

12 El hombre.

“Porque el mundo no se cambia con el arte, sino con los hombres que el arte ha cambiado.”⁽¹⁾

El trabajo de Montevideo le lleva a un punto: **“...a favor del hombre”**. La propuesta transcendía su realidad arquitectónica. El programa definido por las bases fue ubicado dentro del proyecto, pero los autores tenían la intención de realizar una variación sobre el mismo, como así lo señala Oteiza en una de sus misivas al respecto:

“Esperábamos ser los ganadores y en el acto de saberlo iniciar nuestra consulta con la comisión nacional pro-Monumento, con los artistas y la Universidad sobre el verdadero destino del edificio integrado en el Monumento.

Para nosotros, un instituto superior para la investigación de los sistemas de urgencia en la educación política y cultural del pueblo y de todo (...), en la actualidad se funda como antropología política en un laboratorio de estética comparada para enseñar al hombre a conducirse desde una nueva percepción visual del espacio en el que convivimos. No podemos pretender llegar a entendernos si no nos instalamos como una nueva clase espiritual, todos, en nuestro

⁽¹⁾ PELAY, Miguel. Op. Cit. Pág. 36.

mundo radicalmente nuevo que entendemos todavía y que podríamos abarcar fácilmente desde una reeducación espiritual de nuestra sensibilidad visual.”⁽²⁾ Desarrollar en el conjunto proyectado una Facultad de Estudios Estéticos y Políticos Comparados. **“No, no es una necrópolis esta meseta llena de temples, sino lugar de vida pública, de educación social y propaganda política (...).”**⁽³⁾

Es el lugar para la redefinición y la difusión de un nuevo conocimiento. Oteiza lo liga con una idea que podríamos calificar como refundadora, reestructuradora y que para ser consciente de la misma se necesita valorar profundamente lo visto en San Agustín (Colombia): **“Si en la conciencia artística agustiniana no descubrimos la dimensión heroica de su alma, nos faltará la fuerza espiritual motriz, capaz de movernos a la reinención de una plástica nueva, a la renovación religiosa de nuestro pensamiento, de nuestro lenguaje, de nuestros métodos de reeducación”**⁽⁴⁾. El artista busca renovar la cultura que le toca vivir. Debe trabajar con un fin de servicio al conjunto de sus semejantes. Tiene que rendir cuentas a su pueblo y trasladar su conocimiento estético al mismo ⁽⁵⁾. La etapa de trabajo *escultural* ha sido su formación práctica, pero todo artista debe volcarse en la proyección de sus hallazgos en la sociedad elaborando una *nueva educación* ⁽⁶⁾.

Esto conllevaría la construcción de una cultura verdadera que parte de esa confrontación entre todos los estudios posibles que guían a una sociedad. Esa alteración parte de una reflexión necesaria, de un pensamiento nuevo: **“Para Oteiza, hay que estimular la reflexión desde la obra de arte. Por tanto, la reflexión estética no viene de la escultura y termina en la escultura (...), sino que por el contrario, y siguiendo la tradición simbolista y alegórica, el arte es para Oteiza el más privilegiado camino de acceso a mundos de nuevo significado político, místico y moral”**. La vía del arte busca liderar el camino de transformación social pero desde la vanguardia: **“Pues el arte es –sería– capaz de triunfar allí donde la religión y la política han fracasado, procurando la renovación espiritual de la humanidad”**⁽⁷⁾. Propone un cambio *espiritual* que conllevaría un cambio real de las estructuras de organización donde el hombre se vea involucrado: la sociedad. El paso a la *vida*, al trabajo fuera del taller, al trabajo *con* los ciudadanos no es inmediato, antes ha habido un proceso de formación del *maestro*. Toda la obra desarrollada por Oteiza adquiere la doble identidad de producto y de investigación ⁽⁸⁾. Desde esa práctica el oriotarra es consciente del papel del arte y de la situación de la sociedad. La enseñanza, entendida como instrumento de renovación, debe ser el vehículo que traslade la vanguardia a todos los ámbitos de la vida.

(2) Recogido en el diario Marcha Nº 101. Montevideo, 1960. Archivos de la Fundación Jorge Oteiza.

(3) OTEIZA, Jorge. “Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana”. Op. Cit. Pág. 100.

(4) *Ibidem*, Pág. 116.

(5) VV.AA. “Acercarse a Oteiza”. Op. Cit. Pág. 74.

(6) BADIOLA, Txomin. Op. Cit. Pág. 238.

(7) MARTÍNEZ, Carlos. Op. Cit. Págs. 249 y 267.

(8) BADIOLA, Txomin. Op. Cit.

“La carrera del artista, tal como la entiende Oteiza, parece una



Oteiza trabajando en Alzuza.

carrera religiosa: estudio duro, mortificación del aprendizaje y ascesis que conduce al doloroso conocimiento de las verdades esenciales, posteriormente predicadas y reveladas a los infieles e ignorantes para procurar su salvación.” El enfoque fundamental para ese sistema es articularlo y fundamentarlo desde la vanguardia, abarcando la misma todos los aspectos de la cultura y de lo social. Será el motor de la ruptura con la tradición impuesta y que se prolonga de forma inerte ⁽⁹⁾. El artista es el que ha experimentado y accedido al conocimiento derivado de la vanguardia, porque ha trabajado con la misma en su etapa anterior, antes de *pasarse a la vida*: **“Si yo he reconocido que he terminado (experimentalmente) como escultor, es por ello por lo que insisto en trasladar mi actividad a los problemas de la proyección del arte en la educación. Al artista se le ha dado en depósito una sensibilidad para elaborarla con una urgencia existencial y para devolverla a la sociedad.”** ⁽¹⁰⁾

El siguiente paso es la transmisión de sus conocimientos a los nuevos educadores que serán los encargados de propagarlo. Se crea la secuencia de transmisión: de la fase experimental a la fase de propagación de la verdad encontrada. No se puede cortar el vínculo con la cultura tradicional, la popular, de tal forma que cada sociedad sea consciente de sus propias raíces. Cada cultura tiene un fundamento específico y singular que es clave para no globalizar y generalizar un modelo cultural. Esta base es desde la que debemos realizar la inserción en la vanguardia. No podemos dejar de constatar que la tradición que Oteiza propugnaba era aquella que se correspondiera o pudiera evolucionar hacia el arte moderno ⁽¹¹⁾.

Finalmente se produciría la transformación de la sociedad, pero desde los individuos. No se trata de una propuesta dogmática, más allá de lo que pudiera desprenderse del carácter vehemente del oriotarra, al contrario. Sí se tiene una cultura comunal de partida pero al final del proceso el resultado es un *individuo* capaz de intervenir en la sociedad y de revisarla y cambiarla desde su nueva formación ⁽¹²⁾. Esto es refrendado por sus escritos y libros como sucede en *Ejercicios espirituales en un túnel* donde se propone el desarrollo político desde estos planteamientos educativos ⁽¹³⁾. No es una postura pasiva la que propone Oteiza, la fase de educación derivará en una nueva generación o generaciones que cambiarán la sociedad.

“¡Hemos dejado el país y hemos tomado el barco!. Hemos dejado los puentes atrás, más aún hemos dejado el país destrozado.” (Fiedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*). Esta afirmación era literalmente cierta en la Europa del año 1918, tras haber sufrido la Gran Guerra. El desastre provocó una gran crisis social y política y los intelectuales reflexionaban

⁽⁹⁾ VV.AA. “Acercarse a Oteiza”. Op. Cit. Págs. 67 y 74.

⁽¹⁰⁾ BADIOLA, Txomin. Op. Cit. Pág. 238.

⁽¹¹⁾ VV.AA. “Acercarse a Oteiza”. Op. Cit. Págs. 74, 79 y 118.

⁽¹²⁾ VV.AA. “Acercarse a Oteiza”. Op. Cit. Págs. 122 y 125.

⁽¹³⁾ VV.AA. “Oteiza, mito y modernidad”. Op. Cit. Pág. 59.

sobre la gravedad de los acontecimientos ⁽¹⁴⁾. Este hecho es determinante en la concepción y el desarrollo de un nuevo sistema formativo. Sin embargo, Oteiza necesita un profundo cambio en la sociedad, capaz de renovarla. Sólo las ideas y el conocimiento podrían realizarlo. Los objetos no impondrían su espíritu a un modelo de vida subyugado a la situación política. Recordemos en este punto cómo Oteiza pudo realizar su producción escultórica en el marco del gobierno franquista. La producción era de ruptura con los modelos clásicos pero no suponía la alteración del orden social establecido. No se fundaba una nueva sociedad. Los condicionantes sobre los que el vasco va a trabajar son muy distintos.



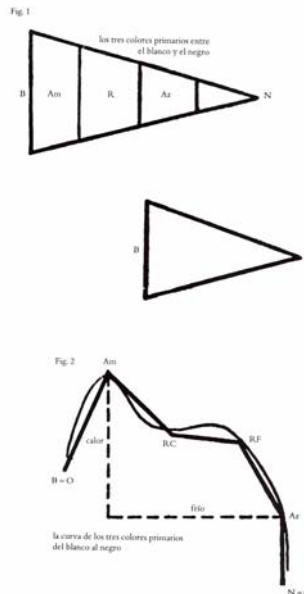
Edificio de la Bauhaus de W. Gropius.

En la Alemania de entreguerras surgió la Bauhaus, uno de los episodios más emblemáticos de la cultura europea. Este antecedente era conocido y considerado como *aleccionador* por el de Orio, entendiéndose que, incluso las corrientes estéticas más innovadoras de su época se encontraban influenciadas por los planteamientos de aquella experiencia centroeuropea ⁽¹⁵⁾. Este será uno de sus referentes a la hora de articular su *proyector transformador*. **“El estudiante recibirá una iniciación a los elementos abstractos, nueva base del arte. Profundizará la evaluación interior de las identidades entre diferentes campos, búsqueda de la raíz universal de la unidad. (...) será necesario consagrarse a definir sus resonancias, a fin de poder efectuar la síntesis de las artes gracias a la equivalencia de sus diferentes lenguajes”**⁽¹⁶⁾. La cita proviene de los principios que propugnaba en la escuela germana uno de sus más destacados profesores, Vasily Kandinsky.

(14) FIEDLER, J. “Bauhaus”. Könemann. Colonia, 2000. Págs. 22-23.

(15) OTEIZA, Jorge. “Ejercicios espirituales en un túnel”. Op. Cit. Pág. 188.

(16) KANDINSKY, V. “Cursos de la Bauhaus”. Alianza Forma. Madrid, 2003. Pág. 1.



Esquemas didácticos de Kandinsky en la Bauhaus.

En la Bienal de Sao Paulo Oteiza era encuadrado como el sucesor de aquellas ideas gracias al trabajo y a las ideas defendidas en dicho evento ⁽¹⁷⁾. Frente a la tradición que había impuesto una sectorización o compartimentación de la enseñanza artística como una *bella arte* la Bauhaus propone la ruptura de ese confinamiento con el fin de alcanzar a todos los ámbitos de la sociedad. Se parte de la búsqueda de lo constitutivo o primigenio, una localización de los fundamentos del hecho artístico, para entendiendo el valor de los mismos pasar a la reestructuración del saber ⁽¹⁸⁾. Un esquema similar es utilizado por el vasco donde la búsqueda de los elementos formadores da paso a extrapolaciones generales ⁽¹⁹⁾. La comprensión de la realidad es el primer paso ya señalado por Oteiza como inicio del proceso. Localizar los verdaderos problemas, fijados en la estructura de las obras y solucionarlos es lo que garantizará la espiritualidad de la producción ⁽²⁰⁾.

Si se otorga a la educación el papel rector de la nueva sociedad, en cuanto formación de la misma, entonces se está proponiendo su redefinición. No se pretende conseguir cambios efímeros o superficiales, la intervención en la raíz del conocimiento es clave para poder conseguir unos cambios reales. Oteiza, que entiende el arte como una vía con un fin, también entiende que es desde los fundamentos desde donde se puede transformar la realidad. Su propuesta es más amplia. Los cambios en entidades parciales de la vida deben ser colocados en las estructuras de control de la sociedad. Desde el sistema oteizano lo buscado supera esta diferenciación entre el arte y el resto porque busca la integración de conocimientos desde su estética general. Se busca un conocimiento global comparativo que generara un alumnado capaz de entender la vida de otra manera. Recordemos que el hombre debe luchar por superar esa realidad última que es la muerte. El cambio intelectual debe trascender esa perspectiva.

⁽¹⁷⁾ PELAY, Miguel. Op. Cit. Pág. 475.

⁽¹⁸⁾ KANDINSKY, V. Op. Cit. Pág. 12.

⁽¹⁹⁾ YRIZAR, Iñigo de. Op. Cit. Pág. 104.

⁽²⁰⁾ VV.AA. "Oteiza, mito y modernidad". Op. Cit. Pág. 69.

⁽²¹⁾ FIEDLER, J. "Bauhaus". Op. Cit. Pág. 369.

Dentro de la Bauhaus localizamos dos líneas desde donde acometer la tarea de reforma, por un lado una tendencia destinada a la influencia y reforma de la técnica y de la funcionalidad, aplicada al diseño industrial. Supondría la colaboración directa en la reconstrucción del país y podría influir sobre los hábitos de las personas de manera automática. Nombres como Moholy-Nagy o Hannes Meyer encabezaban estas posiciones. Las propuestas de Moholy-Nagy al frente de la escuela hacían hincapié en el aspecto práctico del diseño ⁽²¹⁾, entendiendo cómo la *creación* como tal debía suponer un bastión fundamental para la definición de la nueva sociedad al nivel de la política o de los movimientos sociales. Se apuesta por el cambio en el medio, una nueva organización de lo producido y de su relación con el consumidor.



Despacho del director de la Bauhaus.



J. Itten.

Existía otra vertiente preocupada por los aspectos más espirituales del programa formativo, siendo algunos de sus líderes Itten, Kandinsky o Klee. Quizás la cita que mejor podría condensar ese planteamiento, dentro del área de influencia de la Bauhaus es la de Ernst Bloch en su libro *Geist der Utopie* (1918): **“La misión del arte vanguardista es el diseño de mundos opuestos, lo cual equivale al desarrollo de modelos de una vida nueva y mejor a través de medios artísticos.”**⁽²²⁾. Siguen un proceso de universalización desde sus particularidades. Es una secuencia que nos llevaría, en un primer momento, a entender una comunión estilística entre los diferentes objetos artísticos y desde la misma un replanteo de la cultura y de la sociedad. El arte traspasa su realidad concreta y salta al campo de la *organización social*, buscando la superación de las fronteras, de las clases y el replanteo de la naturaleza⁽²³⁾. Un arte metapolítico que supusiera un cambio real del mundo desde una perspectiva utópica. Podemos destacar que el peso de lo pragmático, a la hora de alterar el mundo, fue más importante en la escuela al entender que el cambio debe partir del asalto de las entidades productivas: la industria como primer punto de contacto y asunción de los cambios estilísticos destinados al consumo masivo. La intervención empezaría en los objetos: **“arte y técnica: una nueva sociedad.”**⁽²⁴⁾ La reconstrucción del país, como mentalidad imperante, se hacía necesaria tras los desastres de la Primera Guerra Mundial. En el primero de los problemas que necesita resolver un pueblo son sus necesidades primarias, más tras haber sufrido una importantísima destrucción de todos los recursos.

Johannes Itten, el profesor con mayores inquietudes espirituales de la escuela alemana intentó desarrollarlas desde el primer curso, llamado **“vorkurs”**⁽²⁵⁾ donde el objetivo era la formación de personalidades íntegras, siguiendo una línea más próxima a la que después defendería Oteiza. En una primera instancia se busca el desarrollo de la creatividad conforme las nuevas pautas abstractas y llevarlas a la unificación con la vida como una *utopía social*. Formar empleando para ello esa *nueva estética*. La progresión educativa partiría de los fundamentos artísticos que ellos entendían como válidos para evolucionar hacia la consecución de nuevas mentes que creen una nueva sociedad. El cambio, más allá de hacer frente a aspectos económico-productivos, se debe producir en las gentes, en las personas que son las que necesitan liberarse de unas condiciones totalitarias en primera instancia.

(22) FIEDLER, J. “Bauhaus”. Op. Cit. Pág. 25.

(23) *Ibidem*, Pág. 27.

(24) *Ibidem*, Pág. 80.

(25) *Ibidem*, Pág. 360.

Este es el cambio real con el que Oteiza también se enfrentaba. Para llevarlo a cabo, pretendía desarrollarlo acometiendo la reeducación de las personas que debían crear un nuevo modelo social. No estamos ante organigramas jerarquizantes o articuladores, se planea modificar a los

miembros de la sociedad, para que una vez formados sean capaces de construir una nueva desde un conocimiento verdadero.

Un objeto es inmediato, un cambio estilístico puede ser rápido, y también efímero, pero una persona con unos nuevos pensamientos no es instantánea. Propone un ciclo formativo, de modo que los cambios introducidos se afiancen en el tiempo. Lo perseguido es un giro intelectual con independencia del campo posterior desde donde trabaje o intervenga cada alumno. Por otro lado, las circunstancias socio-políticas del momento no eran propicias para la creación de *nuevos planes de estudio* y mucho menos que pudieran alterar la estructuración social imperante. En la Alemania del año 1933 se comprobó de igual manera cómo el poder político es la clave para el cambio de una sociedad cerrando las puertas de cualquier liceo discoloro.



"El trabajo de la URSS es un trabajo de honestidad", G. Klutssis (1931).

El interés de Oteiza también llegó hasta la Revolución de Octubre de Rusia y el ímpetu creador de los movimientos surgidos en aquel tiempo: el Constructivismo ⁽²⁶⁾. La fuerza de las armas liquidó el régimen zarista e implantó una nueva realidad que cortaba radicalmente con el orden burgués vivido hasta aquellos días. La convulsión de la Primera Guerra Mundial y del incipiente movimiento comunista había desmontado la realidad de los zares. Un nuevo orden socio-político, se establecía y la gran mayoría de los sectores sociales se implicaban en el mismo desde sus diferentes campos. Esta destrucción del sistema antiguo era lo que abría las puertas a la fundación de una nueva sociedad: **"Tenéis que dejar estupefacta a la burguesía y a los filisteos con el garrote de lo novedoso."**⁽²⁷⁾. Existía un ansia de reforma. Prueba de ello fueron los numerosos colectivos, sindicatos, academias y diferentes agrupaciones que surgieron como instrumentos canalizadores de la fuerza creativa que se desarrollaba en esos momentos y en esa sociedad ⁽²⁸⁾. **"Plantea Oteiza su obra (...) como búsqueda implacable de estructuras de significación, cada vez más simples y abiertas, que emparentan con el "Constructivismo ruso" que crea a partir de elementos simples (...)"**⁽²⁹⁾. Este es otro de los frentes analizados para su trabajo que, evidentemente, no implicaba una uniformidad de planteamientos.

El movimiento no era homogéneo. La vía productiva estaba en primera línea, pero también surgían movimientos más conceptuales como el *suprematismo*. Malevich al frente del mismo desarrolló una fuerte actividad a través de un gran número de escritos y propuestas ⁽³⁰⁾ llegando a crear dentro de la Escuela de Arte de Vitebsk, bajo la premisa de la nueva espiritualidad esencial y la transformación del mundo, el grupo UNOVIS, *Los heraldos del nuevo arte*. Él defendía la construcción de una nueva realidad pero no únicamente desde una visión materialista del sistema. Oteiza entendía perfectamente el nuevo papel que Malevich otorgaba al

(26) VV.AA. "Oteiza, mito y modernidad". Op. Cit. Pág. 59.

(27) VV.AA. "Vanguardias rusas". Fundación Thyssen – Bornemisza. Madrid, 2006. Pág. 43.

(28) VV.AA. "Constructivismo ruso". Op. Cit.

(29) YRIZAR, Iñigo de. Op. Cit. Pág. 107.

(30) VV.AA. "Oteiza, mito y modernidad". Op. Cit. Pág. 59.



Tintero, N. Suetin (1924).



"Cartel de la película *El Acorazado Potemkin* de S. Eisenstein, 1926". *Lla película del acorazado es una de las que más le impresionó a Oteiza (PELAY, Miguel Op. Cit. Pág. 410).*

arte, más allá de las cuestiones de tipo formal ⁽³¹⁾. No sólo se puede considerar un aspecto geométrico en la producción, que puede derivar hacia un nuevo naturalismo. Lo geométrico y la realidad deben ir unidos para alcanzar una verdadera abstracción ⁽³²⁾. No sólo producir nuevas herramientas es lo que se necesitaba, había que realizar una transformación espiritual de la sociedad, superando la inmediatez de la producción industrial. La evolución política, eliminó cualquier transformación proveniente de esta estética. El arte constructivo cayó frente a las corrientes oficialistas no fue la herramienta transformadora de la sociedad, los soviets sí.

El Constructivismo como vertiente artística de la Revolución, intenta desarrollar, prácticamente, el reto de cambiar la sociedad. De igual manera que los alemanes atacaron los nuevos diseños en el ámbito industrial o en la reconstrucción de las ciudades, los rusos ensalzaban la funcionalidad del arte. La construcción de una nueva sociedad desde la producción artística ⁽³³⁾, la maquinización de lo artístico. Los planteamientos vuelven a ser de corte material. El siguiente párrafo ahonda en el hecho de esa materialización que se perseguía en el Este: **"Por lo demás, el instrumento más elemental de aquellas vanguardias –la reducción del "material" formal al puro signo, al puro objeto, dentro del universo mercantilizado de la producción- es también el instrumento básico del constructivismo ruso, en toda la gama de sus manifestaciones."**⁽³⁴⁾ Una organización pragmática pero que también necesitaba asentarse en la sociedad para consolidarse como ideario propio en cada una de las conciencias de los rusos. Hablaríamos de un proceso planteado de la siguiente forma: objeto y conciencia: **"Pero la continua insistencia en la función de la literatura o del cine como contribuciones a la organización y a la "construcción de conciencias" o en el de la arquitectura y de la ciudad como imágenes sociales de una posible planificación, revelan evidentemente una profunda inquietud."**⁽³⁵⁾ Se puede trabajar con instrumentos de vanguardia y con una sensibilidad de vanguardia, y de igual modo se puede transmitir sensibilidad y conocimiento de una manera más amplia.

⁽³¹⁾ VV.AA. "Oteiza, mito y modernidad". Op. Cit. Pág. 57.

⁽³²⁾ MUÑOZ, M. Teresa. Op. Cit. Pág. 143.

⁽³³⁾ VV.AA. "Constructivismo ruso". Op. Cit. Pág. 9.

⁽³⁴⁾ *Ibidem*, Págs. 23-26.

⁽³⁵⁾ *Ibidem*,. Pág. 28.

⁽³⁶⁾ VV.AA. "Jorge Oteiza. Creador integral". Universidad Pública de Navarra. Pamplona, 1999. Pág. 99.

⁽³⁷⁾ VV.AA. "Constructivismo ruso". Op. Cit. Pág. 28.

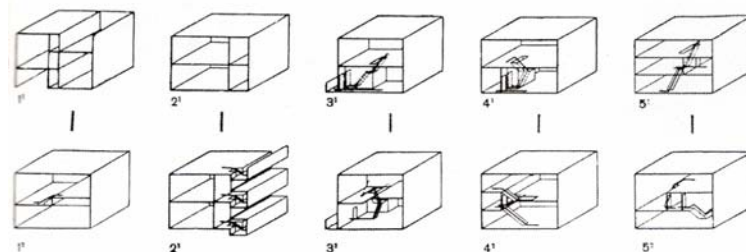
Oteiza también apostará por estos medios como baluartes de la vanguardia ⁽³⁶⁾. Para la perdurabilidad y profundidad de los cambios es necesaria la fundamentación de los mismos en las personas, quienes son los auténticos motores de este proceso. La idea transmitida, el conocimiento asentado puede transformar el pensamiento de forma que sea la base de creación de una nueva realidad. **"Este espacio es el de la prefiguración de un "mundo nuevo" como proyecto abarcador de reorganización ética del universo de la producción y sus proyecciones sociales."**⁽³⁷⁾ Un espacio nuevo para una cultura nueva.



"Ejército rojo de trabajadores y agricultores", El Lisiitzky (1934).

Pero siguen existiendo diferencias entre lo cultural y el resto, de hecho una de las distancias principales a los que tuvo que enfrentarse la vanguardia rusa es ese salto que tiene que superarse por no poder transferir íntegramente su conocimiento artístico, al campo político⁽³⁸⁾ que es el encargado de aplicar los cambios reales sobre la sociedad. En 1917 en San Petersburgo no había que crear ideas porque todo se realizaba bajo un único ideario: **"El constructivista debe ser una persona educada en el marxismo, que ha eliminado de su vida todos los vestigios del "arte" y que ha comenzado a progresar en el material industrial."**⁽³⁹⁾ Aquí se muestra otro de los puntos que marca la dogmatización que lo soviético imprime a su sociedad. Pensemos en el proyecto del Uruguay, esa Escuela de Ciencias Políticas y Estudios Estéticos Comparados donde no se produce nada físico, se crea pensamiento. La estética comparada, como tal, implica el contraste entre varias fuentes de conocimiento con lo que el sustrato teórico ya está marcado desde diferentes bases sin implicar una uniformidad de pensamiento. Todo el esfuerzo instructor debe dirigirse al cambio de la sociedad sin que suponga una imposición ideológica. En ningún momento el maestro vasco fija unos dogmas, propone un sistema para repensar el tandem hombre-mundo. Encontramos una situación diferenciada, alejada de un pensamiento único como se impuso entre los soviéticos. Se quiere y se busca un pensamiento transformador.

La corriente mayoritaria en ambas situaciones, tanto la alemana como la soviética, implicaba una perspectiva productiva, un cambio o una transformación material, bien sea de diseño industrial o arquitectónico. Esto supone una transformación del medio como se enfatizó desde la Bauhaus. La presión ejercida por el nuevo diseño, a todos los niveles, supondría un cambio en las pautas de comportamiento social que tendería a asumir como propios los presupuestos de una cultura desarrollada desde las aulas. **"(...) si en un entorno "inadaptado" puede obstruir el cambio social, un entorno "adaptado" puede propiciarlo."**⁽⁴⁰⁾



Nuevos tipos espaciales en el STROIKOM.

⁽³⁸⁾ VV.AA. "Constructivismo ruso". Op. Cit. Pág. 35.

⁽³⁹⁾ *Ibidem*, Pág. 54.

⁽⁴⁰⁾ *Ibidem*, Pág. 58.

La anterior sentencia muestra de manera reveladora cómo la acción se entendía, principalmente, como una alteración del medio de forma que

ejerciera de presión añadida sobre el sujeto. Éste último será un peldaño siguiente de actuación. La inmediatez de la educación para la producción, la reconstrucción es un aspecto que debemos resaltar de estos fenómenos ⁽⁴¹⁾. La componente estrictamente *ideológica* no llegó a alcanzar tanto peso. No debemos olvidar que en el caso ruso el pensamiento estaba regido directamente desde la política.

Quizás podríamos considerar el planteamiento de Oteiza, leyéndolo desde una perspectiva productiva, no como un cambio o una transformación de objetos industriales sino una transformación de los alumnos. Esto supone una transformación social directa y no una alteración del medio exclusivamente. La presión ejercida por el nuevo diseño, a todos los niveles, supondría un cambio en las pautas de comportamiento social que tendería a asumir como propios los presupuestos de una cultura desarrollada desde las aulas. El proceso oteiciano implicaría la inserción de nuevos sujetos en el entramado de la sociedad capaces de transformarla. Oteiza lo planifica como una acción diferida al marcar la formación previa como la clave para una transformación social. Frente a la búsqueda de una sistematización de las estructuras productivas, de los elementos fabricados, de la normalización o estandarización ⁽⁴²⁾ la postura pedagógica es la marca de su sistema. Si el arte ha muerto con la etapa conclusiva del escultor lo que debe morir es el orden social antiguo. El cambio social aún estaba pendiente de realización, ese era el siguiente objetivo para su acción.

Retomemos el Monumento a José Batlle y Ordóñez. Los autores proponían la ubicación de una Escuela de Ciencias Políticas y Estudios Estéticos Comparados, donde se estudiaría el pensamiento del mandatario uruguayo y a la sociedad en su conjunto ⁽⁴³⁾. Estamos ante un edificio conmemorativo no fabril. El marco socio-político no es comparable al de los países anteriores. Oteiza escribe en 1952 tras estudiar las intervenciones precolombinas: **“Del poder estético emanan los poderes religiosos y morales.” “Religión, metafísica y estética son, técnicamente, tres ciencias distintas, pero constituyen una sola disciplina, la de las relaciones del hombre con Dios. Un común anhelo de salvación las conjuga en el corazón del hombre.”** ⁽⁴⁴⁾ Esto supone una apuesta por la transformación desde la fundación del nuevo conocimiento.

De una manera esquemática él llega a definir su nuevo sistema: **“Es un proceso dialéctico de preguntas y respuestas, de idas y regresos a la naturaleza, a la realidad del hombre, tanto interior como exterior, es un sistema de desocultaciones por las que, en el laboratorio de la experimentación estética, se elabora un tipo de sensibilidad existencial, para la percepción libre de la realidad y, al mismo tiempo**

(41) FIEDLER, J. “Bauhaus”. Op. Cit.

(42) VV.AA. “Constructivismo ruso”. Op. Cit. Pág. 80.

(43) Recogido en el diario Marcha N° 101. Montevideo, 1960. Archivos de la Fundación Jorge Oteiza.

(44) OTEIZA, Jorge. “Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana”. Op. Cit. Págs. 124 y 151.

su dominio natural, como una identificación entre el pensamiento y la acción."⁽⁴⁵⁾ Su propuesta busca alcanzar una globalización del saber, que llegue, como sistema, a descifrar el total del mundo circundante. Uno de los problemas detectados de manera reiterada por el vasco es la desconexión entre los diferentes sistemas de conocimiento ⁽⁴⁶⁾. No se producía un contraste entre los descubrimientos o conocimientos que pudieran dar una visión completa sobre un acontecimiento o un pensamiento determinado.



Maqueta del Centro cultural "La Alhóndiga", Bilbao.

Propone la acumulación de conocimiento como vía para alcanzar la verdadera realidad. No sólo estaríamos en el plano de lo metafísico o lo trascendente, también el práctico. Propone un sistema fundado sobre una *estética general* como ciencia articuladora del saber. Ésta a su vez se dividiría en una *estética objetiva* y en una *estética existencial*. La primera para conocer las tres categorías de seres ya vistos anteriormente: reales, ideales y vitales que desembocan en el ser estético. La segunda, la rama que se ocuparía del comportamiento, de la ética y la política, en definitiva de la vida en todos los niveles. Oteiza ha planteado la inversión del tradicional sistema de conocimiento: si en una etapa anterior la ciencias estudiaban el arte con el fin de definir la estética, ahora el proceso es inverso, desde la estética se estudiarán y definirán todas las ciencias pero comparadas entre sí ⁽⁴⁷⁾. El inicio se da en el ámbito de lo trascendente, de la búsqueda de la superación de la muerte, pero se completa con el choque con lo vital, porque es ahí donde se actuará. El hecho espiritual integrará lo científico y lo tecnológico desde una vertiente más humana y de servicio trascendente. Una propuesta en contra de la autonomía extrema entre saberes y que podían llevar a la fragmentación del cuerpo general del conocimiento ⁽⁴⁸⁾.

A lo largo de la trayectoria del oriotarra encontramos varias tentativas de poner en marcha diferentes proyectos de estudios bajo distintos nombres y soportes. Algunos de ellos fueron los siguientes: Centro de resurgimiento cultural "Academia Arteta" (1948), Proyectos para la Escuela Hispano-Americana de, Escuela de Bellas Artes de San Sebastián con un Taller de Cerámica Autofinanciable (1949), Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas Comparadas(1963), Universidad Infantil de Elorrio, Laboratorios de la Universidad Popular del Arte Vasco, Instituto de investigaciones Prehistóricas, Ikastola Experimental y Universidad Vasca Piloto (1965), Universidad de Artistas Vascos (1966), Escuela de Deva (1969), Centro Cultural de Investigaciones Sabino Arana (1979), Centro Cultural la "Alhóndiga" (1989).

⁽⁴⁵⁾ OTEIZA, Jorge. "Ejercicios espirituales en un túnel". Op. Cit. Pág. 45.

⁽⁴⁶⁾ *Ibidem*, Pág. 53.

⁽⁴⁷⁾ BADIOLA, Txomin. Op. Cit. Pág. 243.

⁽⁴⁸⁾ OTEIZA, Jorge. "Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana". Op. Cit.

Casi todos fracasaron. La situación no era propicia para dichos planteamientos, por un lado la situación política bajo la dictadura del

General Franco hacía harto complicada llevar a cabo iniciativas de este tipo, por otro las instituciones y los personajes más representativos de la sociedad vasca no prestaron el apoyo suficiente, y los intelectuales más activos no se comprometieron determinadamente con estos proyectos. A pesar de todo lo anterior uno de ellos pudo llevarlo a cabo durante un tiempo limitado, la Escuela de Deva en Guipúzcoa.

Esto puede conducirnos a las preguntas de ¿para qué?, ¿cuál sería el fin, más allá del meramente pedagógico?. Ese nuevo saber está destinado a las personas, no se trata de crear obras. El hombre sería el destinatario de esa nueva formación, de un nuevo sistema que produciría *nuevos hombres*, que transformarían la sociedad: **“Se prevé para el año 2000 una visible transformación se habrá operado. No son gentes de otro planeta las que obrarán esta transformación (...) Estas Escuelas son para salvar y preparar la sensibilidad e imaginación de los hombres (...).”**⁽⁴⁹⁾

Otra clave está en pasar de la teoría a la práctica, en el salto del esquema a lo pragmático, porque no debemos olvidar que su apuesta es por la intervención, no por la especulación: **“cuando la imaginación no es práctica, es solamente imaginación.” “Esto es, cómo se ve, se piensa y se hace un pueblo, cómo se hace un hombre con capacidad, con imaginación para este servicio.”**⁽⁵⁰⁾ Vemos cómo su redefinición, su modelo educativo pretendería una transformación real de la sociedad. La transmisión del conocimiento implicaría un nuevo modelo de aprendizaje porque el existente se revisaría en función de esa búsqueda de la realidad nueva.

El eslabón siguiente serían los receptores o los nuevos alumnos que son los destinatarios finales del sistema. Oteiza propugna el cambio, el *desarrollo de un pueblo nuevo*. Sus obras son un tipo de herramientas pero en ellas también encontramos, como así lo señala en el concurso de Montevideo, la vertiente educativa. Para cambiar la sociedad hay que educar dentro de unos nuevos parámetros que formen a unas nuevas personas capaces de alterar la situación existente y que supondrá el conocimiento real del mundo.

⁽⁴⁹⁾ OTEIZA, Jorge. “Ejercicios espirituales en un túnel”. Op. Cit. Pág.178.

⁽⁵⁰⁾ *Ibidem*, Págs. 123 y 132.

⁽⁵¹⁾ *Ibidem*, Págs. 188 y 191.

Uno de los más afines a nuestro proyecto se planteó para la ciudad francesa de San Juan de Luz. Oteiza propone al gobierno francés de 1963, en el que figuraba como Ministro de Cultura el Sr. Malraux, la constitución del **“Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas.”**

⁽⁵¹⁾ Volvemos a tener ligadas a las figuras del artista y al poder ejecutivo. Se presenta casi bajo el mismo título que en el Uruguay, la institución que pudiera desarrollar el sistema de conocimiento propuesto por el de Orio.

La memoria descriptiva del Instituto nos lleva a intuir una problemática en el ámbito de la creación artística, pero los talleres planteados abarcan mucho más de lo enunciado como una serie de problemas de formación general. Se pretende desarrollar un proyecto de investigación comparada entre diferentes disciplinas que alcance un conocimiento real. Los talleres propuestos fueron los siguientes:

- 1.- ARQUITECTURA (Urbanismo y diseño).
- 2.- ESCULTURA Y PINTURA (Escuela de Arte Contemporáneo).
- 3.- CINE (Escuela Regional de Cine) Radio, T.V.
- 4.- MÚSICA (Escuela experimental. Nueva música electrónica, instrumental y coral y Canto).
- 5.- BALLETO (Cálculo actual y tratamientos para lo tradicional).
- 6.- TEATRO Y LITERATURA (Poesía, novela y tratamientos de la herencia popular, el bersolari).
- 7.- CIENCIAS DE LA CONDUCTA (Antropología, psicología, sociología y Estética).
- 8.- MUSEO DEL HOMBRE VASCO (Prehistoria europea. Tradición vasca. Museos y estilos imaginarios. Ley de los Cambios y las conclusiones comparadas).
- 9.- EDUCACIÓN ESTÉTICA (Estética existencial. Escuela piloto municipal para la ampliación de la educación estética del educador. La educación popular contemporánea, analfabetismo de la percepción audio-visual). Realismo político cultural y regional (turismo, festivales y servicio popular).

Los nueve puntos tratados determinan un bloque amplio de disciplinas: arquitectura ⁽⁵²⁾, escultura, música, ballet, teatro y literatura representan el afán por profundizar en el estudio de las posibles artes.

⁽⁵²⁾ OTEIZA, J. "El arte contemporáneo ha terminado, Lima, 1960" Op. Cit.

⁽⁵³⁾ Desde la Escuela de Deva se realizaron trabajos de colaboración con la Sociedad de Ciencias Aranzadi, con el fin de estudiar diferentes yacimientos prehistóricos.

En los apéndices recogidos entre paréntesis a modo explicativo aparecen los términos "**tradicional y popular**" como apartados de estudio del conjunto propuesto. Indica cómo en todo momento su intención es incorporar el estudio de esos ámbitos en su sistema. Estos aspectos son claves para reconocer las singularidades de cada sociedad y entender su fundamentación. No olvidemos cómo en su viaje a Iberoamérica entró en contacto con los restos de culturas vernáculas que, más allá de la sofisticación de las mismas, son las primeras muestras de aquellos hombres frente a la naturaleza y al resto de hombres. Conocer esas primeras acciones y pensamientos es básico para poder comprender el mundo de aquel tiempo ⁽⁵³⁾. Parece apuntar, en cierto grado, lo que podría

ser una especie de evolución o reconversión de lo tradicional en vanguardia. No se trata de inventar de la nada o de romper con todo lo anterior de manera automática. Oteiza entiende que en esos aspectos primitivos es donde se encuentran las claves fundacionales del hombre cultural, el problema se encontraría en el momento en que se *institucionaliza y homogeneiza* la cultura como vimos en la Ley de los Cambios donde se diluyen las raíces propias de la sociedad dentro de un ámbito global. Entiende que el saber parte de lo ancestral. Con esta fundamentación se debe dar el salto hacia la vanguardia.



Jorge Oteiza con cámaras cinematográficas.

La apuesta por los medios de masas sea cine, radio o televisión para llegar al conjunto de toda la sociedad es muy interesante: **“El cine sobre todas las artes (...). En el cine se oculta el hombre, como nos ocultamos los niños en un agujero de la playa. No hay diálogo posible con el hombre actual que busca escapar de su dura realidad. Si le esperamos en la estatua, él no viene...Si estamos en la novela, tampoco entra. Pero el hombre que escapa, entra en un cine. Es preciso pues esperar a este hombre que huye y que hay que ayudar, allí dentro del cine, de la narración cinematográfica. (El hombre no sabe, huye de su oficio de hombre que es fabricar su vida. Algunos hombres fabrican el arte, para que se aclare, se facilite, se ayude, este penoso pero hermoso oficio de hombre).”**⁽⁵⁴⁾ Los instrumentos más poderosos para la propagación de conocimiento son vanguardia en sí mismos y pueden entenderse desde dos vertientes: por un lado como formas de hacer arte son nuevos instrumentos y técnicas e imponen nuevas formas de trabajo y de resultados culturales. Por otro, estos medios pueden difundir los *mensajes* a un mayor número de personas que los tradicionales. Son instrumentos de masas, la utilización de los mismos es capital para poder realizar una educación nueva y de alcance real sobre la sociedad. Entiende que son más *penetrantes* entre la gente, que cualquier otra manifestación artística tradicional ⁽⁵⁵⁾.

El Museo del Hombre Vasco, entraría dentro de ese aspecto del conocimiento de la cultura vernácula y fundacional de una sociedad. Debe entenderse como una institución que facilitará la investigación de las manifestaciones específicas de esa cultura más allá de cualquier enfoque puramente expositivo.

⁽⁵⁴⁾ VV.AA. “Jorge Oteiza. Creador integral”. Op. Cit. Pág. 100.

⁽⁵⁵⁾ VV.AA. “Acercarse a Oteiza”. Op. Cit. Pág. 77.

⁽⁵⁶⁾ VV.AA. “Vanguardias rusas”. Op. Cit. Pág. 21.

En la Europa de finales del siglo XIX se estudiaron profundamente las manifestaciones culturales primitivas. Esta situación también se dejó notar en Rusia, pero desde un punto más localista, buscando los artistas del momento en sus tradiciones ancestrales ⁽⁵⁶⁾. Recuperemos aquí los intereses de Oteiza por las culturas prehistóricas y sus manifestaciones escultóricas, sus figuras bastas y ásperas. La mitificación de la cultura tradicional como fuente original de conocimiento y de verdad estética



Tocando la txalaparta.

frente a las vías académicas de carácter oficialista. Se produce en ambos casos una búsqueda por la fuerza primaria de la expresión y el contacto del hombre con el medio y sus trabajos sin mediación de estudios o adoctrinamientos. La prehistoria que presenta como construcción más importante el crómlech y para el de Orio la tradición europea más importante es la generada en el territorio vasco ⁽⁵⁷⁾. Oteiza con su libro *Quosque Tandem...!* pone una de las bases más importantes para la construcción de la *identidad vasca* ⁽⁵⁸⁾.

Más allá de este aspecto etnográfico estarían los apartados de Ciencias de la Conducta y la Educación Estética que son competentes en cuanto a los aspectos sociológicos. Este tema es fundamental al entender que el campo de acción que propone Oteiza es el de la educación. No estamos ante una propuesta que pudiéramos considerar como de adiestramiento exclusivo, entendido el mismo como formación, sino de unas nuevas pautas psico-sociológicas. El principal interés no es producir objetos o herramientas de cambio.

Las personas son las que desarrollarán los cambios reales en la sociedad. La educación debe formar *nuevas personas*. Este aspecto es lo que permitiría la construcción de una nueva sociedad con unos valores y un conocimiento de vanguardia. El material de trabajo de este programa son las personas. No se puede considerar que el cambio de realidad pueda producirse sólo desde la educación o producción artística: “(...) **formar una juventud instalada en el espíritu de nuestro tiempo, capaz de sentirlo y comprenderlo todo y ponerse al frente de cualquier tarea creadora.**” Es una preocupación y un interés manifiesto por una formación renovada. Oteiza pretende una reforma del sistema de educación que, desde su punto de vista debe alcanzar todas las disciplinas y a todas las personas, incluyendo una instrucción estética nueva para el educador y el propio artista ⁽⁵⁹⁾.

⁽⁵⁷⁾ PELAY, Miguel. Op. Cit. Págs. 77-89.

⁽⁵⁸⁾ BADIOLA, Txomin. Op. Cit. Pág. 63.

⁽⁵⁹⁾ OTEIZA, Jorge. “Ejercicios espirituales en un túnel”. Op. Cit. Pág. 177-179.

⁽⁶⁰⁾ MARTÍNEZ, Carlos. Op. Cit.

Esta programación presenta una secuencia de temas amplios. Los apartados definidos encuadran un tipo de educación orientada específicamente a la arquitectura, las bellas artes y las ciencias sociales. No aparecen registrados temas vinculados con la tecnología o las ciencias puras.

Entrando en lo anterior encontramos unos planteamientos que van desde la cultura tradicional a la vanguardia. Un tránsito entre lo vernáculo y lo renovador ⁽⁶⁰⁾. Los apéndices explicativos de los puntos a enseñar plantean ramas del saber ya tratadas por el sistema oficial o tradicional, luego podemos entender que no se produce una refundación de ciencias, sino una redefinición de las mismas en busca del cambio. *Ciencias de la*

conducta y Educación estética son definidas desde la antropología y la reeducación, desde posiciones estéticas, pero buscando la modificación del conjunto de la sociedad.

Los derroteros que supone esta propuesta nos lleva al aspecto *político* de sus planteamientos. La herramienta fundamental para el cambio real pasa por la transformación desde el elemento público. Los fundamentos teóricos de lo transformado son derivados de la estética que él entiende como nuevo elemento rector de la actividad en el conjunto de lo social, pero se necesita el poder para poderlo desarrollar. Las nuevas personas educadas bajo estas perspectivas podrían alcanzar los lugares de decisión real que son los centros de poder. La actividad política, como ciencia social que es, podría llevar a efecto el nuevo rumbo de la sociedad. Aquí se puede ver la perspectiva de cambio ⁽⁶¹⁾.

En el año 1969 puede iniciar la materialización de estos postulados en la localidad guipuzcoana de Deva. Tras haber participado en un coloquio sobre urbanismo con Oteiza, el alcalde de dicha localidad le ofrece su ayuda para poner en funcionamiento el proyecto docente que llevaba defendiendo tanto tiempo ⁽⁶²⁾. Este fue el arranque informal, pero el real se produce tras contactar con la Asociación para el Fomento de la Enseñanza y la Cultura de Deva que gestionaba el rico fondo económico de los Hermanos Ostolaza, importantes indianos de la localidad a la que habían donado su capital ⁽⁶³⁾. Esta será la única vez que el de Orio disponga de los recursos necesarios para *solucionar urgentemente* la transformación de la sociedad.



Sede de la Escuela de Deva.

⁽⁶¹⁾ OTEIZA, Jorge. "Ejercicios espirituales en un túnel". Op. Cit. Pág. 179.

⁽⁶²⁾ PELAY, Miguel. Op. Cit. Págs. 589.

⁽⁶³⁾ MAKAZAGA, L. "La escuela experimental de arte de Deva: una apertura a la vanguardia". Debako Ostolaza Kultur Elkartea. Deva, 2005. Pág. 13.

Con el problema del dinero solventado y con un edificio dispuesto por la Asociación, se esboza el funcionamiento de la "Escuela de Arte de Deva" con el propósito de desarrollar los siguientes oficios y talleres:

“Oficios en planteamiento: delineante/ maquetista/ escenografía, interiores. Arquitectura/ decoración/ escaparatista/ dibujo publicitario/ dibujo periodístico: comunicación resumida, carteles, cómics, caricatura, ilustración/ fotografía/ diseño industrial/ mecanografía/ técnicas de imprenta/ serigrafía/ pintura/ técnicas murales y de integración con la arquitectura/ escultura/ lenguas/ grabado: técnicas de reproducción industrial...

Talleres en planteamiento: dibujo: todas las técnicas/ pintura/ grabado/ escultura: modelado (barro, yeso, colas, moltería)/ piedra/ mosaico/ o iniciación a la vidriera/ madera/ hierro soldadura y fundición, herrería/ cerámica/ arquitectura: integración de las artes en la ciudad, cálculos/ biblioteca y hemeroteca/ discoteca: magnetofón y archivos, grabaciones/ sala de proyecciones y montaje de la obra de arte compuesto.

Furgoneta para recogida de documentación y extensión cultural.

Montaje inmediato ARTES QUIETAS escultura... piedra

Modelado barro... cerámica

Hierro cera perdida

Pintura... líquida

Seca

Collages

Artes móviles: discoteca, biblioteca, danza, diapositivas, música”⁽⁶⁴⁾

Vemos cómo se produce un salto entre los posicionamientos generales que encontrábamos en San Juan de Luz y por fin se enfrenta al desarrollo real de los mismos. Expone una organización por áreas similares a las ya existentes en otro tipo de centros, pero siempre concebida desde la *contemporaneidad, interdisciplinariedad, experimentación e investigación*. Planteamientos vanguardistas abarcando el mayor número de técnicas y conocimientos ⁽⁶⁵⁾.

⁽⁶⁴⁾ *Ibidem*, Pág. 105.

⁽⁶⁵⁾ *Ibidem*, Pág. 18.

El proyecto elaborado presenta la organización de una Escuela de Artes y Oficios, con independencia de que fuera la plataforma desde la que

desplegar los postulados educativos de Jorge Oteiza. Él mismo apuntaba la intencionalidad de que no fuera un lugar sólo y exclusivamente para formar artistas, sino también un lugar para que las personas participaran en exposiciones, coloquios, etc. Pudiendo utilizarlo a modo de Casa de Cultura. No entiende la propuesta desde unos presupuestos exclusivamente académicos, la *renovación* cultural debe alcanzar al conjunto de la población y es ahí donde el artista tiene una responsabilidad para con la sociedad que supera su producción objetual: **“El arte transforma el mundo, suele afirmar la crítica de arte, pero lo que transforma es el artista en un hombre libre y la educación estética (que el artista libre tiene la misión de transformar y transmitir). Es la que gradúa al hombre en libertad y estos hombres libres son los que tienen que transformar la realidad. Y os digo esto, que sin educación estética tener la seguridad, cualquier tipo de educación es, políticamente incompleta.”**⁽⁶⁶⁾

De acuerdo con los documentos que recogen las diferentes reuniones y propuestas para la Escuela de Deva podemos afirmar que Oteiza pensaba aglutinar en torno a las mismas al mayor núcleo artistas vascos de vanguardia entre los que destacaremos a Mendiburu, Zumeta, Sistiaga e Ibarrola, entre otros ⁽⁶⁷⁾.

Con este planteamiento se buscaba conformar un cuerpo *docente* contemporáneo capaz de transmitir sus conocimientos al tiempo que trabajan en sus obras. El planteamiento no sólo era de corte docente, también como punto central del *arte vasco*. Los diferentes artistas trabajando y compartiendo su experiencia al tiempo que se enseñaba una nueva *estética*.

Establece dos niveles en la formación, en primer lugar será el adiestramiento del creador y a partir de ahí acometer la tarea sobre el conjunto de la sociedad: **“La Escuela de Deva nace como un centro de comunicaciones entre los artistas de nuestro país para afrontar esta problemática doble: la de nuestras preparaciones y la de nuestra preparación en nuestro pueblo para promover su participación y creatividad.”**⁽⁶⁸⁾ Estaríamos ante un sistema *expansivo* entendiendo que los alumnos formados desde estos planteamientos serán los que *eduquen* a mayor número de población y así sucesivamente hasta extender los nuevos presupuestos formativos a toda la gente. La situación que pretende generar en torno a la Escuela todavía es incompleta y para ello promueve otro elemento más: **“Así bien, plantean la creación de un Museo Vasco de Arte Contemporáneo para el análisis comparativo de las diferentes disciplinas. Para ello, Oteiza propone tres secciones: una Ikastola Experimental en relación con un Museo de los Juegos (...) un Museo de la Plástica del Espacio para los artistas**

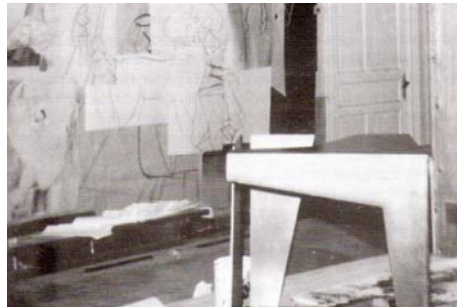
⁽⁶⁶⁾ *Ibidem*, Págs. 17-18.

⁽⁶⁷⁾ *Ibidem*, Pág. 21.

⁽⁶⁸⁾ *Ibidem*, Pág. 39.

contemporáneos, y un Museo tradicional donde se mostrarían todas las tradiciones vascas mediante grupos móviles de artistas.”⁽⁶⁹⁾

Recordemos la importancia que otorgaba el escultor a la recuperación de la realidad cultural vasca y al estudio de las raíces de la misma. El círculo queda cerrado: enseñanza – producción - difusión.



Trabajos de la Escuela y escultura de Oteiza.

Las expectativas del oriotarra eran muy importantes, desde la *nueva estética* como herramienta teórica y con las personas más válidas al frente de la misma abordar el cambio en la *mentalidad* de la sociedad de su tierra y de su tiempo. Es muy interesante esta situación porque fue la única posibilidad real de verificar cómo se pasaría de los escritos, de las propuestas, a la *vida*. No está ya ante el papel, ahora articula todo el procedimiento para intervenir en una población determinada y transmitir toda una nueva carga de conocimientos que pretende cambiar a la gente.

Oteiza todavía es más ambicioso y considera el trabajo de Deva como el embrión de la futura Universidad Vasca ⁽⁷⁰⁾.

Artículo del Correo Español-El Pueblo Vasco (06-04-1973)

Si el experimento llega a desarrollarse en toda su amplitud debería ser el modelo y el origen de la principal institución de enseñanza que se contemplaba en el modelo educativo del momento. Debemos llamar la atención sobre el hecho de que el escultor no propone nuevas academias o foros de educación, sino una redefinición de los existentes. Emplea las

⁽⁶⁹⁾ Ibidem, Pág. 23.

⁽⁷⁰⁾ Ibidem, Pág. 23.

estructuras y los organismos en funcionamiento para armar sobre los mismos las nuevas pautas de conocimiento. No sólo a nivel de nuevas fundaciones, también entiende que los profesores formados desde esta plataforma son *piezas* para insertar en la enseñanza oficial que de esta forma cambiarían la forma de enseñar.

La Escuela inició su andadura y la respuesta de la población fue importantísima: 206 niños y 33 adultos matriculados en la primera convocatoria y que trabajarían sin división de sexos o edades para desarrollar los siguientes talleres: pintura libre, escultura libre y música ⁽⁷¹⁾. Con el paso de los primeros cursos se incrementaron las actividades con los talleres de dibujo, grabado, el laboratorio infantil, idiomas, mitología, fotografía, cine, música, introducción a la cultura contemporánea y la fundición, pero nunca se configuró el organigrama completo que fue propuesto originalmente ⁽⁷²⁾.

La aceptación popular inicial fue un gran éxito, desbordando las expectativas del profesorado, demostrando cómo la gente estaba preocupada o interesada por el arte: **“(...) En él se expone la metodología de trabajo utilizada, basada en la libertad y espontaneidad creativa del niño, de manera que llegue a convertirse en el futuro hombre del mañana.” “Resaltan los buenos resultados pedagógicos obtenidos ya que se ha conseguido educar al niño tanto en valores humanos: respeto, responsabilidad, sociabilidad, como artísticos: mayor capacidad imaginativa, fluidez en el desarrollo de los trabajos y ruptura entre las distintas modalidades expresivas.”**⁽⁷³⁾ El funcionamiento, del día a día, combinó aspectos teóricos con los aspectos prácticos. Existía una libertad absoluta en el proceso creativo buscando que los alumnos expresaran la totalidad de sus necesidades sin ningún tipo de limitaciones y que otros sistemas pedagógicos no posibilitaban ⁽⁷⁴⁾.

⁽⁷¹⁾ MAKAZAGA, L. Op. Cit. Pág. 28 y 107.

⁽⁷²⁾ *Ibidem*, Pág. 101-178.

⁽⁷³⁾ *Ibidem*, Pág. 26-27.

⁽⁷⁴⁾ *Ibidem*, Pág. 125.



Niños trabajando en la Escuela de Deva.

Paulatinamente se fueron constituyendo e impartiendo las diferentes materias y actividades desde la recopilación documental hasta la colaboración con la Sociedad de Ciencias Aranzadi en sus localizaciones prehistóricas insistiendo en esa aglutinación de disciplinas ⁽⁷⁵⁾. Con el transcurrir del tiempo se proponen la creación de archivos de documentación o bibliografía estética que abarcará el urbanismo, el teatro, la pedagogía y las artes aplicadas. La práctica en el taller y la teoría irían acompañadas, siempre integrando las raíces tradicionales y las vanguardias del momento ⁽⁷⁶⁾.

Alcanzado este punto existe una situación no resuelta y es cómo se transmiten unas teorías tan contemporáneas a una sociedad con un pensamiento popular bien diferente ⁽⁷⁷⁾. Con independencia de lo anterior, y sin la posibilidad de constatarlo rigurosamente, se realizaron diferentes exposiciones, actividades públicas y algunas piezas fueron trabajadas como los monumentos a Javier Iziar y a Madoz ⁽⁷⁸⁾.



Estela a Madoz (1972).

El proyecto comenzaba como un motor para el conjunto de la cultura y para el conjunto de la sociedad. Era un hecho singular en el panorama educativo del momento y representaba una apuesta fuerte por la vanguardia y por la transmisión de la misma al pueblo, al tiempo que se recuperaban las fuentes de la tradición.

⁽⁷⁵⁾ *Ibidem*, Pág. 127.

⁽⁷⁶⁾ MAKAZAGA, L. Op. Cit. Pág. 30.

⁽⁷⁷⁾ *Ibidem*, Pág. 98.

⁽⁷⁸⁾ *Ibidem*, Pág. 127.

⁽⁷⁹⁾ *Ibidem*, Págs. 21 y 19.

La construcción, aunque con retraso respecto los planes iniciales, de un horno de fundición supuso un hito. Podría ser una fuente de ingresos para el sustento de la institución, que unido a la venta de las diferentes producciones confeccionadas al amparo de la Escuela abriría un camino para la autofinanciación con el consiguiente incremento de su autonomía ⁽⁷⁹⁾.

Recordemos ahora una parte de la biografía de Oteiza, en 1949, tras regresar de América propone para la futura Facultad de Bellas Artes de San Sebastián la inclusión de Talleres-Escuela, autofinanciables con el Taller de Cerámica industrial ⁽⁸⁰⁾. El sistema no es original del proyecto de Deva, la búsqueda de la *productividad* es un hecho reiterado. Entiende que es la vía de mantenimiento económico del proyecto. La viabilidad del experimento está vinculada al sostenimiento del mismo en el tiempo y para ello es necesario el capital ⁽⁸¹⁾. El sistema perseguido superaba ampliamente los establecidos oficialmente. La máxima concentración de materias para ampliar el horizonte del conocimiento desde el contraste y la *comparación* entre las mismas. No existe una especialización todo se presenta como un cuerpo general de conocimiento.

El respaldo que desde la Asociación y las gentes de Deva se dio al proyecto fue muy intenso, puede que creyeran ver, realmente, el fundamento de la universidad vasca ⁽⁸²⁾. Sin embargo el fracaso en la aventura fue vislumbrándose progresivamente. En primer lugar destacaremos cómo los artistas que antes de iniciar el proceso proclamaban el apoyo al mismo no lo mostraron a la hora del funcionamiento real ⁽⁸³⁾. De igual modo las relaciones de discrepancia que se generaron entre los profesores interfirieron en la puesta en funcionamiento del programa planteado ⁽⁸⁴⁾. Uno de los puntos fuertes por los que apostaba Oteiza, el *frente común de artistas*, se desmoronaba. De igual forma los problemas económicos, que alegaban los profesores, supuso un lastre de continuo, pero la duda sobre esta cuestión surge cuando se comprueba que la Asociación llegó a aportar cantidades de 1.214.309 pesetas en el curso 1970 - 71 y las obras de adecuación del edificio Ostolaza para poder impartir los diferentes talleres y actividades con lo que el problema parece indicar un gestión no adecuada de los fondos destinados, ya que el capital era muy importante para aquellos tiempos y para una Escuela de este tipo.

⁽⁸⁰⁾ Ibidem, Pág. 582.

⁽⁸¹⁾ MUÑOA, Pilar. Pág. 92.

⁽⁸²⁾ MAKAZAGA, L. Op. Cit. Pág. 99.

⁽⁸³⁾ Ibidem, Pág. 26.

⁽⁸⁴⁾ Ibidem, Pág.43.

⁽⁸⁵⁾ Ibidem, Págs. 63-65.

El declive en las actividades y en el crecimiento de la Escuela sería progresivo a partir de 1972, coincidiendo con la marcha de Jorge Oteiza. En 1978 la Escuela deja de estar vinculada con la Asociación, por entender esta última que la situación era insostenible en los términos que originó su fundación, siendo su última actividad un Cursillo Intensivo de Cerámica. Este experimento supuso el embrión del Centro de Enseñanzas Artesanas que se fundó 1981 en la misma población ⁽⁸⁵⁾. A pesar de haber dispuesto de unas instalaciones únicas en el País Vasco de aquellos años, de ser un lugar abierto a la modernidad al tiempo que pretendía reestablecer la cultura popular vasca no pudo alcanzar la totalidad de las metas que se fijaron fundacionalmente.

Varios pudieron ser los puntos para la finalización de la operación pero es interesante verlos desde dos vertientes; desde la externa, la Asociación y desde la interna, la mirada de Oteiza. La comisión de seguimiento de la agrupación cultural detecta como uno de los mayores problemas es la falta de un proyecto concreto, un plan de viabilidad aunque fuera a medio plazo. En definitiva, una falta de organización que para hacer funcionar una propuesta de esas características es fundamental. No se veía de manera lógica que no existiera un plan de implantación de estudios o talleres que llevaba a una dinámica de improvisación continua. No se constataba la existencia de una línea pedagógica definida que pudiera articular el programa de alguna manera, más allá de los planteamientos o propuestas esbozadas en diferentes memorándum: **“(...) aunque Oteiza pretenda dotar de un carácter científicista a esta propuesta, carece de los conocimientos pedagógicos necesarios para proyectar un auténtico centro de educación artística.”**⁽⁸⁶⁾ Tampoco una organización adecuada dentro del cuerpo docente y de gestión y por último, en la etapa final de la experiencia, constataba la poca preparación del profesorado y la falta de compromiso y comparecencia en sus tareas docentes ⁽⁸⁷⁾.

Desde dentro, la crítica del *impulsor* del proyecto presenta bastantes coincidencias con lo anteriormente señalado. Para él la triada de problemas claves en la Escuela es la siguiente: economía, retraso en la fundición e individualismo de los artistas ⁽⁸⁸⁾. En febrero de 1972 Oteiza presenta su carta de abandono del proyecto en la que expone su decisión ⁽⁸⁹⁾: **“La escuela es ya una realidad pero una realidad precaria. Mi trabajo ha terminado como organizador dentro de las posibilidades del país a nuestro alcance y, concretamente, del pueblo de Deva.”** Reconoce directamente que su proyecto no está desarrollándose conforme la verdadera magnitud del mismo. Puede que los planteamientos iniciales fueran demasiado ambiciosos, pero lo que es claro que, ni siquiera de manera parcial, se acababa de constituir un armazón consistente que lo soportara. Si bien él se considera un problema para el correcto funcionamiento de la institución, tanto por la edad como por su experiencia.

⁽⁸⁶⁾ *Ibidem*, Pág. 98.

⁽⁸⁷⁾ *Ibidem*, Págs. 62, 82 y 83.

⁽⁸⁸⁾ *Ibidem*, Pág. 80.

⁽⁸⁹⁾ *Ibidem*, Págs. 145-147.

⁽⁹⁰⁾ *Ibidem*, Pág. 146.

Esta autocensura no debe ocultar cómo fue de importante su presencia en el proyecto, más allá de ser el creador del mismo en cuanto a fundamentos y objetivos, llegando a instalarse en Deva con su mujer y aportando directamente o través de encargos cuantías económicas de hasta 565.000 pesetas. Su compromiso fue pleno, mientras estuvo involucrado en el mismo, pero no así la del resto de personas que vincularon su tiempo y dedicación con la empresa ⁽⁹⁰⁾. El siguiente hecho concreto que resalta es la falta de operatividad de la fundición, que él contemplaba como un hecho clave para que los artistas vascos acudieran

a realizar allí sus trabajos al tiempo que impartían clases en la Escuela, pero el único artista con un importante bagaje que está allí es él ⁽⁹¹⁾. La fundición era uno de los nudos fundamental para atraer a la vanguardia en torno al proyecto. Sería el único sistema de este tipo en el País Vasco⁽⁹²⁾, pudiendo servir de reclamo para todos los artistas, y de esta manera se vería cumplido uno de los objetivos fundamentales del inicio: crear un *frente unido*.

Esta idea ya había intentado desarrollarla en el año 1966 a través de los grupos de artistas vascos, GAUR, EMEN, ORAIN Y DANOK, uno por cada provincia vasca y Navarra ⁽⁹³⁾.



Grupo Gaur: Balardi, Mendiburu, Oteiza, (arquitecto Roberto Puig), Chillida, Basterretxea y Sistiaga (1966).

En Deva vuelve a ver la posibilidad de unir al arte vasco, pero no se acude a esta llamada y las diferencias entre los profesores, no preocupados por un proyecto de equipo, son evidentes a lo largo de los cursos. Una perspectiva que rompe la solidez del conjunto y que imposibilita la *interdiscipliniedad* cuando cada uno tiene su particular planteamiento y sus objetivos personales. Tanto es así, que en carta dirigida en septiembre de 1973 a la Asociación por parte de Koldo Azpiazu, profesor de la Escuela, se constata cómo una parte del profesorado pretende expulsarlo del mismo, explicitando las desavenencias que se dan entre los mismos ⁽⁹⁴⁾. Esas tensiones internas reflejan hasta qué punto no se tenía un bloque de personas cohesionado, una de las principales esperanzas de Jorge Oteiza y que se quedaba muerta.

⁽⁹¹⁾ Ibidem, Pág. 146.

⁽⁹²⁾ Ibidem, Págs. 46-49

⁽⁹³⁾ PELAY, Miguel. Op. Cit. Pág. 587.

⁽⁹⁴⁾ MAKAZAGA, L. Op. Cit. Pág. 173.

Estos son los problemas que él fija explícitamente, pero señala otras consideraciones que continúan incidiendo en la problemática que llevaba la puesta en marcha de este proyecto. La falta de organización del mundo de la cultura, la preparación escasa de los artistas y la falta de colaboración entre los mismos son unos hechos que la Escuela no acaba de superar y solventar, con lo que los objetivos de la misma no se ven cumplidos. La no *creación de un grupo artístico* es un inconveniente que

él entiende determinante para no hacer progresar el proyecto en la línea adecuada: **“En Deva podría centralizarse, industrial y comercialmente, muchos actos que pertenecen a la vida cultural de nuestro país y que incomunicados entre sí viven, miserablemente, en un ambiente que es preciso regenerar de un modo distinto. Al que no le de profundísima pena nuestra situación actual es que es ciego o es un pobre hombre.**

Yo no puedo más.”⁽⁹⁵⁾

Él siente que su interés de servir a la sociedad, a su pueblo no es apoyado ni siquiera por los jóvenes en los que él depositó la confianza para llevar adelante el plan de Deva. Entiende que le han fallado por esa falta de compromiso que han demostrado con la experiencia, y en última instancia con sus gentes ⁽⁹⁶⁾.

⁽⁹⁵⁾ *Ibidem*, Pág. 147.

⁽⁹⁶⁾ *Ibidem*, Pág. 181.

⁽⁹⁷⁾ QUETGLAS, J. Op. Cit. Pág. 36.

Años más tarde dejará escrito lo siguiente: **“Hay que volver a soñar, a reimaginar un país como el soñar, a reimaginar un país como el nuestro, con tan misterioso pasado, tanto repetimos y celebramos nuestra cultura y pereza intelectual para no hacer nada. Memoria cultural, mítica, estética, religiosa, que hemos perdido y nos conforma.”**⁽⁹⁷⁾