

pentsatzeko

leku

bat

un sitio

Escuelas y prácticas educativas
experimentales de arte en el País Vasco
1957–1979

para

pensar



Esta publicación se edita con motivo de la exposición *Un sitio para pensar. Escuelas y prácticas educativas experimentales de arte en el País Vasco, 1957-1979*, organizada por el Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco Artium Museoa en colaboración con la Fundación Museo Jorge Oteiza.

Introducción

A partir de una constatación de Jorge Oteiza, publicada en *Quousque Tandem...!* (1963): «Nosotros, que no tenemos ni un lugar de convergencia, ni un simple sitio para reunirnos a pensar, no podemos hablar de investigación», esta exposición se ocupa de esta llamada a la acción para generar espacios para el encuentro que posibiliten la formación y el crecimiento sociopolítico, cultural e intelectual del niño y la niña, el hombre y la mujer en el País Vasco. La muestra recupera y reúne una serie de proyectos con vocación educativa, ya sean de naturaleza colectiva o individual, desarrollados entre 1957 y 1979, que comparten el mismo argumento de necesidad apuntado por Oteiza. Al añadir al mapa nombres y lugares que dibujan esas experiencias, se visibilizan conexiones entre artistas y geografías que comparten un interés por aspectos clave dentro del panorama artístico vasco y español en ese momento: los debates entre abstracción y figuración, la defensa de la integración de las artes, la urgencia de renovación de la enseñanza artística o la consideración de la función social del arte, donde el niño y la niña como sujetos y destinatarios reciben una atención especial. Con ello se propone una aproximación a los episodios fundacionales del arte vasco contemporáneo, ahora desde los procesos de configuración del artista como educador y la enseñanza artística, sin perder de vista el estudio de ambos ejes desde el contexto histórico-social del momento. El arco cronológico estudiado se abre en un año en el que confluyen diversas iniciativas y programas dentro y fuera del País Vasco, y coincide con el momento en el que Jorge Oteiza abandona su proceso de experimentación escultórico para centrarse en la reflexión sobre el papel social y político del artista (1957-1959). Se extiende hasta el año en el que la Escuela de Bellas Artes del País Vasco inicia una nueva etapa como Facultad, una conversión en la que el factor nominal contiene la promesa de una transformación de fondo de su estructura, programa, equipamientos y renovación docente. Entre ambas fechas, se presenta un conjunto de casos, nombres y lugares siguiendo un orden diacrónico que se ve afectado por una narración sincrónica, lo cual evidencia la simultaneidad de experiencias y el desarrollo de las distintas iniciativas educativas de carácter experimental desde las artes plásticas. Se trata de un conjunto de propuestas heterogéneas en sus enunciados y modos de articulación, desarrolladas en el País Vasco en unos años marcados por procesos de renovación y reconstrucción de la sociedad vasca y cuyo denominador común es el no secundar una educación reglada u oficial, señalando con ello que cada «sitio para pensar» activado se convertía en un espacio de posibilidades.

Índice

- 5 Ángel Ferrant
- 6 Academia errante
- 7 Escuela Experimental de Córdoba
- 8 Equipo 57
- 9 Biok-Espiral
- 10 Estampa Popular de Vizcaya
- 11 Asociación Artística de Guipúzcoa
- 12 Taller de Expresión Libre
Escuela Experimental de Elorrio
- 13 Cine Club Irun
- 14 Escuela Vasca
- 15 Medio e ikastolas
- 16 Plaza Ezkurdi
Salas municipales de cultura de Durango
- 17 Escuela de Arte de Deba
- 18 Encuentros de Pamplona
- 19 Rafael Ruiz Balerdi, José Luis Zumeta, Rosa Valverde
- 20 Isabel Baquedano
- 21 Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao
- 22 Universidad Popular de Rekaldeberri
- 23 Escuela de Andatza
Taller de Aia
- 24 Laboratorio de Formas de Galicia

Ángel Ferrant

Ángel Ferrant (Madrid, 1890-1961) ocupa un lugar central en la formulación de la práctica escultórica moderna en España. Con su obra participa en la renovación del lenguaje plástico en los años treinta —en la que entra en juego la consideración de otros materiales, incluidos los pobres, los encontrados o las excrescencias de la naturaleza— y se convierte en referencia ineludible para un gran número de artistas a partir de los años cuarenta. En este sentido, se erige en agente aglutinador de distintas generaciones y articula las conexiones con el medio artístico internacional, por ejemplo con Alexander Calder, o participando en la reivindicación de Paul Klee. Su trabajo se caracteriza por una continua voluntad experimental, que abarca desde la idea de juego y la atención a la infancia hasta la integración del espacio como factor constituyente de la obra; es ahí donde desarrolla la noción de móvil y pieza cambiante que solicita la intervención del público. Un tercer aspecto indisoluble de la figura de Ferrant es su labor pedagógica desde presupuestos de reforma urgente, que acompaña con un abundante corpus teórico sobre la práctica artística y su enseñanza. Esta faceta no se limita al espacio del aula por su condición de profesor de modelado y vaciado en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, desde 1917 —donde destacan sus notas y aforismos, que transforma en pancartas escolares—, sino que está íntimamente ligada, y queda ejemplificada, con su propia obra. Pese a su inhabilitación para desempeñar cargo público alguno de confianza en 1940, Ferrant refuerza su labor creadora, editorial, pedagógica —desde la escritura— y expositiva, que desarrolla en distintas ciudades, conectando de este modo con grupos y artistas. Su contribución es clave en la I Semana de arte de la Escuela de Altamira (1949), así como en la Semana de Arte Abstracto de Santander (1953). Por su condición de atravesar generaciones, propone la inclusión de Jorge Oteiza en la muestra itinerante *Ferrant, Ferreira, Oteiza, Serra* (Madrid, Barcelona, Bilbao, 1951), de la que una selección de obras se incluirá en el Pabellón de España en la IX Trienal de Milán (1951), una cita dedicada a las artes decorativas y el diseño industrial. En 1960 Ferrant integró la nómina de artistas seleccionados para la Bienal de Venecia. Las obras que allí presentó bajo el nombre de *Escultura infinita* se expusieron en Madrid y en Bilbao al año siguiente. Eran esculturas compuestas por piezas de hierro en las que ampliaba su investigación sobre el principio móvil y la obra cambiante. En palabras del artista, y como se lee en el catálogo de esa muestra, cada obra es «un arsenal de cuerpos montables y desmontables que se pierde de vista en un “sírvese usted mismo”. [...] Y es de ese modo como se constituyen conjunciones queridas susceptibles de crecer o achicarse, de aumentar o disminuir, de complicarse o de simplificarse. Entiendo por conjunción una estación de llegada por cualquiera de los dos caminos en sentido inverso».

Academia errante

La Academia errante ha sido definida como «un ensayo de universidad popular». Activa entre 1955 y 1963, fue promovida al inicio por Luis Peña Basurto y, más adelante, por Ángel Cruz Jaka Legorburu. Se organizó como una serie de reuniones informales de intelectuales, de disciplinas e ideologías diversas, para reflexionar y debatir sobre temas concretos relacionados principalmente con la cultura vasca. La Academia errante no tuvo una sede, sino que sus encuentros se celebraron en diferentes localidades del País Vasco, habitualmente alrededor de una comida en una venta, en los locales de una sociedad gastronómica o en salones parroquiales. El objetivo de estas reuniones, según José Antonio Ayestarán Lecuona, uno de sus miembros, fue «abrir una brecha en el muro de opresión cultural y política existentes» en ese momento. Entre los que participaron en esta experiencia se encontraban: José Aranzadi, Julio Caro Baroja, Luis Martín-Santos, Koldo Mitxelena y Jorge Oteiza. La Academia errante terminó debido a las amenazas que recibió Cruz Jaka Legorburu desde el Tribunal de Orden Público franquista. Parte de su actividad quedó documentada en una serie de publicaciones editadas por Auñamendi con la intención de difundir y compartir los contenidos de las ponencias que se impartieron en sus sesiones de carácter monográfico. Oteiza, en la conferencia que ofreció sobre las estelas funerarias y los crómlech neolíticos, en el homenaje que organizaron al antropólogo José Miguel Barandiaran en 1962, adelantó algunos de los presupuestos que desarrollaría después en su libro *Quousque tandem...!* (1963).

Escuela Experimental de Córdoba

La Escuela Experimental de Pintura —que cambió su nombre por Escuela Experimental de Córdoba en 1956— es una experiencia que surge en 1954 del encuentro de diversos intereses y agentes, y fue impulsada por la voluntad de un grupo de jóvenes de integrarse en las dinámicas del arte contemporáneo, entendidas como una vía de conocimiento y participación directa en la vida. La constituyen varios alumnos de la Escuela de Artes y Oficios de la capital andaluza, reunidos en torno a la enseñanza y propuestas de renovación promovidas por José Duarte, quien era profesor allí. Este primaba el principio de creatividad sobre el dominio técnico (dibujo, volúmenes, claroscuro, etc.) e introdujo a los jóvenes en los principales problemas plásticos y estéticos (composición, experimentación) y en las corrientes artísticas modernas internacionales y nacionales, por ejemplo, la figura de Jorge Oteiza, con quien había trabajado en el proyecto de la Cámara de Comercio de Córdoba en 1953. La influencia de Duarte, que sería miembro fundador de Equipo 57, no se advierte solo en la decantación por la abstracción geométrica como lenguaje, sino en la transmisión de la importancia del trabajo colectivo. Francisco Arenas, Segundo Castro, Manuel García, Manuel González, Alejandro Mesa y José Pizarro, los miembros del grupo, expusieron su trabajo en la Sala Negra de Madrid, en el marco de una exposición de Equipo 57 en noviembre de 1957. Si bien estuvieron muy próximos al equipo, nunca hubo un vínculo de dependencia. Castro y Mesa los acompañaron en su estancia en Dinamarca, donde tomaron parte en sus actividades y en la exposición celebrada en Copenhague, en marzo de 1958. A su regreso, en junio de 1958, se organizaron bajo el nombre de Equipo Córdoba, y siguieron la senda ya abierta con un trabajo analítico y objetivo, que en gran medida prolongaba nociones como la interactividad del espacio plástico (espacio-color, espacio-masa, espacio-aire), el rechazo de la línea recta y la autoría colectiva.

Equipo 57

Equipo 57 es uno de los proyectos artísticos fundamentales en la historia del arte español del siglo XX, en particular por su papel en el desarrollo y recepción del arte normativo. Sus investigaciones sobre la interactividad del espacio —cuyos presupuestos trabajaron en el medio pictórico, escultórico y cinematográfico— constituyen también la base de su incursión en el campo del diseño industrial. El núcleo central del grupo estaba compuesto por José Duarte, Agustín Ibarrola, Juan Serrano, Ángel Duarte y Juan Cuenca, y había surgido de formaciones previas como Grupo Espacio. Aunque en diferentes momentos de su breve trayectoria, trabajaron muy próximos a Jorge Oteiza, Néstor Basterretxea, Marino di Teana, Thorkild Hansen, Alejandro Mesa y Segundo Castro; estos dos últimos habían sido miembros, a su vez, de la Escuela Experimental de Córdoba. El equipo participó en los debates del arte abstracto, normativo y cinético tanto en España como fuera, y siempre disfrutaron de reconocimiento internacional, como ejemplifica su relación con Max Bill y Tomás Maldonado de la Escuela de diseño de Ulm.

Con una intensa actividad expositiva y teórica concentrada entre 1957 y 1961, aunque el grupo se prolongó hasta 1966, su propuesta partía de la necesaria renovación del lenguaje plástico, lo cual implicaba una crítica al sistema imperante: contra el mercado del arte, los procesos de selección para concursos y bienales, el protagonismo del informalismo y el individualismo. Ellos defendían el trabajo mediante agrupaciones, apelaban al compromiso social del artista, la reforma de la enseñanza y la recuperación de la unión entre un arte de investigación formal y la vida; de ahí su natural tránsito desde la práctica experimental pictórica y escultórica a la arquitectura y el diseño. En este sentido, en 1959 afirmaban que «el arte tendrá que recuperar su exacto valor de fin en sí y su función práctica de medio».

Su trabajo se funda en la noción de interactividad del espacio, que formulan como «la interpretación plástica de la continuidad dinámica de espacio. La dualidad forma-espacio es reducida a un ente único: el espaciocolor en el plano bidimensional y el espaciomasa en tridimensión». Pero además responde a una concepción analítica y racional del proceso de creación, donde queda anulada la subjetividad y la huella del artista, así como a la consideración de las obras como estructuras. Estos tres aspectos se reconocen también en el mobiliario y objetos de diseño industrial que crearon y produjeron gracias a la alianza con la industria, como fue la desarrollada con Darro (Madrid) o la sociedad cooperativa Danona (Azpeitia, Gipuzkoa).

Biok-Espiral

En el marco de los debates nacionales e internacionales sobre arte, arquitectura y diseño industrial, que en última instancia también se referían a la cuestión de la integración de las artes, Néstor Basterretxea, junto a dos socios, se embarca a principios de 1961 en un proyecto con una doble vertiente: la creación de una empresa consagrada a la fabricación y venta de muebles de diseño moderno. Se trataba de Biok y Espiral, la fábrica con sede en Irún y la tienda ubicada en el centro de San Sebastián, donde se vendían los muebles diseñados y producidos por ellos, así como los de otros diseñadores españoles y europeos, al frente de la cual estuvo Mikel Forkada entre 1961 y 1968. Además de Basterretxea, que concibió modelos de sillas, sofás, mesas y lámparas para ser fabricados por Biok, la empresa contó con diversos diseñadores, como Salvador y Tomás Díaz Magro, entre otros. Esta iniciativa coincidía con la fundación de Danona —una fábrica de muebles organizada en régimen de cooperativa— en Azpeitia (Gipuzkoa). No obstante, y sin querer sacrificar el principio del diseño, la diferencia sustancial entre ambos proyectos radicaba en el tipo de mueble y el sistema de producción: más económicos y fabricados a mayor escala en este segundo.

El conjunto de fotografías conservadas de Espiral, así como el anuncio publicitario de Biok dirigido por Basterretxea hacia 1966, da buena cuenta del tipo de muebles que les interesaban, en los que primaban el diseño moderno, el valor escultórico de los resultados y la calidad de los materiales. En este sentido, como empresa cumplía la triple labor de creación, difusión comercial y educación del gusto referida al mobiliario y la renovación de los interiores de hogares y oficinas. Como espacio, Espiral se propuso no limitarse a la exposición y venta de proyectos de decoración, sino convertirse en un centro de actividades y exposiciones de pintura, escultura, arquitectura, diseño industrial o fotografía. Aunque tal objetivo no se llevó a cabo, sí que asumió con el tiempo otro papel, al igual que también ocurrió luego con Huts, el proyecto personal que Forkada dirigió en San Sebastián que entre 1968 y 1972, y Mosel, la tienda de mueble moderno fundada por José P. Álvarez de Arcaya en Vitoria en 1962, con una segunda sede en Bilbao, abierta a mediados de 1968. Estas no solo atendían a la urgencia de modernización, sino que, como lugar de encuentro o galería, se integraron en un proyecto de mayor alcance: el movimiento de la Escuela Vasca concebido por Jorge Oteiza. Así, Espiral —como también el estudio del arquitecto Luis Peña Ganchegui— fue sitio de reunión habitual de un buen número de artistas y arquitectos; Mosel-Vitoria acogió, al menos, una exposición del grupo Orain en diciembre de 1969; y María Paz Jiménez, José Antonio Sistiaga, Carmelo Ortiz de Elgea o Remigio Mendiburu expusieron en Huts entre 1968 y 1971. Como lugar de posibilidades funcionaron como cajas de resonancia de aquel movimiento artístico-cultural de acción colectiva.

Estampa popular de Vizcaya

En 1955, Agustín Ibarrola regresó a Bilbao, tras una estancia en Madrid y Formentera, para participar en la exposición preparatoria de la III Bienal Hispanoamericana que se celebró en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Entonces escribió un manifiesto en contra de la instrumentalización de este tipo de eventos por parte de la dictadura franquista, que repartió en señal de protesta el día de la inauguración, y que dejó al portero del museo para que se lo diera a los visitantes que acudieran después. Fue así como María Dapena leyó dicho texto y quiso conocer a Ibarrola, pues compartía todo lo que en él se apuntaba y denunciaba. Ambos, junto al también pintor, Ismael Fidalgo, organizaron ese mismo año una serie de exposiciones itinerantes por distintas poblaciones de Bizkaia. En ellas presentaron pinturas de paisajes y escenas cotidianas en la vida de los trabajadores vascos. Estas muestras iban acompañadas por conferencias y lecturas de poemas, y contaron además con la complicidad de Blas de Otero, Sabina de la Cruz y Vidal de Nicolás, entre otros. Su objetivo «era hacer cultura. Queríamos que el pueblo se culturizase», en palabras de Dapena. Estas actividades acabaron cuando Ibarrola decidió irse a París en 1956 al sentirse vigilado.

El espíritu de estas exposiciones se retomaría cinco años más tarde, en 1961, cuando Ibarrola y Dapena, con Dionisio Blanco, formaron el grupo vizcaíno de Estampa popular. Este movimiento, que tenía un profundo carácter antifranquista, defendía la creación de imágenes-testimonio que contribuyeran a concienciar a los trabajadores de la explotación y la represión a las que estaban sometidos, para que reaccionaran y participaran de forma directa en el cambio de la sociedad. Favorecieron un medio como el grabado que, por sus características técnicas, facilitaba la circulación de sus mensajes. El colectivo se presentó en una exposición celebrada en las salas del Ayuntamiento de San Sebastián en 1962, y participó en la muestra *Arte Norte y Sur*, realizada en el Círculo de la Amistad de Córdoba ese mismo año, que mostró también el trabajo desarrollado por los grupos de Estampa popular de Andalucía y Madrid. Estampa popular de Vizcaya se diferenció por la importancia que otorgaba a la iconografía del trabajador industrial y el pescador frente a la del campesino, que dominaba en las otras agrupaciones. También por su colaboración directa con los poetas que habían participado ya en la organización de las exposiciones itinerantes en 1955. Estampa popular de Vizcaya se disolvió en 1962, cuando Ibarrola, Dapena, de Nicolás y Antonio G. Pericás, que escribió los textos críticos del grupo, fueron arrestados y encarcelados por su colaboración con el Partido Comunista.

Asociación Artística de Guipúzcoa

La Asociación Artística de Guipúzcoa nació en 1949 como respuesta a la ausencia de instituciones artísticas en San Sebastián. La clausura de la antigua Escuela de Artes y Oficios la convirtió en referencia de la formación artística en la ciudad. Situada en uno de los locales del edificio del Museo San Telmo, contaba con un espacio para la práctica de la pintura, el dibujo, el grabado y el modelado, y desde sus inicios acogió conferencias y actos culturales. Con objeto de modernizar las tradicionales prácticas y dinámicas educativas, Amable Arias se hace con la presidencia en 1962, con la colaboración de Esther Ferrer y José Antonio Sistiaga. Arias formaba parte de un grupo de artistas que cuestionaba el sistema de exposiciones y premios oficiales con la organización de muestras independientes, como la *Exposición de los 10* (1959-1960). En ella participaron Néstor Basterretxea, María Paz Jiménez, Rafael Ruiz Balerdi, Carlos Bizcarrondo, Gonzalo Chillida, Vicente Ameztoy y José Antonio Sistiaga, cuyas propuestas escandalizaron al anquilosado sistema artístico. Ocurrió igualmente con la exposición *Espacios vacíos* del propio Arias, que en 1963 presentaba marcos sin pinturas en las Salas Municipales de Arte de la ciudad.

Bajo el mandato de Arias en la presidencia de la Asociación Artística, que duró hasta 1964, se mejoraron las condiciones del local y se renovó la biblioteca con revistas y libros de filosofía y estética. Programaron actividades culturales con debates en torno al arte pop, audiciones de música contemporánea, proyecciones de películas y conferencias del crítico de arte José María Moreno Galván, el poeta Julio Campal y el arquitecto Luis Peña Ganchegui, entre otros, y organizaron viajes para ver exposiciones en París, todo ello bajo una precaria situación económica. Con objeto de actualizar los modos de enseñanza que respondían a la tradición académica, se retiraron los moldes de escayola e implantaron prácticas cronometradas con modelo vivo sobre fondo negro y diversos ejercicios sobre el espacio. Todo ello creó divergencias con los sectores más tradicionalistas de la asociación, que acabaron con el enfrentamiento entre Amable Arias y quien fuera su maestro, el pintor Ascensio Martiarena. En 1964, al cancelar el Ayuntamiento la subvención que les destinaba y, sin embargo, continuar financiando una sociedad gastronómica, Sistiaga, Zumeta y Balerdi protagonizaron una acción-protesta consistente en comerse una chuleta, llevada por Joxean Artze, ante un público previamente convocado a una charla sobre el impresionismo, para evitar la censura, lo que ha sido considerado como el primer *happening* del arte vasco.

Taller de Expresión Libre

Escuela experimental de Elorrio

En pleno proceso de experimentación de su práctica pictórica, en la década de 1960, José Antonio Sistiaga desarrolló, en colaboración con Esther Ferrer, un novedoso proyecto pedagógico relacionado con las artes plásticas. Asumiendo distintas corrientes que basaban la educación en el juego, la expresión y la creación a partir del propio aprendizaje de los niños, pusieron en marcha talleres de pintura y escuelas, cuya labor difundieron mediante exposiciones, conferencias y artículos.

Sistiaga puso en marcha junto a Esther Ferrer la Academia de los Jueves o el Taller de Expresión Libre (TEL) (1963-1968), inspirado directamente en el taller infantil de Arno Stern, la Académie du Jeudi, que había conocido en París. Los niños de entre cuatro y catorce años que allí acudían disponían de una mesa-paleta que contenía la pintura, así como de papeles de distintos tamaños que pegaban en las paredes. Su objeto, más que enseñar a pintar, era fomentar su capacidad de observación, reflexión y decisión desde la libertad, para lograr sus propios objetivos, sin ningún tipo de directriz ni obligación, en diálogo constante con los educadores.

Simultáneamente a su labor en el TEL, y animados por Jorge Oteiza, Sistiaga y Ferrer fundaron en 1964 la Escuela experimental de Elorrio, asociada a la escuela ya existente de la cooperativa de producción industrial Funcor. Sistiaga diseñó un modelo de educación completa a partir del método pedagógico cooperativo de Célestin Freinet, basado en el desarrollo de los conocimientos que aporta el propio niño. Sustituyeron el sistema de la escuela tradicional —fundamentado en la repetición y la copia— por una práctica que buscaba la estimulación de la imaginación, la creatividad y la autoevaluación. Como instructora del equipo docente, con el que viajó a Francia a conocer el nuevo método, Esther Ferrer incidió en la sustitución de un modelo profesor activo/niños pasivos por uno basado en el intercambio a partir de la comunicación y la experiencia individual. Oteiza llegó a desarrollar un proyecto de Universidad Infantil Piloto para Elorrio, si bien la escuela experimental solamente duró un año escaso, debido a los desencuentros entre directivos y artistas.

Entre 1964 y 1968, Sistiaga y Ferrer organizaron exposiciones educativas que mostraban el método Freinet y la labor realizada por niños y educadores del TEL. Así lo hicieron en la nueva galería Barandiaran de San Sebastián (1965), que reunió una importante selección de materiales procedentes de las cooperativas de Freinet, trabajos realizados por niños y proyecciones de películas documentales internacionales de temas pedagógicos. Barandiaran también acogió en 1966 una muestra sobre el juguete no violento. A partir de 1967 Sistiaga incluyó pinturas infantiles y materiales didácticos en sus exposiciones como artista. En el Museo San Telmo se pudo ver un relieve de acción pública que buscaba la interacción del público. La labor educativa realizada por Sistiaga durante estos años la resumió en el artículo «El hombre de mañana en la expresión actual del niño», publicado en la revista *Trama* (1967).

Cine Club Irun

Este caso de estudio se muestra de manera independiente en la exposición *Un ojo transitivo. El proyecto Cine Club Irún*, en el Museo Fundación Jorge Oteiza.

A partir de su instalación en Irun en 1957-1958, y con el fin de poder fundar su proyecto de Escuela de arte contemporáneo e Instituto de investigaciones estéticas, Jorge Oteiza reclama la creación de una Casa de la Cultura para Irun, cuyo primer paso lo reconoce en el Cine Club Irun (CCI). Oteiza, como también Néstor Basterretxea, se implicó en sus actividades desde el inicio: cinefóruns, programas y difusión, como ejemplifica el diseño del logo que servirá de membrete en el papel de carta y programas. Las actividades del CCI arrancaron el 24 de mayo de 1958, en el Teatro Principal de Irun, con una propuesta quincenal de cinefórum; su interés radicaba no solo en los títulos que proyectaba, también en que los propios directores o figuras destacadas del campo del arte, la literatura, la crítica o la fotografía presentaran las películas al público y dirigieran el coloquio posterior. Esta actividad se completaba con el establecimiento de una biblioteca y la suscripción a numerosas revistas especializadas a disposición de los socios. También extendieron la formación cinematográfica a los escolares iruneses, para lo cual organizaron, en octubre de 1960, las I Jornadas de Cine para niños, con visionados, ejercicios de debate y concursos de redacción, que, por su éxito y acogida, plantearon repetir al año siguiente. El CCI fue ampliando su programa de actividades y su estructura los años siguientes: Concurso anual de diapositivas (1969), I Rallye de Foto y Cine del río Bidasoa (1969), Certamen de cine amateur (primera edición en 1970), entre otros. Estas iniciativas contribuían a reforzar los lazos de la comunidad irunesa y guipuzcoana mediante la práctica cinematográfica entendida en el amplio sentido del término, además de participar en el conocimiento del paisaje y la cultura vasca a través de la cámara. Se añaden las Jornadas internacionales de cine, cuya primera edición se celebró en 1964. A este respecto destaca el papel desempeñado por Basterretxea y su colaboración con el CCI, que no se ciñó a trabajos de diseño gráfico —al menos concibió los carteles de las cinco primeras ediciones de estas jornadas de cine, entre 1964 y 1969—, sino que además es el autor del trofeo *Ícaro* (1964), que se entregaba a los galardonados con el primer premio en el certamen.

Uno de los episodios de mayor alcance en la trayectoria del CCI, pero también desde el punto de vista de la construcción del relato del arte vasco moderno y sus escenarios, así como de sus dialécticas, lo constituye la Semana de arte, celebrada entre el 15 y 22 de octubre de 1961. Sus organizadores llegaron a entrever esta actividad como un paso que los acercaba al proyecto de la Casa de la Cultura de Irun. El repertorio de actos y propuestas de aquella semana era lo suficientemente amplio para llegar a todos los públicos: exposición de pintura, escultura y libro; conciertos de las corales Ametsa e Irunesa de Cámara, proyección de documentales sobre arte y música, conferencias, la doble actuación de Rosario Escudero, así como la presentación de varias películas y una obra de teatro. Conferencias y debates entre el arte abstracto y el figurativo animaron la exposición de pintura y escultura, que ejemplificaba la polarización entre lo que había sido y lo que debía ser el arte vasco contemporáneo a juicio de Oteiza.

Escuela Vasca

A mediados de la década de 1960, y bajo el liderazgo de Jorge Oteiza, se definió el proyecto de la Escuela Vasca de Arte Contemporáneo en forma de agrupación de artistas que, «integrados en un frente cultural o un colegio», acuerdan reunirse, mediante un modelo estatuario y autogestionado, como protección espiritual y económica en un contexto de renacimiento del pueblo vasco. El objeto último es la creación de una serie de grupos que se correspondan con las provincias vascas —Gaur (Gipuzkoa), Emen (Bizkaia), Orain (Araba) y Danok (Navarra)—. Cada uno redactó su propio manifiesto y comparecieron públicamente en las respectivas capitales a lo largo de 1966, excepto Danok.

El grupo Gaur se presentó en abril en San Sebastián, en la galería Barandiaran, que nace como productora de arte compuesto y laboratorio expandido. Sus miembros —Amable Arias, Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga y José Luis Zumeta—, que apostaron decididamente por la abstracción, llevaron a cabo numerosas actividades artísticas y culturales tanto en Barandiaran como en distintas localidades guipuzcoanas. El Museo de Bellas Artes de Bilbao acogió en agosto al grupo Emen, un heterogéneo y asambleario conjunto de una veintena de artistas —entre ellos, Agustín Ibarrola, María Dapena, Vicente Larrea, Dionisio Blanco y Gabriel Ramos Uranga—. En octubre se presentó en el Museo de Bellas Artes de Álava en Vitoria-Gasteiz el grupo Orain —Alberto Echevarría, Joaquín Fraile, Juan Mieg, Carmelo Ortiz de Elgea y Alberto Schommer—, cuya apuesta por la vanguardia colisionaba con los postulados más tradicionales y cercanos al realismo social de Emen. Las tensiones surgidas impidieron la concreción y desarrollo del grupo navarro Danok, lo que supuso el fracaso de la consolidación de la Escuela Vasca y de la proyectada Universidad de Artistas Vascos en Pamplona.

La educación estética resultó un eje central en el proyecto de la Escuela Vasca. El manifiesto de Gaur insiste en la importancia de creación de «institutos propios y los más avanzados para información, investigación y preparación profesional de nuestros artistas», con objeto de ensayar «la transmisión de nuestra educación estética en todos los niveles de enseñanza». De una manera u otra, todos los grupos reivindicaron nuevos espacios formativos para artistas y la activación de la educación estética frente a modelos academicistas, convencionales y reaccionarios. Sin embargo, el principal impulsor, desde la teorización y el intento de puesta en marcha, de la definición de un nuevo modelo educativo desde la estética —tanto para la sociedad en términos generales como para los propios artistas en cuanto agentes activos de una nueva educación popular que llegara a donde el arte no llegaba— fue Jorge Oteiza quien, concluida su actividad experimental en el ámbito de la escultura, formuló a lo largo de los años sesenta distintos proyectos —escuelas de Artes y Oficios, universidades infantiles, institutos de investigaciones estéticas comparadas— en los que subyacía un mismo planteamiento que se adecuaba, con diferentes denominaciones, a situaciones diversas, y que en su mayoría no llegaron a materializarse.

Medio e ikastolas

La decisión de Jorge Oteiza de dar por terminada su fase experimental como escultor, en 1959, no supuso una cesura en su proyecto artístico, sino que este cobró a partir de entonces naturaleza de proyecto ético; en él su experiencia práctica se convierte en fundamento de un sistema de actuación. Con herramientas teóricas procedentes del campo de la política, la estética, la lingüística y la antropología, Oteiza decanta sus procesos de trabajo para pensar a través de estructuras, unidades funcionales y leyes, con el propósito de configurar un sistema de convivencia, redes de trabajo y formación o espacios sociales, así como definir el papel del artista en él. De este modo, desde el arte se proyecta a otros campos en los que participar de manera ejecutiva en la transformación social y artística del País Vasco. Un ejemplo de ello se advierte en los más de veinte proyectos pedagógicos que diseñó, en los que destaca su interés por la configuración de centros escolares y de formación de distintos grados y edades, de la ikastola a la universidad, tanto desde el punto de vista del programa —definiendo para ello qué asignaturas impartir o qué actividades, laboratorios y talleres realizar, sin olvidar los juegos y la gimnasia, así como las necesidades docentes y los apoyos financieros necesarios— como desde la concepción arquitectónica y espacial. En este sentido, destaca la estrecha relación personal y profesional que Oteiza mantuvo con una serie de arquitectos, como Javier Sáenz de Oiza, Juan Daniel Fullaondo y Luis Peña Ganchegui, por ejemplo. Sus trabajos a este respecto —Proyecto de Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas Comparadas para San Juan de Luz (1963), Ikastola experimental en Elorrio (1964), Proyecto de Escuela de Deba (1969), entre otros— van acompañados de una tentativa de organización espacial en la que se reconoce la concatenación de aulas, talleres, patios, museos, auditorios, bibliotecas, etc., esto es, las unidades básicas de construcción de su proyecto. En este sentido, se ha señalado que cada propuesta se apoyaba en las anteriores, y que todas ellas eran variaciones de una idea primigenia en la que, en última instancia, se encuentra la urgencia de modernización de los procesos de formación (social y artística) del niño, la niña y el hombre y la mujer vascos; y, a su vez, este ejercicio que se extiende durante decenios resulta complementario e indisociable del movimiento de la Escuela Vasca de Arte, también activado por él. A finales de los años sesenta, debe considerarse además el papel de las asociaciones y cooperativas de padres y madres para crear nuevas ikastolas y centros de formación, con las que atender a necesidades reales (aulas, bibliotecas, salones de actos y reuniones, y gimnasios). En ese contexto, los edificios que conciben José Ignacio Linazasoro y Miguel Garay para Hondarribia (1974), así como los de Peña Ganchegui para Ataun (1974) y Oiartzun (1976-79) destacan por su volumen, la circulación vertical e interior/ exterior y la integración en el paisaje, tanto urbano como rural.

Plaza Ezkurdi

Salas municipales de Cultura de Durango

En 1970 los arquitectos Juan Daniel Fullaondo y Fernando Olabarriá inauguraban la Plaza Ezkurdi en Durango (Bizkaia). Se trataba de una obra que contenía un programa complejo y de claro carácter social: remodelación, planificación urbana y creación de espacios para la convivencia. Se caracterizó por ser más parque que plaza popular, por su concepto geométrico y la eliminación de un único plano horizontal a favor de la diversidad de niveles («discurso laberíntico») —lo que redundaba en los usos y actividades allí desarrolladas y en su función articuladora del espacio urbanístico—, así como por el interés de incluir flora y fauna, y donde destaca el estanque circular. Además de ser lugar de juego, se pensó como parque de escultura moderna, y junto a la sala de exposiciones —que responde a una sugerencia de Leopoldo Zugaza— debía haber incluido un auditorio en graderío, finalmente no construido. De este modo, tras la organización de exposiciones de arte contemporáneo desde Gerediaga Elkarte (1965) con obras de artistas de las galerías Grises y Mikeldi de Bilbao, Leopoldo Zugaza se puso al frente de las Salas municipales de Cultura en el parque de Ezkurdi. Se trataba de un espacio estrecho y largo en forma semicircular, abierto al estanque. Desde su inauguración, y durante las dos décadas siguientes, se presentaron allí más de un centenar de exposiciones de representantes de la Escuela Vasca y de jóvenes creadores, así como ciclos de conferencias y publicaciones con un claro objetivo educativo. Como consecuencia, se erigió pronto en referente de la producción artística de vanguardia en el País Vasco. Destacan las exposiciones realizadas en colaboración con la galería Juana Mordó (Madrid) y la muestra de poesía experimental internacional comisariada por Fernando Millán: *La escritura en libertad* (1975), que reunía un centenar de artistas e incluyó el poema-espectáculo *Ikimilikiliklik* de Mikel Laboa y los hermanos Artze, además de las películas *Anticine* de Javier Aguirre. Inspirado en la idea de André Malraux según la cual todos los pueblos deben contar con una sala de cultura, en 1985 las Salas municipales de Cultura inauguraron un módulo de animación cultural con servicios de biblioteca, novedades editoriales, hemeroteca y audición musical. Al año siguiente abrió sus puertas el Museo de Arte e Historia de Durango en el Palacio Etxezarreta, conformado por obras procedentes de las exposiciones de las salas municipales y de nuevas adquisiciones, constituyendo uno de los fondos públicos de arte vasco más destacados de los años ochenta.

En 1972 Zugaza creó la editorial de obra gráfica Ederti. Su propósito era acercar a un público más amplio la plástica vasca más actual mediante la edición de una colección de estampas de 24 artistas contemporáneos. En diciembre de ese año, Ederti también produjo una carpeta de obra gráfica de seis artistas —Félix Baragaña, Carmelo Ortiz de Elgea, Néstor Basterretxea, Rafael Ruiz Balerdi, Ignacio Yraola y José Luis Zumeta— que se expuso en la sala de Ezkurdi. Parte de la producción gráfica de Ederti se realizó en la Escuela de Arte de Deba.

Escuela de Arte de Deba

La Escuela de Arte de Deba supuso la realización del perseguido proyecto de un Instituto de Investigaciones Artísticas vasco de Jorge Oteiza. Joaquín Aperribay, alcalde de Deba, supo del interés de Oteiza en crear una escuela de arte experimental y en 1969 le ofreció la posibilidad de llevarla a cabo allí a través de la Fundación para el Fomento de la Enseñanza y la Cultura, que recibía los beneficios del fondo patrimonial de los hermanos Ostolaza. Los talleres de grabado, cerámica, fotografía y escultura, que incluía un horno de fundición, se instalaron en un edificio de los años treinta que había servido antes como escuela de formación profesional. La buhardilla se reservó para albergar el Taller de Expresión Infantil. El objetivo de Oteiza era que lo que se produjera en los talleres sirviera para financiar la escuela, pero dicho propósito nunca se logró. Este fue uno de los motivos por los que en 1972 decidió abandonar su proyecto, además de la decepción que supusieron algunas críticas recibidas, la ausencia de apoyo por parte de otros artistas vascos, con la excepción de Agustín Ibarrola, y las presiones a las que le sometía la fundación. Sin embargo, algunos de sus participantes continuaron con el proyecto hasta la segunda mitad de los años setenta, cuando la escuela se institucionalizó como Escuela de Artes y Oficios.

Entre los que participaron en su desarrollo, estuvo José María Larramendi, al que Oteiza llamó como responsable del laboratorio de antropología y que, más tarde, hasta 1976, actuó como director. También Mikel Mendizabal, que se encargó de los talleres de expresión artística para niños y de formación para profesores de plástica en ikastolas, convertidos en uno de los fundamentos de la escuela. Allí, Mendizabal elaboró un método novedoso de enseñanza de la expresión plástica basado en tres principios básicos: observación, reflexión y expresión. Este método se convertiría, más tarde, en la base de los programas de expresión plástica de algunas ikastolas en Gipuzkoa. La relación de Mendizabal con el artista, poeta y educador Jordi Vallés, que dirigió un taller para profesores de ikastolas en la Escuela de Deba, fue fundamental para la consolidación de su labor educativa.

La Escuela de Arte de Deba se convirtió en una comunidad de conocimientos compartidos; ejemplo de ello fue el establecimiento de una biblioteca común construida con los libros de referencia de sus participantes. Fue también un agente fundamental en el renacimiento de la cultura vasca en los años setenta. En este sentido, participaron activamente de esa «red informal» que era el movimiento de la *euskalgintza*, como ellos lo definen. Se involucraron en la defensa del euskera como lengua nacional y también en el movimiento antinuclear. La Escuela de Arte de Deba estuvo presente en muchas de las semanas culturales que pretendían acercar la cultura vasca a todo el pueblo, y tomó parte en la I Exposición de Arte Vasco de Barakaldo en 1971.

Encuentros de Pamplona

Los Encuentros de Pamplona (del 26 de junio al 3 de julio de 1972) fueron impulsados por la agrupación musical experimental Grupo Alea y organizados por el músico Luis de Pablo y el artista José Luis Alexanco, y contaron con la financiación del empresario y mecenas navarro Juan Huarte. Están considerados un punto de inflexión en el desarrollo artístico español del tardofranquismo. En una semana lograron reunir en torno a 350 creadores nacionales e internacionales, y resultó un festival de manifestaciones artísticas interdisciplinares, con especial interés en las últimas corrientes performativas y de acción cercanas a movimientos y lenguajes como el situacionismo, Fluxus, el videoarte y el *happening*, en las que participaron David Tudor, John Cage, Laura Dean, Isidoro Valcárcel Medina, el grupo Zaj o Equipo Crónica, entre otros. También cabe mencionar el concierto de txalaparta ofrecido por los hermanos Artze, un ejemplo del reclamo de este instrumento vasco y su lugar en las prácticas contemporáneas. En el Museo de Navarra tuvo lugar la muestra *Arte vasco actual*, coordinada por el crítico Santiago Amón. Fue un ejercicio estética y conceptualmente aislado del espíritu del festival y no exento de polémica, debido a las tensiones entre las distintas corrientes en el seno de los artistas vascos —cuya ansiada unidad no llegó a cuajar debido a su pluralidad estilística e ideológica tras el fracaso del proyecto de Escuela Vasca, lo cual resultó en el fin definitivo de la idea de frente común— y discrepancias con los organizadores. La pintura *El proceso de Burgos* (1970) de Dionisio Blanco, que denunciaba explícitamente la represión franquista, fue censurada. Como consecuencia, y en gesto de solidaridad, artistas como Agustín Ibarrola taparon o retiraron sus piezas. Debido a su carácter subversivo, Xabier Morrás tuvo que modificar su instalación *Cristo amordazado* montada en el patio del museo. Jorge Oteiza condicionó su participación a organizar un centro de documentación e información para los artistas vascos, siguiendo el ejemplo de la Escuela de Arte de Deba. Esta última finalmente decidió no concurrir y organizó en Deba distintos encuentros con jóvenes artistas vascos. Por su parte, Eduardo Chillida retiró su escultura por sentir que otros participantes plagiaban su obra. A todo ello se sumaron las críticas que denunciaron la directriz elitista de los Encuentros y los llamamientos de ETA —que perpetró distintos atentados— en apoyo a la clase trabajadora y al boicot del festival por su carácter burgués. José Antonio Sistiaga —que junto a Esther Ferrer, en ese momento parte de Zaj, era uno de los pocos artistas vascos que se avenía al carácter intermedia de los Encuentros— mostró por primera vez uno de sus largometrajes pintados y filmó un documental, que registró los principales acontecimientos.

Rafael Ruiz Balerdi, José Luis Zumeta, Rosa Valverde

A partir de comienzos de la década de 1970 Rafael Ruiz Balerdi, José Luis Zumeta y Rosa Valverde realizaron, de modo individual, distintos acercamientos al mundo educativo. De manera complementaria a su trabajo artístico, partiendo de postulados basados en la libre creación y lejos de cualquier formación profesionalizada, trabajaron la plástica en escuelas y en talleres infantiles.

Consolidado como pintor abstracto, en 1973 Ruiz Balerdi dio comienzo a una etapa en la que se implica de manera decidida con movimientos sociales y políticos del País Vasco. Destacó su labor educativa, iniciada en la escuela Ondarreta de Andoain, donde, de manera un tanto espontánea, comenzó a trabajar con niños a partir de sus inquietudes, con objeto de incentivar un acercamiento a la expresión artística desde la inclusividad. Artista y niños trabajaban de manera simultánea, y en ocasiones realizaban paisajes figurativos de lo que veían desde las ventanas. La actividad de Ruiz Balerdi se extendió a las escuelas de Lasarte y Herrera, e incluso atrajo a especialistas de otras disciplinas como Francisco Palacios, Begoña Agirre y Menchu Medel, que dirigieron sesiones de música y danza en esos centros.

José Luis Zumeta dio comienzo a su labor educativa en la ikastola Liceo Santo Tomás de San Sebastián en 1967, una breve experiencia como profesor de Historia del Arte enriquecida con actividad plástica. La enseñanza le interesaba como modo de expansión de la actividad artística, como ejemplifica la colaboración realizada en las semanas culturales de localidades guipuzcoanas en los primeros setenta. En 1975, en un contexto en el que el movimiento de las ikastolas se caracterizaba por una directa implicación de los padres, comienza a impartir clases en la ikastola Landaberri de Lasarte, donde estudiaban sus hijos, tarea que le ocupa hasta 1980. Interesado en las formas de expresión de los niños, que surgían desde la libertad y la simplicidad, partió de su experiencia como pintor, con una disciplina y recursos técnicos mínimos, para iniciarlos en el dibujo y en sencillos ejercicios de observación, de modo que los niños pudieran «aprender mirando».

Rosa Valverde conoció el ambiente artístico en su casa desde la niñez y participó hasta los catorce años en el Taller de Expresión Libre de José Antonio Sistiaga (1963-1968). Desde de 1975 —centrada en su producción artística junto a un grupo de pintores figurativos guipuzcoanos— desarrolló su primera experiencia educativa en una guardería del barrio Egia en San Sebastián, donde alentó a los niños a que pintaran siguiendo los postulados de Arno Stern. Valverde abrió su primer taller de expresión plástica en 1992, destinado a niños y a adultos; en su puesta en marcha participó Koro Mendiola, que llevaba trabajando en la pedagogía artística infantil junto a Yvonne Izaguirre desde los primeros setenta. En 1996 Valverde comenzó a impartir clases en su casa de Azkaine y seguidamente en Baiona, atendiendo a las inquietudes de los participantes en relación con valores como la exploración y el divertimento.

Isabel Baquedano

Isabel Baquedano (Mendavia, 1929–Madrid, 2008) se formó en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. En 1957 consiguió por oposición la plaza de profesora de dibujo y modelado de la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona. Desde allí, impulsó a una generación de artistas más jóvenes que formarían lo que el crítico de arte José María Moreno Galván denominó Escuela de Pamplona. En esta podría incluirse a los pintores Juan José Aquerreta, Luis Garrido, Xabier Morrás y Pedro Osés. Como representante de los artistas navarros, jugó un papel importante en los debates que se produjeron en torno a la creación de los diferentes grupos de la Escuela Vasca en 1966. Estaba previsto que en Navarra se organizara Danok, sin embargo, tras el fracaso de la exposición de Gaur, Emen y Orain en el Museo Provincial de Álava (Vitoria-Gasteiz), nunca se llegó a formar. También participó en la polémica Muestra de Arte Vasco Actual en el Museo de Navarra, celebrada durante los Encuentros de Pamplona en 1972.

Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao

En 1969, el mismo año de la creación de la Escuela de Arte de Deba, se puso en marcha la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, que venía a cubrir la carencia de enseñanzas artísticas regladas y oficiales en el País Vasco tras el cierre de las escuelas de Artes y Oficios de Bilbao y San Sebastián en la posguerra. Inició su andadura adscrita a la Universidad de Bilbao, en unos locales del Museo Arqueológico y Etnográfico de la ciudad. Durante los años siguientes se trasladó a distintas sedes, como el edificio de bomberos (1971-1972) y un edificio en el campus de Sarriko (a partir del curso 1972-1973). Su primer director fue José Milicua (1970-1972), que junto al profesorado provenía de la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, con la que tenían vinculación los directores siguientes: Luis Badosa (1972-1976), Joan Sureda (1976-1978) y Pedro Guasch (1978-1980).

Desde el inicio surgieron voces críticas que tildaban al centro de antivasco, y se denunció el intento gubernamental de neutralizar los esfuerzos de los artistas locales para crear centros de enseñanza artística reglada. Todo ello supuso la negativa de los principales artistas vascos a participar en el proyecto, en un momento de desunión tras el fracaso de consolidación de la Escuela Vasca. Durante sus primeros años la Escuela Superior de Bellas Artes, que ofrecía una enseñanza academicista basada en la práctica a través de la copia, desarrolló su labor desconectada de la realidad artística más actual, de manera que posibilitaba un cauce de profesionalización oficial al alumnado, pero no respondía a la necesidad de ofrecer una enseñanza completa para el desarrollo creativo del artista. Como ocurrió en el resto de escuelas de Bellas Artes del estado, la contestación de alumnos y artistas al plan de estudios fue una constante a lo largo de la década de 1970. En realidad, fue el alumnado el que consiguió suplir las carencias del centro mediante exposiciones, talleres experimentales sobre fotografía y nuevos medios audiovisuales, y actividades complementarias que ofrecían una vía de acceso a información anteriormente inexistente. Tras unos inicios conflictivos, la Escuela de Bellas Artes se convirtió en Facultad en 1978. Como consecuencia de diversas asambleas y reuniones con representantes del futuro Gobierno Vasco, el nombramiento de un nuevo equipo de profesores y la progresiva puesta en marcha de un plan de estudios más acorde a los tiempos hicieron que la Facultad de Bellas Artes se convirtiera en un espacio referencial y determinante en la formación de los futuros artistas, así como en el entramado y desarrollo del arte vasco de las décadas siguientes.

Universidad Popular de Rekaldeberri

La primera edición de la Universidad Popular de Rekaldeberri se celebró en el curso 1976-1977. Respondía a una iniciativa de la Asociación de Familias de este barrio bilbaíno obrero que, ante la falta de escuelas e institutos en la zona, ya había puesto en marcha otros proyectos educativos como una academia o la Biblioteca Popular Rekalde. La comisión promotora de la universidad entendía que allí debía impartirse una «enseñanza vulgarizada de lo que solo era hasta entonces para élites», rompiendo la idea de asignatura y programa; se tenía que «elevar a rango de enseñanza universitaria lo que [...] se entiende por subcultura como la alimentación, la cerámica» y «abrir ventanas hacia la cultura, hacia los libros, hacia temas que interesan al ser humano, no solo desde el punto de vista práctico, sino también ideológico». La universidad funcionaba de forma asamblearia y autogestionada y organizaba actividades para su financiación, como un rastrillo anual que terminó convirtiéndose en un acontecimiento multitudinario.

Se organizaron cursillos de derecho laboral, historia general y de Euskadi, historia del movimiento obrero, economía política, mujer y psicología. El curso de arte fue el último en incorporarse y no estaba previsto en origen. Los objetivos de este curso eran: «rescatar y dignificar los valores “expresivos” del pueblo, ampliar las posibilidades de organización y discusión y la autogestión cultural y económica». Se organizó en cuatro materias teórico-prácticas: investigación verboicónica, centrada en el lenguaje de los medios de comunicación; estudio de los esquemas artísticos de ese momento, que dividieron en realismo, abstracción y arte conceptual; estudio de la forma, a partir del dibujo, el modelado y la pintura; y, finalmente, fotografía y cine. Fueron los alumnos de este primer curso de arte los que propusieron la imagen que sería utilizada para promocionar el siguiente curso: el perfil de una fábrica que se convertía en pupitres de un aula. A comienzos de los años ochenta, el propio cansancio de los organizadores, que trabajaban desde el absoluto voluntarismo, y la escasa matriculación llevaron al cierre de la Universidad Popular de Rekaldeberri.

Escuela de Andatza

Taller de Aia

En 1972, tras asistir a la Escuela de Arte de Deba, el escultor Reinaldo López y su pareja, Carmen Monreal Irigoyen, se instalaron en el barrio de Andatza en Aia. Él montó su taller allí y ella fue nombrada profesora de la Escuela Unitaria de Andatza, destinada a los niños y las niñas de entre cuatro y diez años de los caseríos cercanos. En 1977, Xabier Laka se incorporó al taller de Reinaldo que, a partir de ahí, se abrió a otros artistas y se convirtió en una comunidad de aprendizaje colectivo en la que se compartían los conocimientos técnicos y estéticos. La relación entre la Escuela de Andatza y el Taller de Aia se estableció de forma natural. Los y las estudiantes de la escuela utilizaban las instalaciones del taller para realizar algunos de sus trabajos, y muchos de los visitantes que acudían al taller participaban de alguna manera en la actividad de la escuela.

En 1979, se incorporó al taller Imanol Aguirre, que había estudiado Magisterio. Ese mismo año, al liberarse una plaza de profesor en la escuela, Laka y Aguirre decidieron compartirla y empezaron a colaborar directamente con Monreal Irigoyen. Se estableció un método pionero de enseñanza a partir de proyectos, en el que todo conocimiento se transmitía a través del filtro del arte y el desarrollo de la sensibilidad. Este método recuperaba de forma intuitiva el espíritu de la Escuela Nueva, que Monreal Irigoyen conocía de su experiencia previa en el colegio familiar. La escuela tenía dos aulas que siempre permanecían comunicadas, y la puerta al exterior siempre quedaba abierta, permitiendo que los alumnos entraran y salieran según lo necesitasen, a la vez que incentivaba una relación constante con el exterior. Entre los proyectos que desarrollaron, sobresalen el trabajo sobre su entorno a partir de una maqueta de cemento que reproducía el valle de Aia, y la realización de un gran tapiz mural que permitió a los niños y niñas aprender conceptos matemáticos o, a partir de la proyección de su sombra en el suelo, asimilar modelos astronómicos y geográficos. Otro aspecto que estimularon fue la participación en actividades externas, como la intervención en la radio y concursos de relatos, o las exposiciones que organizaban con los trabajos de los y las estudiantes en las semanas culturales, que facilitaban la socialización de los niños y las niñas en otros contextos.

Laka y Aguirre dejaron de dar clase en 1981, al decidir concentrarse en su trabajo como artistas, y Monreal Irigoyen permaneció allí hasta 1986, cuando se trasladó a Pasaia. En 1982, Laka se mudó a Sorabilla, donde abrió un nuevo taller que acabaría independizándose del de Aia. Por su parte, en 1986, Aguirre empezó a trabajar en la Escuela taller de restauración de Pamplona, dando por terminada su etapa en Andatza.

Laboratorio de Formas de Galicia

El Laboratorio de Formas de Galicia es una institución en la que se materializa el proyecto concebido por Luis Seoane e Isaac Díaz Pardo en Buenos Aires (Argentina) entre 1955 y 1963. En el escenario del exilio gallego, el espíritu del proyecto es recuperar y mantener activas —tras la obligada interrupción que supuso la guerra— unas tradiciones (maneras de hacer) y unas formas, en las que perduran y se reconocen los signos sobre los que se funda la identidad gallega. En él la cerámica ocupa un lugar central, pues Díaz Pardo parte del modelo industrial de la fábrica de Sargadelos (1804) para la fundación de Cerámicas do Castro (1954) y una fábrica de cerámica en Magdalena, Buenos Aires (1955). A partir de 1965 se pone en marcha el ambicioso proyecto en Castro de Samoevo (Coruña) con la construcción del complejo que debía albergar toda la actividad práctica, teórica y expositiva. Esto es, la arquitectura debía traducir el carácter poliédrico del plan, pues el Laboratorio de Formas quedaba compuesto, a su vez, por Cerámicas do Castro, Ediciones do Castro, el Museo Carlos Maside, la fábrica de cerámicas de Sargadelos, los distintos Seminarios (lengua, cultura, información) y otras estructuras (auditorio aulas, talleres, biblioteca) cuya actividad y resultados se dirigen a un fin común. Esa idea de unidad también se logró desde el diseño gráfico y la tipografía al crear una identidad visual propia. En 1970, y firmando un manifiesto, Seoane y Díaz Pardo inauguran el Laboratorio de Formas. La propuesta se vertebra, entre otros principios, en la recuperación de las formas del pasado que aún están vigentes, la inserción en una genealogía de perfil experimental en el terreno del diseño industrial (William Morris, John Ruskin, Bauhaus, Escuela de diseño de Ulm, etc.), la defensa del carácter regional en cuanto valor identitario y la defensa de las artes populares. El Laboratorio aúna diseño e industria desde el reconocimiento de la función social de las artes; también es punto de encuentro, de formación y debate, como demuestran las «Experiencias» que, desde 1972, ponen en marcha a modo de talleres de verano completados por ciclos de conferencias, cine y exposiciones. Jorge Oteiza, que había sido profesor en la Escuela de Cerámica de Buenos Aires en 1941, y Néstor Basterretxea —ambos conocieron a Seoane en Argentina— asistieron a la Experiencia 1979, estancia en la que produjeron respectivamente el busto y la estela en homenaje a Sabino Arana; con la venta de la producción querían participar en el proyecto de edificación de Sabin Etxea, en Bilbao.

Un sitio para pensar.
Escuelas y prácticas
educativas experimentales
de arte en el País Vasco,
1957-1979

Museo de Arte Contemporáneo
del País Vasco

EXPOSICIÓN

COMISARIADO

Mikel Onandia
Rocío Robles Tardío
Sergio Rubira

COORDINACIÓN GENERAL DEL PROYECTO

Enrique Martínez Goikoetxea
J. P. Huércanos

ASISTENCIA A COORDINACION

Ixone Ezponda. Scanbit

DISEÑO EXPOSICIÓN

Xabier Salaberria

DISEÑO GRÁFICO

Joaquín Gáñez

MONTAJE

Onartu
Cloister Services

SEGUROS

Alkora E.B.S.
Mapfre

TRANSPORTE

San Roque, Bilbao
Cloister Services

PUBLICACIÓN

TEXTOS

Mikel Onandia
Rocío Robles Tardío
Sergio Rubira

EDICIÓN DE TEXTOS

María Jose Kerejeta (Es)

TRADUCCIÓN

Rosetta.tz (EU)
Peter Sotirakis (EN)

DISEÑO GRÁFICO

Joaquín Gáñez

IMPRESIÓN

Imprenta de la Diputación Foral de Álava

© de los textos y las traducciones
Los autores

© de las imágenes
Los autores

© de esta edición
Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa
Museo de Arte Contemporáneo del País
Vasco
Artium Museoa

Deposito legal
XXXXXXXXXX

DIRECCIÓN

Beatriz Herráez

SUBDIRECTOR DE DESARROLLO Y FINANZAS

Javier Iriarte

SECRETARIA DE DIRECCIÓN

Mentxu Platero

FINANZAS Y PERSONAS

Luis Molinuevo

MARKETING

Aingeru Torrontegi

COMUNICACIÓN

Anton Bilbao

TRADUCCIÓN Y EDICIÓN

María Jose Kerejeta

EXPOSICIONES TEMPORALES

Yolanda de Egoscozabal

COLECCIÓN

Daniel Castillejo
Enrique Martínez Goikoetxea

BIBLIOTECA Y DOCUMENTACIÓN

Elena Roseras
Coordinación
Jaione Cortazar
Estíbaliz García

EDUCACIÓN

Charo Garaigorta
Coordinación
M^a Fran Machin

INFRAESTRUCTURAS Y SERVICIOS

Jose Ramón Angulo

TECNICO DE SEGURIDAD Y PREVENCIÓN

Gustavo Abascal

ADMINISTRACIÓN

Dava Ábalos
Begoña Godino
Maite Pando
Eva Pérez

PRESIDENTE

Ramiro González Vicente
Diputado General de Álava

VICEPRESIDENTA

Ana del Val Sancho
Diputada foral de Cultura y Deporte.
Diputación Foral de Álava

VOCALES

Bingen Zupiria Gorostidi
Consejero de Política Lingüística y Cultura
Gobierno Vasco

Cristina González Calvar
Diputada foral de Fomento del Empleo,
Comercio y Turismo y de
Administración Foral
Diputación Foral de Álava

Itziar Gonzalo de Zuazo
Diputada foral de Hacienda, Finanzas
y Presupuestos
Diputación Foral de Álava

Andoni Iturbe Amorebieta
Viceconsejero de Cultura,
Juventud y Deporte
Gobierno Vasco

Estíbaliz Canto Llorente
Concejala de Educación, Cultura y Deporte
Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz

María Inmaculada Sánchez Arbe
Directora de Cultura
Diputación Foral de Álava

Mercedes Roldán Sánchez
Ministerio de Cultura y Deporte

María Goti Ciprián
Diario *El Correo* S.A.

Sabino San Vicente Álvarez
Fundación Euskaltel

Iñigo Recio Álvarez
Fundación Vital

SECRETARIA

Susana Guede
Diputación Foral de Álava

PRESIDENTE

Jaione Apalategi Begiristain

PRESIDENTE DE HONOR

Rafael Moneo Vallés

SECRETARIO

Iñaki Apezteguía Morentin

PATRONOS

Rebeca Esnaola Bermejo
José Angel Irigaray Imaz
Jesús Mari Lazkano Pérez
Xabier Morrás Zazpe
Marisa Sáenz Guerra
Juan Antonio Urbeltz Navarro
Begoña Urrutia Juanicotena
Miguel Zugaza Miranda

DIRECCIÓN

Gregorio Díaz Ereño

SUBDIRECCIÓN

J. P. Huércanos

CONSERVACIÓN

Elena Martín Martín

CENTRO DE ESTUDIOS

Borja González Riera

EDUCACIÓN ESTÉTICA

Aitziber Urtasun



**ARTIUM
MUSEOA 20**

**FUNDACIÓN
MUSEO
FUNDAZIO
MUSEOA**