæum, n.º 982, 22 de agosto de 1846.

[2] Laura Siles Ceballos, tesis doctoral, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 2017. Repositorio ADDI: hdl.handle.net/10810/26128.

Una txalaparta entrando en un museo. Un bertso convertido en material artístico. Un artista aprendiendo de un saber popular. Una artesana haciendo una pieza contemporánea. Una pastora hablando de biodiversidad. Una oveja entrando en una facultad de Bellas Artes.

Y ahí empezaba precisamente lo que me interesaba: no tanto resolver las contradicciones como permanecer en ellas y observar qué posibilidades aparecían.

Con el tiempo, aquella investigación fue saliendo del espacio académico y acercándose cada vez más al territorio. Mutur Beltz surge, en cierta manera, como continuidad de ese recorrido: un proyecto de vida, investigación y creación vinculado al Valle de Karrantza y a la oveja carranzana cara negra, una raza autóctona en peligro de extinción.

La oveja fue el comienzo, pero alrededor de ella apareció todo un ecosistema.

Aparecieron la lana y sus procesos de transformación; el pastoreo; los ritmos de los animales; los conocimientos asociados a la esquila, el lavado, el hilado y el tejido; las herramientas, las palabras y las formas de transmisión. Pero también aparecieron los problemas de comercialización, el escaso reconocimiento de determinados trabajos, la falta de relevo generacional y la fragilidad de unas formas de vida que han participado activamente en la construcción del paisaje que habitamos.

Fue entonces cuando la pregunta por el patrimonio comenzó a adquirir otro significado.

¿Qué significa conservar una raza si desaparecen las personas que saben criarla? ¿De qué sirve conservar la lana si desaparece el conocimiento necesario para transformarla?

Conservar una raza autóctona no puede reducirse únicamente a preservar su patrimonio genético. Del mismo modo que conservar un oficio no puede reducirse a preservar una técnica. Alrededor de ambos existen sistemas complejos de conocimiento y relaciones entre personas, animales, materiales y territorio.

Jaime Izquierdo lleva años proponiendo reconsiderar las culturas campesinas desde el presente. No como restos de un mundo que inevitablemente desaparece, ni desde la nostalgia de un pasado supuestamente mejor, sino como sistemas de conocimiento capaces de ofrecernos herramientas para imaginar otras maneras de gestionar y habitar el territorio[3].

Esto cambia bastante las cosas.

Porque entonces una pastora no es simplemente la depositaria de un conocimiento antiguo.

Es una especialista.

Una artesana tampoco conserva solamente una técnica.

Produce conocimiento.

Y una cesta, un tejido, una pieza cerámica o un ovillo de lana dejan de ser objetos pintorescos para convertirse en pequeños archivos de relaciones entre materia, cuerpo, territorio, economía y tiempo.

Hay, además, conocimientos que no pueden reducirse fácilmente a instrucciones escritas. Saber cuándo una fibra está preparada. Reconocer el estado de un animal. Leer un terreno. Conocer la resistencia de un material. Es una inteligencia adquirida mediante la repetición, la observación, el error y el tiempo. Pensar haciendo y hacer pensando, por utilizar la expresión que atraviesa el trabajo de Richard Sennett sobre el artesano[4].

Quizá por eso las manos sean tan poco disciplinadas: al trabajar, mezclan continuamente categorías que el pensamiento se empeña en separar.

En este punto las fronteras entre artista y artesana vuelven a resultar porosas.

¿En qué momento una pieza deja de ser artesanía para convertirse en arte? ¿Lo determina su función, su autoría, el lugar donde se expone, su precio, la institución que la legitima?

Quizá sea más interesante preguntarnos por qué seguimos necesitando establecer esa frontera.

Pedro G. Romero ha trabajado durante décadas desde territorios culturales difíciles de clasificar, especialmente alrededor del flamenco, haciendo convivir cultura popular, vanguardia, archivo, política y vida cotidiana. Me interesa esa posibilidad de trabajar no tanto [5] *sobre* una cultura como *desde* sus contradicciones. Las prácticas culturales están vivas precisamente porque circulan, se contaminan y escapan continuamente de las categorías que intentan contenerlas.

Desde otro lugar, Bewis de la Rosa produce un desplazamiento igualmente sugerente al cruzar rap, jotas, cultura campesina, feminismos, decrecimiento y pensamiento contemporáneo. En su rap rural no existe contradicción entre tradición y contemporaneidad.

---

[3] Jaime Izquierdo Vallina, "Culturas campesinas y conservación del patrimonio natur-rural", en Iñaki Arrieta Urtizberea (coord.), Museos y parques naturales, 2010, pp. 109–134.

[4] Richard Sennett, El artesano, trad. Marco Aurelio Galmarini, Barcelona, Anagrama, 2009.

[5] Pedro G. Romero, Máquinas de trovar, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

[6] Bewis de la Rosa, Amor más que nunca. Rap rural, 2023.

Lo rural deja de ser una representación nostálgica para convertirse en un lugar desde el que producir presente[6].

Quizá sea precisamente esa capacidad de transformación la que mantiene viva una cultura.

Porque transmitir no significa reproducir.

La tradición nunca ha estado quieta. Se transforma cada vez que alguien la utiliza, la interpreta y la adapta a nuevas circunstancias. Transmitir puede significar entregar una herramienta y aceptar que alguien la utilizará de otra manera.

Por eso, ante la preocupación por la desaparición de determinados oficios, quizá debamos ampliar la pregunta. Cuando desaparece un oficio no desaparece únicamente una manera de ganarse la vida. Puede desaparecer un vocabulario, unos gestos, unas herramientas, una relación específica con la materia y una manera determinada de interpretar el territorio. Pero el problema no es únicamente quién continuará haciendo aquello que se hacía, sino qué condiciones económicas, sociales y culturales permiten que esos conocimientos continúen teniendo sentido.

Porque un oficio no desaparece solamente cuando nadie conoce ya su técnica.

También desaparece cuando una sociedad deja de reconocer su valor.

En Mutur Beltz trabajamos desde esa tensión. No pretendemos recuperar un pasado intacto, porque las formas de vida tampoco permanecieron nunca intactas. Tampoco entendemos el patrimonio como un conjunto de objetos que deban permanecer inmóviles. Nos interesa activar relaciones entre conocimientos que habitualmente aparecen separados.

La Residencia Artística del Buen Vivir nace desde ese planteamiento.

No se trata de llevar el arte contemporáneo al mundo rural. Esa formulación siempre me ha producido cierta incomodidad porque presupone que el arte pertenece naturalmente a la ciudad y que el campo es únicamente el lugar que lo recibe.

Pero en el campo ya hay creación.

Hay imaginación.

Hay sofisticación.

Hay conocimiento.

Preferimos pensar la residencia como un espacio de intercambio donde prácticas artísticas, conocimientos campesinos, artesanía, investigación y vida cotidiana puedan encontrarse sin establecer previamente una jerarquía entre ellos. Una artista puede aportar una mirada inesperada sobre un material o un territorio. Pero quien pastorea conoce aspectos del paisaje que difícilmente pueden aprenderse desde una investigación académica.

Ninguno de esos conocimientos necesita convertirse en otro para adquirir valor.

El reto está en generar las condiciones para que puedan relacionarse.

En mi tesis concluía planteando la práctica artística no únicamente como producción de obras, sino como una manera de entender y actuar ante la vida; un proceso desde el cual participar en la conservación y, sobre todo, en la renovación del patrimonio.

Esa última palabra sigue pareciéndome fundamental.

Renovar implica conservar y transformar simultáneamente. Implica aceptar que transmitir un conocimiento supone aceptar también su cambio.

Después de tantos años trabajando entre arte, ganadería, investigación y artesanía, sigo sin saber muy bien en qué columna colocar Mutur Beltz.

Y eso empieza a parecerme una buena noticia.

Tal vez necesitemos menos columnas y más mesas.

Mesas donde una pastora pueda sentarse junto a una artista, una artesana junto a una investigadora, quien conoce un oficio desde hace décadas junto a quien se aproxima a él por primera vez. Mesas donde los conocimientos puedan pasar de mano en mano sin tener que decidir previamente a qué disciplina pertenecen.

Porque quizá el patrimonio no sea aquello que conseguimos dejar intacto.

Quizá sea aquello que somos capaces de transformar sin hacerle perder la memoria.

Aquello que conseguimos mantener vivo.

---

[6] Bewis de la Rosa, Amor más que nunca. Rap rural, 2023.[5] Pedro G. Romero, Máquinas de trovar, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

4.

Set Andròmines i quatre artistes

—

Asier Gogortza

Artista y fotógrafo

Tot comença amb set andròmines i quatre artistes: Mabel, Begoña, Dorleta i Asier capturant imatges del Tren d´Alta Velocitat. Así comienza el relato que el colectivo PliegOs.net hace sobre lo acontecido en Ezkio. Y nosotros, teniendo que empezar por algún lado, podríamos retomar esa frase para ir desgranando paso a paso el proyecto "AHT vs AHT" y todo lo sucedido a su alrededor. Para empezar, qué hermosa palabra es andròmina, ¿verdad? En catalán significa trasto, y su equivalente en euskera tampoco se queda corto: tras-man-ku-lu. Precisamente por eso la elegí para el título: brota con fuerza de la boca y satisface al oído. Por tanto, Argia Harrapatzeko Tramankuluak versus Abiadura Handiko Trena (Trastos Atrapa Vistas versus Tren de Alta Velocidad).

Esos *set andròmines* o siete trastos son nuestras cámaras fotográficas, cámaras estenopeicas hechas a mano. Y es que Mabel, Begoña, Dorleta y yo convertimos en máquinas fotográficas siete trastos encontrados en los desvanes de los caseríos de Ezkio. La mayoría de aquellos objetos nos los entregó Jose Manuel, del caserío Endaiene, y desde aquí quiero expresarle mi más sincero agradecimiento por abrirnos las puertas de aquel caserío donde parece que el tiempo se detuvo en 1970 y, sobre todo, por regalarnos aquellos trastos sin hacer preguntas. A veces, no hacer preguntas es el más difícil acto de generosidad. Porque perfectamente podría habernos preguntado: "¿Por qué queréis fotografiar el TAV con estos trastos?", y yo, al menos en aquel momento, no habría sabido qué responder sin echar mano del comodín de "¿y por qué no?". Recuerdo que, mientras José Manuel nos enseñaba los rincones de su caserío, nosotros no dejábamos de fijarnos en los trastos que podrían convertirse en cámaras: una vieja radio por aquí, una pequeña barrica por allá... Con la radio no puso ninguna pega, pero la barrica no nos la quiso dar; se ve que le tenía un cariño especial. Yo no paraba de insistirle, porque tenía el tamaño perfecto para hacer una cámara y me parecía conceptualmente redondo. En estos pueblos de Gipuzkoa, la sidra es el resultado comestible de todo un ecosistema y un paisaje, mientras la barrica es el contenedor que se utilizaba para recoger su fruto. Nosotros, en cambio, queríamos capturar y recoger las luces del presente, para contar, mediante imágenes, los cambios ocurridos en el territorio y, sobre todo, el impacto que causa una obra como el TAV en el paisaje. Así, construir nuestra cámara con una barrica de sidra tenía una fuerza especial, porque nos permitía construir un puente entre dos épocas. En aquel momento, sin embargo, yo todavía no había desarrollado completamente esa idea y difícilmente habría podido explicársela a José Manuel. Aun así, se debió dar cuenta que yo tenía una fijación con aquella barrica, y al final me dio su bendición y acabó diciendo "¡Bah, llévate la barrica también, hombre!". Sin saberlo, en aquel momento dio un impulso decisivo al proyecto, porque para entonces yo me encontraba sumido en una crisis que hacía tambalearlo.

Endaiene no fue el primer caserío que exploramos. Antes ya habíamos visitado al menos otras dos casas en busca de trastos, y en ambas el resultado fue bastante desalentador. Empezaba a preocuparme seriamente si nuestra idea era viable, o al menos en la forma en que yo la había concebido. Y, mirando atrás, tampoco resulta extraño, porque todo el proyecto se apoyaba en una idea algo romántica que chocaba frontalmente con la realidad. Yo imaginaba los desvanes de los caseríos repletos de trastos antiguos, de toda clase de objetos cubiertos de polvo y telarañas. Reutilizaríamos algunos para convertirlas en cámaras fotográficas. Así de sencillo.

Pero la realidad fue otra: en Ezkio nos encontramos con unos desvanes muy ordenados, con pocos trastos, y los pocos que había resultaban lo bastante preciados para sus propietarios como para regalárselos al primer artista que pasara por allí. Ante esa situación, empecé a buscar alternativas de inmediato, ya que tampoco teníamos mucho tiempo para llevar a cabo el proyecto. Entonces, si no estaban en los desvanes, ¿dónde estaban los trastos viejos?, ¿en el punto limpio? Hacia allí dirigí mis esperanzas, y visité dos puntos limpios de la zona del Goierri. Con el permiso de los trabajadores, pude rebuscar en los contenedores de trastos ya obsoletos. Pronto me di cuenta de que la inmensa mayoría de aquellos objetos considerados basura no tenían ni 15 años, que casi todos eran aparatos electrónicos de plástico y que poco tenían que ver con los encantadores trastos de madera o hierro que yo tenía en mente. Aquello me hizo reflexionar sobre la obsolescencia programada y sobre toda la basura electrónica que nuestra sociedad genera a una velocidad alarmante. Por un momento llegué a plantearme seriamente reutilizar algunos de aquellos trastos y convertirlos en cámaras. ¿Veremos también algún día el TAV transformado en un residuo de hormigón? Aquello, sin embargo, exigía un cambio de rumbo radical en el concepto mismo del proyecto. Tendría que darme prisa para reformular todo; además, tendría que explicarles ese cambio de idea tanto a mis compañeras como a las responsables del museo. A veces ocurre, en los complejos caminos del arte, que la ruta que habías imaginado al principio no tiene nada que ver con lo que te encuentras al echar a andar, y hay que estar dispuesto, en mi opinión, a aceptar esos cambios. Hay que tener la flexibilidad suficiente para adaptarse a esos nuevos escenarios, con humildad, porque de lo contrario no se aprende nada, y para eso estamos aquí, para aprender. Estas situaciones me han acarreado un sinfín de quebraderos de cabeza en los últimos años, y si algo he aprendido es que hay que confiar en el proceso y que no se debe imponer tu idea por encima de la realidad cueste lo que cueste. Es mejor identificar y calibrar bien las dificultades y los contratiempos del camino, y buscar la manera de integrarlos en el proceso. Todo es más fácil, claro, si trabajas solo y a largo plazo. Pero en Ezkio sentía constantemente la preocupación de las responsables del museo y la inquietud de quienes participaban conmigo en el proyecto, y eso me colocaba en una situación complicada. Fue entonces, cuando menos lo esperaba, cuando surgió la posibilidad de entrar en el caserío Endaiene. Un golpe de suerte.

Desde el momento en que conseguimos los trastos, todo el camino fue mucho más fácil. Primero construimos las cámaras, las probamos, revelamos las fotografías en el laboratorio, ajustamos los aparatos y corregimos errores, y después comenzamos a fotografiar el paisaje. Creo que ésta fue la fase que más disfrutaron Dorleta, Begoña y Mabel. La fotografía estenopeica tiene algo de magia cuando la pruebas por primera vez, por el encanto propio del laboratorio fotográfico, porque obliga a ensuciarse las manos (en estos tiempos asépticos), porque exige practicar la lentitud (en esta dictadura de la velocidad) y porque obliga a aprender a mirar de nuevo (en estos tiempos en los que parece que el ChatGPT ya lo sabe todo). Al verlas trabajar, reviví aquella emocionante etapa que yo mismo experimenté hace 25 años. Durante los días siguientes hicimos entre los cuatro cientos de fotografías al TAV. El TAV era nuestra musa. Al menos, si un ferrocarril de hormigón que pasa por encima (literalmente) de una zona rural, puede a ser una musa. Tres fotógrafas del pueblo y un forastero, yo, fotografiamos el TAV desde cuatro puntos de vista distintos con nuestras extrañas cámaras. En aquellos momentos, como grupo, ofrecíamos una imagen bastante surrealista: un comando artístico armado con una barrica, una plancha y una radio antiguas, desafiando los gigantescos molinos del TAV. TAV vs. TAV. Trastos Atrapa Vistas versus Tren de Alta Velocidad. Fotografía de Lenta Velocidad versus Trasto Devastador de Paisajes. O algo similar. Pensándolo bien, resulta difícil hacer algo más surrealista de lo que ya lo está siendo la obra del TAV, pero lo intentamos. Y lo nuestro, por lo menos, no perjudicaba a nadie.

Aun así, durante todo el tiempo que ha durado este proyecto, una pregunta ha sobrevolado mi cabeza como un buitre: "¿Y por qué haces esto?". Quizá eso ha sido lo más difícil de gestionar para mí. Precisamente ayer, en una entrevista a Esther Ferrer, leí cuál es la respuesta correcta a esa pregunta: "Y si no lo hago yo, ¿quién lo hará?". Eso es todo, señoría.

De todos modos, quienes mejor formulan esa pregunta son siempre los niños y las niñas. Preguntan constantemente "¿por qué?", sin ninguna malicia. Y, sin embargo, con esa sencilla pregunta nos obligan constantemente a reflexionar sobre lo que estamos haciendo o sobre el mundo, y a dar respuestas coherentes y, al mismo tiempo, fáciles de comprender. Un trance complicado, a menudo, pero enriquecedor. Durante la residencia

tuve la oportunidad de reunirme con los escolares de Ezkio. A iniciativa del profesorado, organizamos un curso relámpago de fotografía estenopeica. Cada escolar construyó su propia cámara y reveló en el laboratorio su propia fotografía. Como era de esperar, los resultados no fueron los que esperaban, ya que, en la mente de estas pequeñas personas, que han crecido en la era digital de la fotografía, una foto es una cosa totalmente distinta. Pero aquella experiencia les despertó preguntas, una detrás de otra. El profesorado quiso canalizar aquella curiosidad, y me invitaron a volver a la escuela otro día. Así que me senté en medio de la clase e intenté responder a sus preguntas. Por qué esto y por qué aquello, y por qué lo otro. Supe responder a algunas, pero otras, en cambio, eran demasiado difíciles de contestar en ese momento. Pero yo también tenía mis propias preguntas: ¿Qué será el TAV en sus mentes? Para quien no ha conocido el paisaje anterior, ¿estos gigantes de hormigón son elementos naturales del paisaje?, ¿aquello que quienes tenemos cierta edad percibimos como una herida será para ellos y ellas patrimonio arquitectónico en el futuro? Y lo más importante: ¿Por qué el TAV?

Para ir terminando, quiero dar las gracias a los escolares y al profesorado y, sobre todo, a Mabel, Begoña y Dorleta, compañeras en este proyecto, por su entusiasmo y por la actitud positiva que mostraron en todo momento. Y también quiero agradecer a Kizkitza, Ane y al resto de responsables del Museo Igartubeiti la confianza depositada tanto en el proyecto como en los cambios de rumbo que les propuse. Ante mi tendencia de enredarlo todo, siempre mantuvieron una actitud positiva, y lejos de la rigidez que se les presupone a los museos, me demostraron que ellas también tenían ganas de aprender algo en este viaje. Me refiero, sobre todo, a dos decisiones de última hora que tomé al final de la estancia. Como ya he comentado, le hicimos centenares de fotografías al TAV, teníamos cientos de negativos entre manos. Mi obsesión en los últimos días era cómo exponerlos, positivarlos o no, y qué tipo de exposición configuraríamos. Tenía claro que no quería una exposición de fotos convencional, porque el proceso tampoco lo había sido. La solución improvisada que les propuse fue colgar todos aquellos negativos en el caserío museo Igartubeiti. Y para mi alegría, ellas lo aceptaron a la primera. Con el fin de ubicar nuestro trabajo en la frontera entre la realidad y el mundo de los sueños, escogí una habitación del caserío para montar la instalación fotográfica. Esta intervención volvía a crear un túnel del tiempo para viajar al pasado, desde la época del TAV al siglo XVI, la época en que, precisamente, todo el paisaje de esa zona se debía a la sidra.

Así, a medida que el proceso avanzaba, veía cómo iba tomando decisiones y cómo, poco a poco, el proyecto se iba perfilando, pero todavía faltaba el toque final. Dejando atrás los recelos tan propios de los fotógrafos, propuse a las organizadoras, y especialmente a Mabel, Begoña y Dorleta, ya que ellas eran las autoras de las imágenes, dejar nuestros negativos en manos de la gente. En un taller abierto dirigido por el colectivo PliegOs.net, la gente pintaría, cortaría, pegaría, doblaría y manipularía todos aquellos negativos. De esa forma, las cuatro miradas sobre el TAV se multiplicarían exponencialmente, como en un caleidoscopio, completamente fuera de nuestro control. Otra manera de positivar.

Este último cambio de rumbo también fue aceptado por mis compañeras y por las responsables del museo. Antiguas máquinas de escribir, tijeras, pinturas, un escáner y una impresora. Ese fue todo el dispositivo que nuestros amigos catalanes montaron en la entrada del caserío Igartubeiti. Y no hacía falta nada más, ya que entendieron perfectamente desde el primer momento la manera de trabajar que había detrás de este proyecto. Manipular los negativos, escanearlos, positivarlos y después volver a convertir esos collages en negativos, como si se tratara de un proceso fotográfico circular sin principio ni final definidos.

El resultado de aquel taller fueron varios fanzines, decenas de fanzines distintos sobre el TAV, y con todos ellos pudimos finalmente dar forma a la exposición. También puede verse allí el vídeo que explica todo el proceso (mil gracias, Gotzon y Haritz), y, en el centro mismo de la sala están, los siete trastos, set andròmines, utilizados para tomar las fotografías.

5.

La magia de la fotografía: una oportunidad para situar el presente en los paisajes del pasado

Amaia Dorronsoro

Miembro del equipo docente de la Escuela Pública de Ezkio-Itsaso

La Escuela Pública de Ezkio-Itsaso abrió sus puertas en 2014, gracias al esfuerzo y el impulso de la comunidad. Desde sus inicios, los rápidos cambios sociales y la globalización han planteado nuevos retos y, para afrontarlos, el centro elaboró un Decálogo consensuado con la comunidad y alineado con su Proyecto Educativo, el cual cohesiona a la comunidad escolar y guía su rumbo. Más allá de guiar la práctica diaria y el rumbo futuro, este documento actúa como un faro de acogida que encarna el **aliento de la comunidad:** una puerta siempre abierta, una escuela dispuesta a escuchar, la cercanía y el cuidado. En definitiva, este **faro de acogida** simboliza la comunidad, reflejando *el cuidado mutuo, un espacio abierto y la identidad hospitalaria de la escuela*.

Nuestro proyecto escolar fomenta **metodologías activas, procesos de investigación y pensamiento científico**. El alumnado aborda de manera estructurada la experimentación, la observación, la formulación de hipótesis, la recogida de datos y la formación de conclusiones. Todo ello favorece la autonomía, el pensamiento crítico y la capacidad para resolver problemas de los alumnos y alumnas, ayudándoles a adquirir las competencias necesarias para afrontar los retos del futuro. Por todo ello, en la organización escolar, en lugar de agrupar a los niños y niñas por edades, se generan diversos espacios para que exploren diferentes formas de expresión.

Estos espacios no se limitan únicamente al edificio escolar; los espacios exteriores adquieren también una gran relevancia, ya que amplían y enriquecen, de forma natural e intuitiva, la actividad desarrollada en el interior. Para ello, los viernes realizamos salidas al bosque del pueblo, hemos puesto en marcha un huerto en terrenos cedidos por la comunidad, colaboramos estrechamente con el Museo Igartubeiti y convertimos el propio entorno escolar en un espacio de expresión.

Por todo ello, el Museo Igartubeiti forma parte de la dinámica escolar, ya que se ha convertido en un espacio abierto y complementario para el centro. Un ejemplo de ello es el proyecto que se ha llevado a cabo este curso en el marco de la residencia artística.

El tema de la residencia guarda una estrecha relación con la propia dinámica de la escuela. Gracias a ella, los niños y niñas llevan a cabo diferentes proyectos orientados a adquirir los conocimientos básicos del currículo. Entre las temáticas abordadas, se contempla también el estudio de las profesiones. Partiendo de los oficios que les resultan familiares, la escuela les ayuda a establecer vínculos entre generaciones. No podemos olvidar la importancia histórica que ha tenido el sector primario en el municipio y que, aunque sigue teniendo un peso significativo en la actualidad, el tejido industrial ha ocupado un lugar cada vez más

destacado con el paso de los años.

Tal y como se ha señalado, el Museo Igartubeiti invitó a la escuela a formar parte de su residencia artística. El tema central de la residencia, la invitación a participar en ella, nos despertó profundas reflexiones, que bien podrían resumirse en dos grandes interrogantes: ¿tiene alguna similitud la imagen del pueblo del pasado con el de hoy en día?, ¿dónde se han producido los cambios más significativos? El proyecto desarrollado en la residencia nos ayudó a gestionar estas dudas y a guiar el proceso de reflexión, permitiendo que los escolares estudiaran construcciones presentes y pasadas mientras fotografiaban el entorno.

También hay que decir que este proyecto ha traído magia a la escuela. Y es que *¿cómo puede una caja de zapatos convertirse en una cámara?* Como hacemos habitualmente en nuestra labor educativa, nada más nos adentramos en esta actividad, planteamos las hipótesis iniciales. A continuación, guiados por Asier, pasamos a la acción: observar el entorno, analizar dónde estaban el sol y la luz, contar el tiempo, hacer la fotografía y revelarla. ¡Qué sorpresa al ver aparecer las imágenes! Pero no terminaba ahí. Después llegó el momento de "positivarlas", y entonces sí que apareció la verdadera magia: fuimos capaces de interpretar y reconocer nuestras propias fotografías. En todo esto, aunque durante todo el proceso nuestras hipótesis fueron evolucionando, al ver los resultados surgieron nuevas preguntas, y, por ello, volvimos a necesitar la presencia de Asier. Gracias a su cercanía, en un agradable ambiente de tertulia, pudimos resolver muchas dudas, y aquellas que quedaron sin resolver se convirtieron en una magnífica excusa para futuros proyectos.

Los niños y niñas tienen múltiples oportunidades de relacionarse con el Museo Igartubeiti. No es un museo al uso, y con frecuencia participan en los talleres que organiza durante los fines de semana. Gracias a ello, han vivido este proyecto de residencia artística con gran cercanía, y la conexión entre los aprendizajes previstos en la línea pedagógica de la escuela y las aportaciones de la residencia se ha producido de manera natural. Este proyecto nos ha permitido analizar la realidad actual surgida de las transformaciones sociales y compararla con el legado conservado y transmitido a lo largo de generaciones. De hecho, la participación en este proyecto ha facilitado el abordaje de contenidos de diversas áreas, que se han ejecutado directamente de la siguiente manera, atendiendo a los conocimientos básicos orientados al perfil del alumnado:

1. **Competencia en comunicación lingüística:** Expresarse correctamente de forma oral y escrita en diferentes lenguas y comprender en distintos contextos. Se han preparado las entrevistas, y, además, con este proyecto, a través de la fotografía, el lenguaje artístico se ha convertido en objeto de aprendizaje.
2. **Competencia plurilingüe:** Como hemos colaborado con la comunidad, hemos tenido que utilizar más de un idioma para comunicarnos, valorando la diversidad lingüística y cultural.
3. **Competencia matemática y en ciencia, tecnología e ingeniería (STEM):** Aplicar el método científico para comprender el entorno y resolver problemas matemáticos. El proceso fotográfico nos ha sumergido inevitablemente en el método científico, guiándonos hacia nuevas hipótesis. Además, el instante preciso de realizar la fotografía habría resultado inviable sin tener en cuenta varios conceptos matemáticos.
4. **Competencia digital:** Usar las tecnologías digitales de manera segura, crítica y responsable para aprender y comunicarse. En este proceso, si bien la fotografía ha servido como aproximación a la técnica analógica, la obtención y el positivado del resultado final han requerido el uso de tecnologías digitales, acompañadas de la reflexión y el diálogo crítico.
5. **Competencia personal, social y de aprender a aprender:** Gestionar el propio aprendizaje, regular las emociones y trabajar en equipo de manera constructiva. Además de los aprendizajes que conlleva trabajar en equipo, hemos tenido que cuidar los tiempos que requería cada acción: al sacar la foto, al revelar, ... Además, en el proceso no todos han tenido el mismo resultado, o no todos han tenido la oportunidad de hacer la foto de manera correcta. Aquello tuvo sus consecuencias, obligándonos a llevar a cabo sesiones extraordinarias para poder gestionar la dinámica.
6. **Competencia ciudadana:** Participar activamente en la vida social, defendiendo los valores democráticos, la paz y la sostenibilidad. Al tratarse de un proyecto desarrollado en la comunidad, estas competencias se han trabajado de forma natural, tanto en la reflexión sobre la materialización de los resultados como en el consenso para su gestión.

7. **Competencia emprendedora:** Mostrar iniciativa para convertir las ideas en acciones, desarrollando la creatividad y la capacidad de planificación. La organización y gestión del tiempo que requiere esta modalidad fotográfica han suscitado una notable expectación, admiración y curiosidad.
8. **Competencia en conciencia y expresión culturales:** Comprender y valorar las diferentes expresiones artísticas, y trabajar la propia creatividad. Hoy en día, la inmediatez que caracteriza a la captura fotográfica tiende a distanciar a esta disciplina de su dimensión artística. Este proyecto ha permitido al alumnado vivirla de otra manera.

No podemos terminar este documento sin agradecer al Museo Igartubeiti la oportunidad que nos ha brindado. Desde el principio permitió a la escuela formar parte del proceso y participar en el grupo impulsor que definió el diseño y al rumbo de la residencia. Incluso ha investigado y analizado los proyectos presentados, participando activamente en el proceso de selección.

Tanto el proyecto seleccionado para la residencia artística como el propio artista han encajado perfectamente en nuestra escuela. En este sentido, la actitud del museo y la disposición de Asier han resultado fundamentales. El artista ha acudido a la escuela siempre que se ha requerido su presencia para atender a nuestras peticiones. Asimismo, la responsable del museo ha llevado a cabo un seguimiento directo, mostrando una constante disposición para escuchar y materializar nuestras necesidades. Por lo tanto, muchas gracias al Museo Igartubeiti y, cómo no, también al artista Asier Gogorza.

BARNE BEGIRADAK II

Territory, tradition and transmission

We present the publication ***Barne Begiradak II, Territory, Tradition and Transmission***, produced within the context of the *Patrim 4.0* project, the Pyrenean cultural heritage innovation and creative management network to assist in preserving and showcasing the cultural heritage of the Pyrenees as a region. The Igartubeiti Farmhouse Museum has, through K6 Gestión Cultural, played an active part in this network since 2017.

The Igartubeiti Farmhouse Museum is located in Ezkio, Gipuzkoa, a village of 467 inhabitants across a number of scattered settlements, with a social and economic structure based on traditional Basque farmhouses, although recent development has been shaped by the industrial transformation of the last century. This 15th-century heritage site, a symbol of Basque culture, has its own visitor centre and functions as a meeting point for the surrounding communities, including the local school.

The museum has over recent years played an active role in addressing regional challenges, creating contexts to sustain artistic practices linked to cultural heritage, championing more sustainable ways of life and building new community ties. The programme of events at Igartubeiti takes the form of workshops, debates and gatherings of artists, craftspeople and local agents, all based on the same attitude: drawing on the essential, the everyday, care for the earth and respect for an organic pace of life, as a means of addressing the crossroads at which the rural world finds itself. This approach did not begin with the PATRIM 4.0 network, but instead represents a course that Igartubeiti has been charting since 2013. Its involvement in PATRIM 4.0 marks the continuity of this prior journey, serving to dig deeper still into the regional challenges it had already been tackling.

Within this continuity, three initiatives have been devised as a direct response to those challenges: the artist residency of Asier Gogortza, the "Hybridisation of Knowledge" programme, and the "Territory, Tradition and Transmission" gathering.

The Gogortza residency aimed to underpin social innovation and to reinterpret new imaginings and narratives so as to rethink the future through Ezkio's rural context. Workshops involving the local schoolchildren and villagers, along with photography outings, gave rise to the "AHT vs AHT" installation, documenting the transformation brought about by the High-Speed Train in the local landscape, using cameras improvised from farmhouse objects. The result was an artistic perspective shared by the artist, museum, school and villagers as to the future course of local development, on display at the museum itself.

"Hybridisation of Knowledge" fulfilled a very specific regional challenge: the potential disappearance of ancestral rural trades and knowledge that were for centuries the mainstay of caring for the earth and sustainable ecosystems. In order to convey and safeguard this knowledge, the museum organised practical workshops led by local craftspeople, artists and farmers, in collaboration with other members of PATRIM 4.0 (Saint-Lary and Ayerbe) over the course of 2025.

As a fitting finale to the whole process, in February 2026 the museum set up the dialogue forum "Territory, Tradition and Transmission", involving those working in the farming sector, craftspeople, cultural agents and the general public, to give voice and recognition to those living and working in a rural setting.

A common theme runs through all the texts in this publication: Crafts and artistic practice as processes for the renewal and transformation of heritage. Living heritage is not a museum exhibit frozen in time; it is an active process which breathes, transforms, and adapts to changing times. This perspective completely redefines the relationship between crafts, artistic practice and collective memory, to be understood as a continuous dialogue between past and present. Traditional trades emerge out of the direct relationship with the surroundings and landscape. By reviving an artistic practice or craft technique, we position our contemporary experience within a shared historical geography. Contemporary art has the unique capacity to hybridise disciplines. New languages come about by linking traditional crafts to modern design, technology and conceptual thought. Tradition is only "alive" when it is useful, is interpreted and questioned. Art does not seek to revive forms of nostalgia, but rather to activate human relationships and the technical know-how those forms contain.

Jordi Abella's text invites us to focus on the people who produce crafts, their techniques, the materials they use, the vocabulary, stories and social contexts that give meaning to their trades.

Laurita Siles, meanwhile, in her "Mutur Beltz" project of life, research and creation linked to the Karrantza Valley and the Carranzana Cara Negra sheep, a local breed in danger of extinction, addresses the importance of activating relationships between forms of knowledge. This is the goal of her "Good Life Artist Residency" initiative, intended not to restore an intact version of the past, because forms of life themselves never remained intact, nor does she see heritage as a set of objects that should remain motionless.

Itziar de la Granja tackles the dilemma of whether basketry is an art, a trade, or simply a hobby. She likewise champions the transformative capacity of basketry, since it responds to new needs and many current challenges. She furthermore invites calm, singularity, permanence and the pleasure of creating with our own hands.

Asier Gogortza recounts his experience during his artist residency in Ezkio, which took place within the context of this project. From the initial crisis prompted by the difficulty in finding objects in local farmhouses to turn into pinhole cameras, to his trust in the process, positioning artistic practice at the boundary between reality and the world of dreams.

Lastly, Amaia Dorronsoro, principal of the Herri Eskola school in Ezkio-Itsaso, describes how magical Asier Gogortza's project was for the pupils and teachers at the school, positioning the present amid the landscapes of the past.

The project allowed them to analyse the current situation brought about by social transformation, and to compare what has been saved and received by different generations.



Txalaparta instrument. **"Territory, tradition and transmission"** summit.
Igartubeiti Farmhouse Museum. Patrim 4.0



"Territory, tradition and transmission" summit at Igartubeiti.
Igartubeiti Farmhouse Museum. Patrim 4.0

1.

When heritage and museums build the future: crafts, territory and local development

Jordi Abella

Anthropologist and Director of the Ecomuseu de les Valls d'Àneu

When we speak of crafts today, we refer to much more than handmade objects. In a world shaped by globalised, industrial production, crafts are seeing a revival in interest precisely because of what makes them different: time, know-how, the relationship with the materials, proximity and the link to a specific place. But this renewed interest also raises major questions. Are crafts still a trade from which you can make a living? Can they become a tool for local development? What role should workshops, tourism and participatory experiences play? How do we guarantee generational handover when the craftspeople who retain specific know-how disappear?

These debates now form part of European reflections on the future of the sector. The Crafting Europe Manifesto 2025, promoted by the European Crafts Alliance, calls for recognition of crafts not only as cultural heritage, but also as an economic sector, raising such priority issues as training, knowledge transfer, market access, innovation, sustainability and the revival of local craft industries.

An interest in crafts furthermore has a particularly significant territorial dimension. In rural and mountain regions, traditional trades form part of a collective memory closely linked to the landscape, natural resources and historical ways of life. It is precisely for this reason, though, that their disappearance does not simply mean the loss of a particular economic activity. It also means losing knowledge, forms of relationship with the territory, and a part of local identity. The challenge thus lies in finding ways to ensure such knowledge continues to have meaning and social and economic value in the present.

Within this context, museums and heritage centres, which are firmly rooted in the surrounding territory, can play a strategic and fundamental role in such debates and processes. This is the operational approach which we embarked on from the outset at the Ecomuseu de les Valls d'Àneu, based on our understanding that heritage is not merely something that must be preserved, but a resource that can contribute to a more socially and economically dynamic territory.

In this regard, the main approaches linked to crafts which we have developed over the past 30 years are:

1. **Research and documentation of traditional trades.** We research techniques, tools, vocabulary and craft processes found in the Pallars and Pyrenees regions. We also gather oral records of craftspeople, preserving the intangible heritage that has often not been documented. One example would be the research undertaken together with other institutions in 2024 and 2025, into the work involved in making shepherds' clothing from sheepskin.
2. **Recovery of traditional techniques.** The research conducted served to recover knowledge linked to the working of wood, wool, iron, basketry, pottery and other trades native to the world of the Pyrenees, placing the emphasis on everyday uses and the relationship with the territory.
3. **Support for contemporary craftspeople.** One of the most innovative aspects is that we do not confine our approach to explaining the past, but instead aim to support today's creators. We have promoted meeting places, technical seminars and projects allowing craftspeople to share their knowledge, develop new products and find ways of marketing them.
4. **Crafts as the driver of local development.** Our belief is that crafts represent an economic activity linked to heritage and territory. This vision received recognition in the form of the Creu de Sant Jordi (2020), the award panel emphasising the "efforts to revive, promote and champion the crafts of the Pyrenees as a quality product", and the contribution made to fostering new markets.
5. **Networking and training.** We organise specialist seminars, such as the gathering of woodworkers which has been held since 2023, encouraging the exchange of techniques, experiences and good practice among the craftspeople of the Pyrenees.
6. **Outreach and awareness.** Permanent and temporary exhibitions, demonstrations of traditional trades, workshops and educational activities offer an understanding that crafted objects are not simply antiquities, but the result of knowledge tailored to the natural and cultural resources of mountain life.

Another of our strategic aims is to highlight the status of crafts as a form of intangible cultural heritage. Rather than simply placing the objects themselves on display, we focus above all on the people who make them, the techniques, materials, vocabulary, stories and social contexts which give meaning to these trades.

Such initiatives help us to understand a fundamental issue:that crafts can forge a territory if networks are successfully formed. The value lies not only in the object produced, but also in the relationships woven among craftspeople, institutions, researchers, community, consumers and visitors.

In short, crafts mean much more than the production of objects: they represent a resource for local development, capable of generating economic activity, strengthening identity and keeping the know-how of a region alive. Contemporary debates nonetheless arise: the loss of generational handover, the difficulty of making a livelihood from traditional trades, and the tension between crafts as a profession, a tourist experience, an educational activity or a hobby.

2.

Basketry. More than a trade

—

Itziar De la Granja

Zumitzi basketry, Zegama

There are some trades that have never needed to make a big noise in order to endure. They have passed down through centuries with the same discretion as hands interweaving one fibre with another, unhurried and without seeking the limelight. Basketry is one of them. It has accompanied humanity since the very earliest days, and yet has seldom held the place it deserves in our collective memory.

It is in all likelihood one of the first crafts in history. Before we shaped clay or raised permanent constructions, human beings had already discovered that plant fibres could be interwoven to manufacture containers, carry food, or protect what needed to be conserved. Nature was our first tutor. Birds' nests showed that a strong enclosure could be built simply through the order, tension and balance of flexible twigs.

The materials worked in basketry are humble and short-lived. They return to the earth from which they were born. This may be why so few records remain of the origins of basketry. Nonetheless, its presence makes recurrent appearances in small traces that time could not erase: in ancient cave paintings, in the marks pressed into pieces of pottery, or techniques handed down from generation to generation, long before there were any handbooks or schools.

I have always been struck by this paradox. Basketry has been present in all cultures, and at the same time, has almost always remained invisible. It has served to work the fields, to fish, to store, to build, to transport. It has formed part of the everyday life of millions of people, without ever claiming a prominent position. Perhaps that is precisely why we now feel the need to ask ourselves what it really is.

Is it an art? Is it a trade? Is it simply a hobby?

For a long time I felt that I ought to choose an answer. Over the years, I have understood that any attempt to tease these three dimensions apart impoverishes the very nature of basketry. There are no clear boundaries between them. Each one feeds into another.

There is basketry that belongs to the world of art. Those who find in plant fibres a language capable of expressing beauty, emotion and contemporaneity. It was for too long held to be a minor task, linked only to utility. Today it begins to occupy the space which it deserves in museums, art galleries and exhibitions, where the dialogue between tradition and contemporary creation shows that beauty can also arise out of the simplest materials.

But basketry can also be seen as a trade. And this dimension strikes me as particularly valuable, because it represents something more than economic activity. A trade is a way of

relating to time. It forces us to observe, to repeat, to make mistakes and start all over again. It teaches that there is no way of speeding up experience, and that our hands learn at a different pace to our thoughts.

We live in a society which constantly invites us to produce in more of a hurry, to consume more quickly and to replace rather than repair. Trades remind us of exactly the opposite. They teach us that some things attain their true value only when they require time.

It may be for this reason that each crafted piece is unrepeatable. Not because the artisan deliberately aims for such difference, but because no hand precisely repeats the same gesture twice. Part of its beauty lies in that small imperfection. As opposed to the uniformity of industrial output, crafts retain the trace of their individual creator.

It would, though, be wrong to think that basketry belongs only to those for whom it is our livelihood.

More and more people are attending workshops in pursuit of something that in truth they cannot put a name to. They turn up in the belief that they want to learn a technique, and discover that they needed something else: a pause.

Weaving forces us to slow down our pace. It demands attention, patience and presence. For a few hours, the urgency of responding to messages, looking at screens or racing from one task to another disappears. There are only hands, fibre and time.

That may be why many people describe basketry as a therapeutic experience. Not because it aims to be a therapy, but because it restores something that our way of life has gradually left behind: the capacity to concentrate fully on one single action.

This value should not be seen as mere entertainment. When someone learns a traditional trade they do not simply acquire a manual skill. They also learn a different perspective on the work of those who have dedicated their lives to these techniques. They discover the time that lies behind each object, and begin to value what previously seemed so straightforward.

Conveying this new point of view is probably one of the most important tasks of those of us who work in the world of crafts.

I understood this responsibility when I began to learn from people who had dedicated their whole lives to basketry. They didn't speak of heritage, sustainability or innovation. They simply made. Their knowledge lay in their hands, in their movements, in the way they chose a particular reed, corrected tension or neatly finished off a piece. This know-how was built up slowly, and could never be learned simply from a book.

Over the years I understood that every time a person who has mastered a trade disappears, we lose much more than a technique. We lose a way of understanding the world.

That is why I decided to dedicate my efforts to keeping these teachings alive. Not so as precisely to reproduce what already existed, but to show that traditional techniques still have plenty to tell us. Tradition has never meant repeating the past, but keeping alive its capacity to adapt.

Today, basketry no longer simply involves making baskets. It is in a dialogue with architecture, design, furniture, lighting and contemporary art. It preserves the same principles, while fulfilling different needs. This capacity for transformation is precisely what has allowed it to survive for centuries.

I nonetheless believe that trades continue to play a less prominent role than they should in our towns and cities. They have disappeared from the streets. We know where to buy a phone or have a coffee, but it is increasingly hard to know where to find a blacksmith, cabinetmaker or basket weaver. We have normalised this absence as if it were inevitable. I do not want to see crafts reduced to an occasional activity to take up a weekend, or a brief, one-off experience. Their value goes far beyond that. Traditional trades form part of a people's everyday culture. They are spaces where memory is preserved, where knowledge is handed down, and where we can still learn that hands also have their way of thinking.

When a society ceases to value its artisans, it does not only lose certain objects. It loses diversity, identity and autonomy. It becomes a little more uniform and a little more dependent on what others produce for it.

That may be why I continue to believe that basketry has a place in our time. Not because it belongs to the past, but because it offers a response to many of our questions in the present. In place of speed, it offers calm. In place of mass production, singularity. In place of transience, permanence. In place of a disconnection from matter, the pleasure of creating with our own hands.

Every time one fibre is interwoven with another, we are not simply building an object. We are also interweaving memory and future, knowledge with those prepared to learn, and a way of understanding life which deserves to maintain its place among us.

Because preserving a trade never means simply protecting a technique. It above all involves not forgetting what makes us profoundly human.

3.

Hands know nothing of dichotomies

—

Laurita Siles

Artist. Co-creator of Mutur beltz

Words are not innocent. They name the world, but also order it. And in ordering it, they set limits: they decide what remains within and what is left outside, what belongs to the present and what we confine to the past, what we recognise as knowledge and what we consider simply a way of doing things.

In 1846, the British antiquarian William John Thoms proposed the word *folklore*: the *lore*, or knowledge, of a *folk*, or people. The term arose at a particularly meaningful moment. Industrialisation was bringing about a far-reaching transformation of European ways of life, and beginning to spread an awareness that certain customs, knowledge and practices could disappear. Much enlightened thinking had interpreted many of these expressions as signs of ignorance, superstition or backwardness. Romanticism, meanwhile, looked once again at the people, the territory, language and traditions, seeking in them an authenticity that could serve as the basis for new national identities[1].

It seems paradoxical: what modernity was helping to displace, began at the same time to be collated, studied and turned into heritage.

To define what was modern, one also had to construct its opposite.

We have for a long time needed to classify so as to understand. Folklore/art. Oral/written. Countryside/city. Tradition/contemporaneity. Community/individual. Popular/learned. Crafts/fine art. Local/global. Periphery/centre. Nature/culture.

Two columns, perfectly ordered.

Too perfectly.

These oppositions have not only organised the way we view the world. They have also established hierarchies: they have dictated which knowledge we deem relevant, which objects deserve to be placed in a museum, which practices we see as creative, and which remain tied to the sphere of trades, of household or everyday life.

In my doctoral thesis *El uso del folklore como búsqueda de identidad en la creación artística de la era global (The use of folklore as a search for identity in artistic creation in the global era)*[2], I addressed some of these dichotomies in an attempt to understand what happened when elements drawn from popular culture crossed over the boundaries set by

---

[1] William John Thoms, "Folk-Lore", The Athenæum, 982, 22 August 1846.

[2] Laura Siles Ceballos, doctoral thesis, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 2017. ADDI repository: hdl.handle.net/10810/26128.

contemporary art. I was interested precisely in those areas where the categories began to prove insufficient.

A txalaparta placed in a museum. A bertso turned into artistic material. An artist learning popular know-how. An artisan making a contemporary piece. A shepherd speaking of biodiversity. A sheep entering a Fine Art faculty.

And there precisely lay the origin of what interested me: not so much resolving contradictions, as remaining within them and observing the possibilities that emerged.

Over time, that research gradually left the academic sphere, to draw ever closer to the territory. Mutur Beltz arises, to an extent, as a continuity of that journey: a project of life, research and creation linked to the Karrantza Valley and Carranzana Cara Negra sheep, a local breed in danger of extinction.

It all started with the sheep, around which a whole ecosystem appeared.

Wool appeared, with the ways it is worked; shepherding; the rhythms of the animals; the know-how associated with shearing, washing, spinning and weaving; the tools, the words and the ways all this is conveyed. But problems also appeared in terms of commercialisation, the scant recognition of certain jobs, the lack of generational handover and the fragility of ways of life that played an active role in creating the landscape we inhabit.

It was then that the issue of heritage began to take on another meaning.

What does it mean to preserve a breed if the people who know how to raise it are no longer there? What is the point of preserving wool if the know-how required to transform it has disappeared?

Preserving a local breed cannot be confined simply to maintaining its genetic heritage. Just as preserving a trade cannot be confined to maintaining a technique. Complex systems of knowledge and relationships between people, animals, materials and territory exist around both of them.

Jaime Izquierdo has spent years calling for us to reconsider countryside cultures from a contemporary perspective. Not as remnants of a world that is inevitably disappearing, nor through nostalgia for a supposedly better past, but as knowledge systems capable of offering us tools to imagine other ways of managing and inhabiting our territory[3].

[3] Jaime Izquierdo Vallina, "Culturas campesinas y conservación del patrimonio natur-rural", in Iñaki Arrieta Urtizberea (coord.), Museos y parques naturales, 2010, pp. 109–134.

This changes things quite considerably.

Because a shepherd is not then simply the holder of ancient knowledge.

She is a specialist.

Nor does an artisan simply preserve a technique.

She generates knowledge.

And a basket, a woven fabric, a piece of pottery or a skein of wool are no longer picturesque objects, but instead become small-scale archives of relationships between matter, body, territory, economy and time.

There are also forms of knowledge that cannot easily be reduced to written instructions. Knowing when a fibre is ready. Recognising the state of an animal. Reading a terrain. Understanding the strength of a material. This is intelligence acquired through repetition, observation, error and time. Thinking by making and making by thinking, to use the expression that runs through Richard Sennett's work about craftspeople[4].

This may be why hands are so lacking in discipline: when they work, they continuously mix categories that thought strives to separate.

At this point, the boundaries between artist and craftsperson prove porous.

At what point does a piece cease to be craft and instead become art? Is this determined by its function, its maker, where it is exhibited, its price, the institution that legitimises it?

It might be of more relevance to ask ourselves why we still need to define that boundary.

Pedro G. Romero has spent decades working in cultural territories that are hard to classify, in particular associated with flamenco, combining popular culture, the avant-garde, archives, politics and everyday life. What interests me is this possibility of work not so much[5] about a culture, as through its contradictions. Cultural practices remain alive precisely because they flow, they intermingle and continuously escape the categories that try to contain them.

From a different angle, Bewis de la Rosa brings about an equally enticing shift by crossing rap, jota music, peasant culture, feminism, de-growth and contemporary thought. In her rural rap, there is no contradiction between tradition and contemporaneity. Rural life is no longer a

[4] Richard Sennett, El artesano, trad. Marco Aurelio Galmarini, Barcelona, Anagrama, 2009.

[5] Pedro G. Romero, Máquinas de trovar, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

nostalgic representation, but becomes a platform from which to produce the present[6].

It may be precisely this capacity for transformation that keeps a culture alive.

Because transmitting is not the same as reproducing.

Tradition has never stayed still. It is transformed every time anyone uses it, interprets it and adapts it to new circumstances. To transmit could mean to hand over a tool and accept that someone else may use it differently.

And so, in response to concern as to the disappearance of certain crafts, we should perhaps expand the question. When a craft disappears, what disappears is not simply a livelihood. We may lose a vocabulary, certain gestures and tools, a specific relationship with the subject matter and a particular way of interpreting our territory. But the problem is not simply who will continue to do what was once done, but what economic, social and cultural conditions allow that knowledge to remain meaningful.

Because a craft does not disappear simply when no one is familiar with the technique any more.

It also disappears when society no longer acknowledges its value.

At Mutur Beltz we address that tension. We do not aim to revive the past intact, because ways of life likewise never remained intact. Nor do we see heritage as a set of objects that must remain immobile. Our interest is in fostering relationships between forms of knowledge that are typically seen in separation.

The Good Life Artist Residency is founded on that approach.

It is not a question of taking contemporary art to the rural world. That is a formula I have always found rather uncomfortable, since it presupposes that art naturally belongs to the city, and the countryside is simply a place that receives it.

The countryside already has creation.

It has imagination.

It has sophistication.

It has knowledge.

We prefer to think of the residency as a space for exchange, where artistic practices, peasant knowledge, crafts, research and daily life can come together without any pre-established hierarchy among them. An artist may offer an unexpected perspective on a material or territory. But those who herd the sheep are familiar with aspects of the landscape that can scarcely be learned through academic research.

None of these forms of knowledge needs to be converted into another in order to acquire value.

The challenge lies in generating the conditions under which they can engage with one another.

I concluded my thesis by suggesting artistic practice not only as the production of works, but as a way of understanding and acting in response to life; a process through which to participate in the conservation, and above all the renewal, of heritage.

This last word still strikes me as fundamental.

Renewal means preserving and transforming at the same time. It means accepting that by transmitting knowledge we must also accept its change.

After so many years working amid art, livestock, research and crafts, I remain unclear as to which column Mutur Beltz should be placed in.

And that now strikes me as good news.

It may be that we need fewer columns and more tables.

Tables where a shepherd can sit down alongside an artist, a craftswoman alongside a researcher, a person who has practised a trade for decades, alongside someone who is taking it up for the first time. Tables where knowledge can be passed from hand to hand, without having to decide first which discipline each belongs to.

Because it may be that heritage is not what we manage to leave intact.

It may be what we are capable of transforming without causing it to lose its memory.

What we manage to keep alive.

---

[6] Bewis de la Rosa, Amor más que nunca. Rap rural, 2023.

4.

Set Andròmines i quatre artistes

—

Asier Gogortza

Artist and photographer

Tot comença amb set andròmines i quatre artistes: Mabel, Begoña, Dorleta i Asier capturant imatges del Tren d´Alta Velocitat (It all begins with seven contraptions and four artists: Mabel, Begoña, Dorleta and Asier taking images of the High-Speed Train). That is the start of the account given by the PliegOs.net collective of what took place in Ezkio. And since we have to begin somewhere, we could return to that sentence and break down step by step the "AHT vs AHT" project and all that surrounded it. To begin with, isn't *andròmina* a lovely word? It means contraption in Catalan, and the equivalent in Basque is not bad either: tras-man-ku-lu. That is the very reason why I chose it for the title: it really pops out of the mouth and pleases the ear. Hence Argia Harrapatzeko Tramankuluak versus Abiadura Handiko Trena ('Trastos Atrapa Vistas versus Tren de Alta Velocidad' in Spanish, or 'View-Catching Contraptions versus High-Speed Train').

These set andròmines, or seven contraptions, are our cameras, handmade pinhole cameras. Because what happened is that Mabel, Begoña, Dorleta and I turned seven pieces of junk found in the farmhouse attics of Ezkio into photographic devices. Most of those objects were given to us by José Manuel, from the Endaiene farmhouse, and I would like here to offer him my sincerest thanks for letting us inside a farmhouse where time seems to have stood still since 1970, and above all for giving us these contraptions with no questions asked. Sometimes, asking no questions is the hardest act of generosity. Because he could easily have asked us: "Why do you want to photograph the high-speed train with that junk?", and I, at least at the time, would not have known what to reply, without reaching for the easy excuse of "Why not?". I remember that while José Manuel was showing us around the nooks and crannies of his farm, we spent the whole time focused on all the junk that we could turn into cameras: an old radio over here, a small cask over there... He didn't have any problem with the radio, but didn't want to give us the cask, which he was seemingly rather fond of. And I kept on insisting, because it was the perfect size to make a camera, and it really fitted the bill conceptually. In these villages of Gipuzkoa, cider is the comestible result of a whole ecosystem and landscape, while a wooden cask is the container used to store its harvest. We, meanwhile, wanted to capture and store the lights of the present, to recount through images the changes which had occurred in the territory, and above all the impact on the landscape by an infrastructure project like the HST line. And so making our camera out of a cider cask was really powerful, in allowing us to build a bridge between two eras. At that point, though, I had not yet fully developed the idea, and could scarcely have explained it to José Manuel. He must nonetheless have realised my obsession with the cask, and in the end gave me his blessing, saying "Bah, help yourself to the cask as well, lad!". Without realising it, at that point he lent decisive impetus to the project, because at the time I found

myself plunged into a crisis which was making it all seem rather shaky.

Endaiene wasn't the first farmhouse we explored. We had already visited at least another two in search of junk for our contraptions, but the results in both were fairly disheartening. I began to worry seriously whether our idea was feasible, or at least in the way I had conceived of it. Looking back, that is hardly a surprise, since the whole project was based on a rather romantic idea which then collided head-on with reality. I imagined the farmhouse attics full of old junk, all manner of objects covered in dust and cobwebs. We would reuse some of them, turning them into cameras. A simple as that.

The reality was quite different: what we found in Ezkio were neat and tidy attics, with very little junk, and what we found was precious enough to its owners that they would hardly hand it over to the first artist who came knocking on the door. Given the situation, I immediately set about looking for alternatives, since we did not have much time to carry out the project. And so if it wasn't in the attics, where was this old junk? At the recycling point? That is where I focused my hopes, visiting two recycling points in the Goierri area. With the staff's permission, I was able to rummage through the skips of obsolete contraptions. I soon realise that the vast majority of all those objects now considered trash were not even 15 years old, almost all were plastic electronic devices, a world away from the charming wooden or iron contraptions I had in mind. That made me reflect as to built-in obsolescence and above all the electronic trash that our society generates at an alarming pace. For a moment I even seriously thought about reusing some of those contraptions and turning them into cameras. Will we also one day see the HST line converted into concrete waste? That, however, demanded a radical change of course in the very concept of the project. I would need to restructure everything in a hurry, and would also have to explain this change of idea both to my colleagues and the museum management. It sometimes happens, on the convoluted pathways of art, that the route you had initially imagined is very different from what you find when you embark on the journey, and to my mind, you have to be ready to accept those changes. You need to have enough flexibility to humbly adapt to these new scenarios, because otherwise you won't learn anything, and that is what we're here for: to learn. Such situations have brought me endless headaches over recent years, and if there is one thing I have learned it is that you need to trust in the process and should never impose your own idea ahead of reality, whatever the cost. It is better to identify and properly calibrate the difficulties and obstacles along the way, and find a means of integrating them into the process. All of which is easier, of course, when working alone and on a long-term project. In Ezkio, though, I felt the constant worry of the museum management and the concern of those taking part in the project with me, which placed me in a tricky situation. It was then, when I least expected it, that the opportunity to step inside the Endaiene farmhouse came up. A stroke of luck.

As soon as we got our hands on the contraptions, the whole way forward became much easier. First we built the cameras, tested them, developed the photographs in the darkroom, adjusted the devices and corrected errors, and then began to photograph the landscape. I think this was the phase that Dorleta, Begoña and Mabel most enjoyed. There is something magical about pinhole photography when you try it for the first time, because of the inherent charm of the darkroom, because it forces you to get your hands dirty (in these aseptic times), because it demands that you practise slowness (under this dictatorship of speed), and because it forces you to learn to look again (at a time when it seems that ChatGPT already knows everything). In seeing them work, I relived that thrilling stage I myself experienced some 25 years ago. Over the following days the four of us took hundreds of photographs of the HST. The HST was our muse. At any rate if a concrete railway running (literally) over a rural area can ever be a muse. Three photographers from the village and an outsider, myself, photograph the HST from four different perspectives with our bizarre cameras. At the time, our group made for a fairly surreal image: an art commando unit armed with an old wooden cask, iron and radio, challenging the gigantic windmills of the high-speed train. TAV vs. TAV. Trastos Atrapa Vistas versus Tren de Alta Velocidad. Slow-Speed Photography versus Landscape Destruction Device. Or something like that. When you think about it, there could scarcely be anything more surreal than what the HST infrastructure already is, but we gave it a go. And at least our version didn't harm anyone.

Nonetheless, for as long as the project lasted, there was one question which circled over my head like a vulture: "And why are you doing this?". That may have been the most difficult aspect for me to handle. Just yesterday, in an interview with Esther Ferrer, I read the right answer to that question: "And if I don't do it, then who will?". Nothing further to add, your honour.

In any event, children are always best at asking that question. They are constantly asking "why?", without any kind of malice. And yet through that simple question they constantly force us to reflect on what we are doing or about the world, and to offer answers that are coherent, but at the same time easy to understand. An often challenging but enriching experience. During the residency I had the chance to meet up with the schoolchildren of Ezkio. On the teachers' initiative, we organised a whistle-stop course in pinhole photography. Each of the students built their own camera and developed their own

photograph in the darkroom. As expected, the results were not what they were expecting, since in the mind of these little people, who have grown up in the digital era of photography, a photo is something completely different. But that experience prompted questions in them, one after another. The teachers aimed to channel that curiosity, and invited me to go back to the school another day. And so I sat down in the middle of the class and tried to answer their questions. Why this and why that and why the other. I could answer some of them, while others were too difficult to respond to there and then. But I also had my own questions: What would the HST be in their minds? For someone unfamiliar with the countryside as it had been, were these concrete giants natural elements of the landscape? What those of us of a certain age see as an open wound, will that for them be the architectural heritage of the future? And most importantly: Why the HST?

In drawing this to a close, I would like to express my thanks to the schoolchildren and teachers, and above all to Mabel, Begoña and Dorleta, my colleagues in this project, for their enthusiasm and the positive attitude they showed at all times. And I would also like to thank Kizkitza, Ane and the rest of the Igartubeiti Museum management for the trust they placed both in the project and in the changes of course I proposed. Despite my tendency to complicate everything, they maintained a positive attitude throughout, and far from the rigidity one expects of a museum, showed that they were also keen to learn something along the way. I refer above all to two last-minute decisions I took at the end of my stay. As mentioned, we took hundreds of photographs of the HST, and had hundreds of negatives on our hands. My obsession in the final days was how to exhibit them, whether or not to produce the positives, and what type of exhibition we would set up. I was quite sure I didn't want a conventional photo exhibition, because the process had itself been unconventional. The improvised solution I suggested was to hang all the negatives up in the Igartubeiti Museum farmhouse. And to my delight, they agreed straight away. With the aim of positioning our work on the boundary between reality and the world of dreams, I chose one of the farmhouse bedrooms to set up the photographic installation. This intervention once again created a time tunnel to travel into the past, from the era of the HST to the 16th century, which was precisely the time when the whole landscape of the area was shaped by cider.

And so as the process progressed, I found myself gradually taking decisions, and little by little the project took shape, but was still missing the final touch. Setting aside the typical reluctance of photographers, I suggested to the organisers, and in particular to Mabel, Begoña and Dorleta, as they had taken the images, to leave our negatives in the hands of the people. At an open workshop headed by the PliegOs.net collective, people would paint, cut, stick, fold and manipulate all those negatives. That would mean that the four perspectives on the HST would be multiplied exponentially, like in a kaleidoscope, completely beyond our control. Another way of creating a positive image.

This final change of course was likewise agreed to by my colleagues and the museum management. Antique typewriters, scissors, paint, a scanner and a printer. That was the whole set-up that our Catalan friends installed at the entrance to the Igartubeiti farmhouse. Nothing else was needed, as they understood perfectly from the very outset the operational methodology behind the project. Manipulating the negatives, scanning them, producing the positives, and then turning those collages back into negatives, as if in a circular photographic process with no defined start or finish.

That workshop resulted in a number of fanzines, dozens of different fanzines about the HST, all of which ultimately allowed us to give shape to the exhibition. The video explaining the whole process can also be seen there (thank you so much, Gotzon and Haritz), and in the middle of the room stand the seven contraptions, the set *andròmines*, used to take the photographs.

5.

The magic of photography: an opportunity to place the present in the landscapes of the past

Amaia Dorronsoro

Member of the teaching staff at the Ezkio-Itsaso State School

The Ezkio-Itsaso State School opened its doors in 2014, thanks to community effort and initiative. Since its early days, rapid social changes and globalisation have raised new challenges, to deal with which the institution drew up its Golden Rules, agreed with the community and aligned with its Educational Project, making for a cohesive school community heading in an established direction. Beyond guiding daily practice and future direction, this document serves as a welcoming beacon embodying **community life:** a door always open, a school ready to listen, approachability and care. In short, this **welcoming beacon** symbolises the community, reflecting *mutual care, an open space and the school's sense of hospitality*.

Our school project fosters **active methodologies, research processes and scientific thinking.** Students adopt a structured approach to experimentation, observation, formulating hypotheses, data gathering and forming conclusions. All of which underpins the students' autonomy, critical thinking and problem-solving capacity, helping them to acquire the skills they need in order to address future challenges. Rather than grouping children together by age, the school's organisational structure thus creates different spaces where they can explore different forms of expression.

These spaces are not confined simply to the school building itself; outdoor areas likewise take on huge importance, by extending and enriching the activities which take place within, in a natural and intuitive manner. On Fridays, then, we go on outings into the village woodland, have launched a kitchen garden on land loaned by the community, and work closely with the Igartubeiti Museum, turning the school itself into a forum for expression.

The Igartubeiti Museum thus forms part of the school dynamic, having become an open space complementing the institution. One example would be the project conducted this year within the context of the artist residency.

The theme of the residency is closely connected with the inherent dynamic of the school. This allows the children to undertake different projects focused on acquiring basic curricular knowledge. The issues addressed likewise include the study of professions. Beginning with those trades which have a familiar feel, the school helps them to forge links between generations. Nor should we overlook the historical importance that the farming sector has had in the municipality. Although this remains significant today, the industrial sector has taken on an increasingly prominent role over the years.

As stated, the Igartubeiti Museum invited the school to form part of its artist residency. The central theme of the residency, the invitation to take part, prompted profound reflections,

which we could summarise in the form of two main questions: is there any similarity between the image of the village in the past and the current reality? Where have the most significant changes taken place? The project undertaken within the residency helped us to address these queries and to steer the process of reflection, allowing the students to study the buildings of the present and past while photographing their surroundings.

It should also be mentioned that the project brought a touch of magic to the school. Because *how can you turn a shoebox into a camera?* which we traditionally cover in our educational programme, raised these initial hypotheses as soon as we embarked on the activity. Next, guided by Asier, we got moving: observing our surroundings, analysing where the sun and light were, counting time, taking and developing the photograph. What a surprise when the images appeared! It did not end there, though. Soon it was time to produce the "positive" images, when the real magic emerged: we were able to interpret and recognise our own photographs. Throughout this, although our hypotheses gradually evolved over the course of the whole process, new questions came up on seeing the results, which meant we once again needed Asier on hand. His affable manner allowed us to resolve many of our queries in a delightful discussion group, while those that were left unresolved provided a wonderful excuse for future projects.

The children have numerous opportunities to deal with the Igartubeiti Museum. It is not a typical museum, and they often take part in the workshops organised at weekends. This gave them a really direct experience of the artist residency project, and the connection between the lessons planned in the school's educational programme and the contributions made by the residency arose quite naturally. This project allowed us to analyse the current reality arising from social transformations, comparing this against the legacy that has been preserved and handed down from generation to generation. Our involvement in this project in fact allowed us to tackle content in a range of areas, implemented directly as set out below, in accordance with the basic knowledge areas tailored to the students' profile:

1. **Linguistic communication skills:** Express themselves effectively both orally and in writing, in different languages, and understand in different contexts. They prepared interviews, and also through this project addressed the artistic language of photography as a focus of study.
2. **Multilingual skills:** As we worked together with the community, we had to use more than one language to communicate, highlighting linguistic and cultural diversity.
3. **Science, technology, engineering and maths (STEM) skills:** Apply the scientific method to understand our surroundings and resolve mathematical problems. The process of photography inevitably took us deep into the scientific method, steering us towards new hypotheses. Meanwhile, the precise moment of taking the photograph would have proved impossible without bearing in mind various mathematical concepts.
4. **Digital skills:** Use digital technologies safely, critically and responsibly to learn and communicate. Although photography served within this process as an approach to analogue techniques, to obtain the image and the positive as the end result, digital technologies had to be used, accompanied by reflection and critical dialogue.
5. **Personal, social and learning to learn skills:** Manage their own learning, regulate emotions and work constructively as a team. Aside from the lessons involved in teamwork, we also had to keep an eye on the times needed for each action: taking the photo, exposing it... Meanwhile, not everyone achieved the same result from the process, or not all of them had the opportunity to take the photo properly. This had its own consequences, forcing us to conduct additional sessions to be able to handle the dynamic.
6. **Citizen skills:** Play an active role in social life, upholding democratic values, peace and sustainability. As this is a project undertaken within the community, these skills were handled naturally, both in the reflections as to how the results took shape, and in the consensus needed to administer the process.
7. **Entrepreneurial skills:** Show initiative to turn ideas into action, developing creativity and planning capacity. The organisation and time management demanded by this form of photography aroused considerable expectation, admiration and curiosity.
8. **Cultural awareness and expression skills:** Understand and appreciate different artistic expressions, and address creativity itself. These days, the immediacy typical in taking a photograph tends to distance the discipline from its artistic dimension. This project offered the students a different experience.

We could not conclude this document without thanking the Igartubeiti Museum for the opportunity they offered us. From the very outset they allowed the school to form part of the process and to participate in the steering group that defined the design and course of the residency. They even researched and analysed the projects presented, playing an active role in the selection process.

Both the project selected for the artist residency and the artist himself fitted in perfectly with our school. In this regard, the museum's attitude and Asier's willingness proved fundamental. The artist came to the school whenever his presence was needed to deal with our requests. The museum supervisor also monitored the project directly, and was happy throughout to listen and give form to our needs. We are therefore hugely grateful to the Igartubeiti Museum, as well, of course, as the artist Asier Gogorza.

Eragilea Promotor

25 urte años · I·M CASERÍO MUSEO IGARTUBEITI BASERRI MUSEOA · GIPUZKOA · K Kultur Kudeaketa Gestión Cultural 6

Babeslea Sponsors

Interreg POCTEFA · Cofinanciado por la UNIÓN EUROPEA · Cofinancé par l'UNION EUROPÉENNE · PATRIM 4.0

patrim