

ARTE ESTETIKOEN LABORATEGIA

GRUPO ARANEA

Nola marraztu marmoka bat?
Ziurgabetasunarekin bizitzen ikasten.

Nola marraztu marmoka bat? Enric Miralles eta Eva Pratsek sinatu zuten testu ikonikoari egiten dio erreferentzia: "Nola akotatu croissant bat?", 1991n El Croquis aldizkariaren 49/50 zenbakian agertzen dena. Joko probokatzaile batean parte hartzen dugu: croissant bat marraztea Mirallesen beste edozein proiektu bezala. Begirada arkitektoniko tradizionala egunerokotasunaren lurraldera lekualdatu da: "aho-gangaren barruan forma hori antzemango dugu... croissant bat jateko da."

pág 26_Esk

IKASLEAK:

Facundo Nicolás Guerrero Crespo
Mikel Marin Uruchurtu
Laura Marina Marin
Tania Sos De Miguel
Itziar del Horno Recio
Ignacio Herrero Solano
Patxi Barreneche Almandoz



Asier Acuriola Barrio
Iñigo García Odiaga
Jon Muniategiandikoetxea
Ibon Salaberria San Vicente

IRAKASLEAK

CREUSECARRASCO

Ez Sakratu, Ez Basati

Arkitektura, bizitza bera bezala, sakratutik aldendu egin da ondasun material, erlikia eta erritu gisa (agian musikan jarraituko du). Jendeak jada ez du jokatzeko basatiek espazio bat mantendu eta defendatzeko egiten zuten modura. Defentsa-sareak eskuordetzen eta sortzen ditugu, eta kasu askotan, beste interes batzuek baldintzatzen dituzte sare horiek, eta ez dira gai.

pág 28_Esk

SANTI ERASO

Arteleku Arkitektura

Arteleku joan den mendeko 1987an inauguratu zen, trantsizio demokratikoa esaten zaion aldiaren amaieran, hau da, garapen ekonomiko batean murgilduta. Kultur euforiako panorama hartan Arteleku agertzen da. Artelekuren jatorrian Oteizak "Ikerketa Estetiko Konparatuen Institutu" handi baten ideia, Bauhaus historikoaren arrastoari jarraituz, modu tangenzialean agertu zen.

pág 26_Cst

DEBA OTEIZA

IKASLEAK:

Jon Ander Materos Arreseigor
Gaizka García Moros
Lorea Cobos Diaz
Leire Garmendia Eraso
Gorka Irazola Aguirre
Sara Rebeca Laspiur
Nerea Deza Legarda
Saioa Zurbano Egaña
Asier Camacho Angulo
Miren Amaia Mugica Silva
Anne Somoza Bayon
Ane Santisteban Gutierrez

Auzo Produktiboak



IRAKASKUNTZAKO MATERIALA

AUZO PRODUKTIBOAK

1. ZBK (2º lauhilekoa 2021)

Donostian PROIEKTUAK 8-k editatua

EHU/UPV Arkitektura Eskola

ISSN:2792-7865

LG: D 01599-2021

Eremu Publikoa II

ARTE ESTETIKOEN

LABORATEGIA DEBAN

IRAKASKUNTZAKO MATERIALA

PROIEKTUAK 8
2020 · 2021
Eremu Publikoa II
ARTE ESTETIKOEN
LABORATEGIA DEBAN

AURKIBIDE

1	TEXTUINGURUA	02
2	AUZO PRODUKTIBOAK	06
3	HIBRIDOAK	07
4	TEXTUINGURU SINBOLIKOA	08
5	TEXTUINGURU HISTORIKOA	16
6	TEXTUINGURU FISIKOA	20
7	SANTI ERASO	26 bis
8	GRUPO ARANEA	26
9	CREUSeCARRASCO	28
10	ARIKETA/PROGRAMA/EMAITZAK	30

TESTUINGURUA

AURREKARIAK

Larrialdi klimatikoaren garaian bizi gara. Ezegonkorak bilakatu zaizkigu gure hiri eremuak. Paisaia aldakorrek eta muturreko egoerek azken hamarkadetan egindako hiri eta auzo ereduak berpentsatzea eramaten gaitu.

Jakina da larrialdi klimatikoa deritzogunak ez duela soilik ingurugiroan eragingo, gizarte eraketa eta bizimoduk sakonean eraldatzeko arriskua (beharra) dakar atxekita.

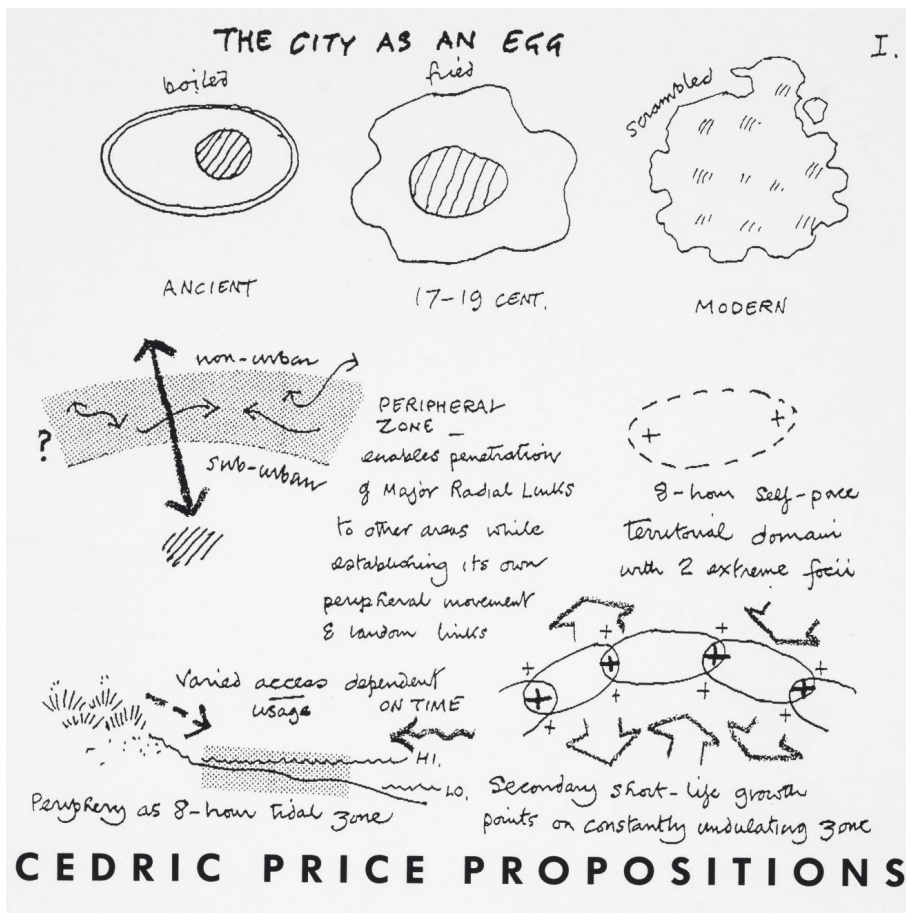
“En los últimos siglos, y de forma más intensa durante los últimos decenios, el tamaño de la esfera económica ha crecido como un tumor a costa de la biosfera y de las personas. La desconexión entre la economía capitalista y las bases materiales que permiten la vida, la ignorancia de la dependencia radical que tenemos los seres humanos, tanto de la naturaleza como de otras personas que cuidan nuestros cuerpos vulnerables, una tecnociencia enormemente poderosa que posibilita el incremento físico de la dimensión económica, y la disponibilidad de energía fósil barata han conducido a conformar una forma de habitar el planeta profundamente incompatible con la lógica que organiza todo lo vivo.”¹

Zonifikazioak, alegia, toki batean lan, beste batetan bizi eta bestean aisiaz gozaten duguna ereduak, mugikortasuna du oinarri. Aurreko pasarteetan Yayo Herrero dion bezela, darabilgun ereduak, energia fosila amaigabea balitz bezala pentsatzean oinarritzen da. Urte gutxi barru krisi sakonean sartuko da oinarrian dugun ereduak.

Aro modernoak, hiri eredu “higienista”, txuri eta segregatua eskeini zuen etorkizuneko iruditeri demokratiko gisa. Modernitateak pertsonen mugikortasuna “behartu” zuen hiriaren funtzioak zonifikatu zituenean. Gizon produktiboaren neurria eginiko hiri hori ordea, gaur egun lurraldean “lehertu” da.

Cedric Price arkitekto britaniarrak hiri ereduak arraultzarekin alderatu zuen. Grafikoki eraginkorra da Pricen irudia garai modernoan zegoen begirada ulertzeko. Arraultza egosia antzineko hiriak ziren zentro trinkoa eta ingurune trinko ete definitua zutelarik. Irabaziak eta soberakinako defenditzeko arkitektura dispositiboak ziren harresiak. 17 eta 19garren mendean sortzen den aldaketa arraultza frijitua da. Harresiak desagertu eta industrializazioak lurraldea era extensiboago batetan okupatzea bultzatzen du. Nukleoak trinko darrai. Aro modernoan (posmodernoan zehatzago) arraultza nahasiaren lilura pizten da. Trinkotasunak desagiten dira nolabait. Modernitateak buktzatutako irudian “gizon” libreak sarearen edozein tokitan biziko lirateke naturaz inguratutak...

¹ Herrero, Yayo. Propuestas ecofeministas para un sistema cargado de deudas. Revista de Economía Crítica, nº13. 2011



Cedric Price "the city like an egg" metafora.

"In Europe Cedric Price jokingly described these three city morphologies in terms of breakfast dishes. There was the traditional, dense, "hard-boiled egg" city fixed in concentric rings of development within its shell or walls. Then there was the "fried egg" city, where railways stretched the city's perimeter in linear, accelerated, space-time corridors out into the landscape, resulting in a star shape. Finally there was the post-modern city, the "scrambled egg city," where everything is distributed evenly in small granules or pavilions across the landscape in a continuous network"²

Gaur, lurralde zatiak azpiegituraz josiak daude eta hortaz, Cedric Price-k irudikatu zuen "Scrambled" egoerari marra etengabe eta gainjarriak gehitu beharko genizkioke. Hortaz, posmodernitateak sortutako naturaz inguratutako bizitzaren lilurak azpiegituraz zeharkatutako paisaiak sortu ditu, lurralde eredu metrologizazio prozesuan

² Shane, Grahame. The Emergence of Landscape Urbanism. Harvard design Magazine. 2003

dago murgilduta. Eta metropolietan, dakigunez, denborak, abiadurak eta ekonomiak ematen dizkio forma eta mugak paisaia berriari . Hiri eta lurralde zati metropolizatu bateruntz garamatzaten hausnarketek ezinbestean onartzen dituzte hiperkonektibitatea, kontsumorako ditziren efektua eta azpiegitura teknologjiko berriak itsu itsuan gure lurraldetik ahalik eta azkarren, ahalik eta despolitizatuen pasa gaitezen.

Erik Swyngedouw-k dio jasangarritasun bezala mozorrotutako planifikazio moduak direla herriaren opio berriak. "¡La naturaleza no existe! La sostenibilidad como síntoma de una planificación despolitizada" izenburupean, naturaren fetitxizazio prozesua azaltzen du, fantasiaz eta desioz erakutsi zaigun natura kontsumorako baliabide bezala, eta aldi berean, natura ordenatu eta orekatu baten ilusioa salduz. Gatazka ekologikoa estaltzera datorren estrategia dela dio Swyngedouw-k bere lanean, eta ondorioz «Natura»ren kontzeptua bera gaitzestea proposatzen du.

Ikuspegi optimista edo posibilistago batetik idatzen du Iñaki Abalosek Natura eta Artifizializazioaren arteko gatazkaz:

"Malas noticias para los ingenuos: ya no existe esa clase de naturaleza. Lo que nos circunda es otra naturaleza compuesta por fragmentos de paisajes desertificados, parques naturales, extensiones agrícolas, terrenos contaminados, ciudades magmáticas y extensivas, infraestructuras del transporte, etc. Un mosaico de diferentes naturalezas, algunas mantenidas en estado original a través de su sobreprotección y otras irreversiblemente contaminadas y alteradas.

Esa otra naturaleza es, en realidad, muchas naturalezas distintas: un océano de multinaturalezas alrededor del cual se ha elaborado una nueva belleza que le es propia y totalmente alejada de aquella idílica que servía a los modernos como redención de los males de la gran ciudad."³

Proiektuak 8 ikasgaien landuko ditugun eredu arkitektonikoek gai hauen inguruko hausnarketak izango dituzte kontuan.

Izan ere, Juan Herreros arkitektoak dion bezela, arkitekturak mundua azaltzeko gaitasuna du eta hortaz, munduak irudikatzeko saioak egin beharrean gaude:

"¿cómo ser arquitecto hoy? Si ya no es posible la posición nihilista de aquel ciudadano que se negaba a participar del que nos hablaba el arquitecto, docente y poeta John Hejduk, si sentimos que la realidad reclama nuestra colaboración en tanto que la arquitectura de acción, no es solom porque necesita de nuestros conocimientos técnicos, es porque la práctica de la arquitectura tiene una capacidad para explorar y explicar el mundo que se mide en posiciones críticas y compromisos..."⁴

Alegia, arkitekturak testuinguru berriak sor ditzake, mundu berriak azaldu ditzake proiektatzeak suposatzen duen ikerketaren bitartez. Modu honetan ulertuta, proiekt-

3 Iñaki Abalos. Naturaleza y artificio. Editorial Gustavo Gili.

4 Juan Herreros, Textos Críticos. Madrid, Ediciones Asimétricas

tatzea pasioz hartuko diren erabakien trazadura bat da. Eta egungo errealitate aldakor honetan, eraiki eta eraiki gabeko natura eta paisaien inguran eta gainean jarduteko momentuan gaude.

Orain bizi dugun pandemiak es du sortzen paradigma berririk, arazoak argi azaleratzen baizik, Harreman sozialak beste modu batetan gauzatzeko etxebizitza eta auzokidetan eredu markoak saiatu beharrean gaude arkitekto bezela. Muturreko egoerek azaltzen dizkigute prototipo berriak sortzeko aukerak.

Nabaria da izurriteak Larrialdi Klimatikoaren beste ondorio bat direla eta izango direla. Etorkizun hurbileko agertokiek ez dute irudi ditziratsurik aurkezten, alderantziz, neurri kolektiboak hartu ezean bizi garen espazio eta inguruek indarrean aldaketa bortitzak jasango dituzte.

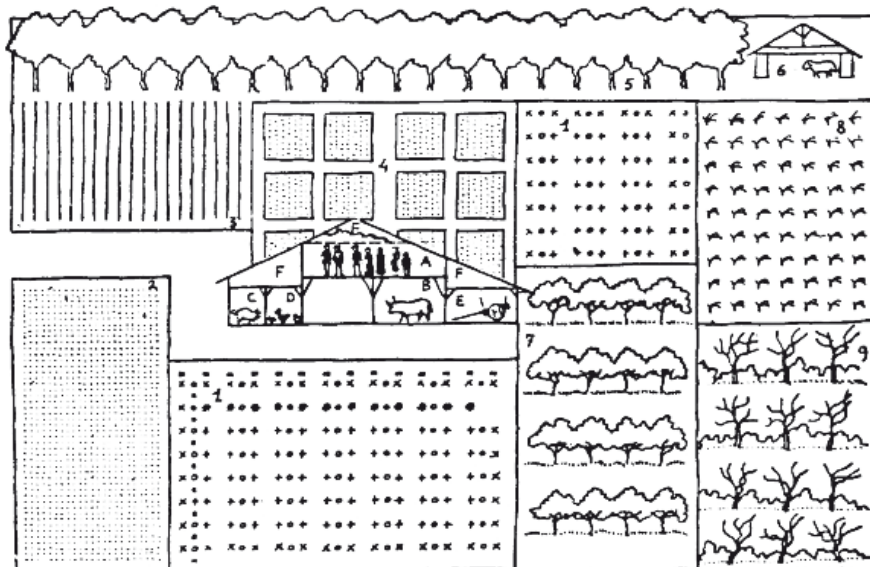
Ekologia terminoa zeharkakoa dela onartzen badugu arkitekturak bere lehen urratsean hartu behar du baitan eta ez soilik azken diseinuaren gehigarri teknologiko gisa. Ekologia urbanoa ekologia soziala da eta beraz honek politikan eta hiri eta paisaia eremuan duen eragina hausnartzeko garaia da orain arkitekturan.

AUZO PRODUKTIBOAK

Larrialdi egoera honi aurre egiteko proposatzen da "Auzo Produktiboak" gaia Proiektuak 8 ikasgai.

Aurkezten zaizkigun agertoki berriei bizitoki eta eremu publiko erresilienteak eskeintzen ditu Auzo Produktiboak. Eredu berriak dira non bizitza, lana, hezkuntza, zaintzak eta egunerokotasunak paisaia urbano-nahasian emango diren. Muturreko egoerei aurre egiteko kapazak izango diren eremu urbano hibridoak antolatuko ditugu.

Foro ezberdinetan eztabaidatzen ari den ereduak desplazamenduak murriztea du helburu nagusi eta honekin batera auzoen eguneroko bizitzaren aktibazio, intensifikazio eta indartzea. Desplazamenduen murrizte honekin batera datoz auzoen "erresilientzia" maila, tipologia berri garaikideagoen agerpena eta azken finean auzo bizi eta dibertso baten sorrera. Tipologia eta funtzio ezberdinen nahasketak baita ere indartuko du auzo produktiboa non tipologia ezberdinak erlazioan jarriko diren eraikin tipo berriak sortuz.



Euskal baserria eta bere esplotazioa. Julio Caro Baroja

HIBRIDOAK

Ez dugu hain urrun begiratu behar eraikin hibridoak aurkitzeko. Baserriek bazuten ezaugarri hori, etxe-makinak izatearena alegia. Caro-Barojak zioen bezala Euskal Herriko paisaia unitatea izan ziren baserriak non lana eta bizitza paisaian uztartzen ziren.

Honek, gure inguruko eremu urbanoak garatu zirenean eredu bereziak eman zituen non lehen industrietan jabeen etxeak zituzten atxekita.

Halere, bereiztasunak alde batera utziz, zonfikazioan oinarritutako hiriaren garapena baino lehen, kaleek intentsitate nabarmen handiagoa zuten, egun osoan zehar jarduerak eta gurutzatzeak suertatzen ziren kaleetan. Tailerrak, etxeak, plazak, eskolak, dendak eta bestelako eguneroko espazioak auzo, kale edota eraikin berean nahasten ziren.

Industrializazio garaia baino lehen gure auzo, hiri eta eraikin asko hibridoak ziren. Historian zehar, garai ezberdinetan hibridazioak sortu dira lurzorua kondizioak, dentsitatea eta funtzioen nahasketak aginduta. Aintzinean, hiriak harresien barruan garatzen ziren eta desplazamenduak oinez egiten ziren nagusiki, hortaz lan espazioak, egoitza eta komertzioa eraikin berean metatzen ziren. Behar berrien arabera eraikinak, kaleak eta bestelako espazioak etengabeko moldaketak jasaten zituzten.

Etorkizun urbileko testuinguru eta kondizioek ere bestelako mugikortasuna eskatzen badute, arkitektura prototipo berritzaileak saiatu beharko ditugu. Auzo Produktiboak metabolismo berri bat sortuko du proposatzen den enplazamenduan eta loturak sortuko ditu herrigunea, paisaia eta garraio publikoarekin.

Eraikin hibridoak prototipo berriak dira, ez dute aurrekaririk. Momentu eta toki bakoitzean tipo berri bat sortzen dute, eszenario eta paisaia berri bat alegia.

Hibridazioak jarduera publiko eta pribatuak harremanetan jartzea suposatzen du eta hortaz eraikin prorotsuak dira espazio urbanoarekin harreman eta elkarbizitza sortuz.

TESTUINGURU SINBOLIKOA

HEZKUNTZA ESTETIKO BATERUNTZ

Yo soy un hombre que tiene que producir.
Yo estoy luchando políticamente por contribuir a
mi país desde la educación estética.
Ahora, escribo cuando he fracasado.
Ahora estoy escribiendo cuando he acumulado
todos los fracasos de mi vida y
tengo miedo a que tenga una pequeña victoria.
Yo no ensucio mi curriculum de fracasado
en todo con una victoria de mierda.

Jorge de Oteiza Embil (Orio 21 octubre 1908 - Donostia, 9 abril 2003)

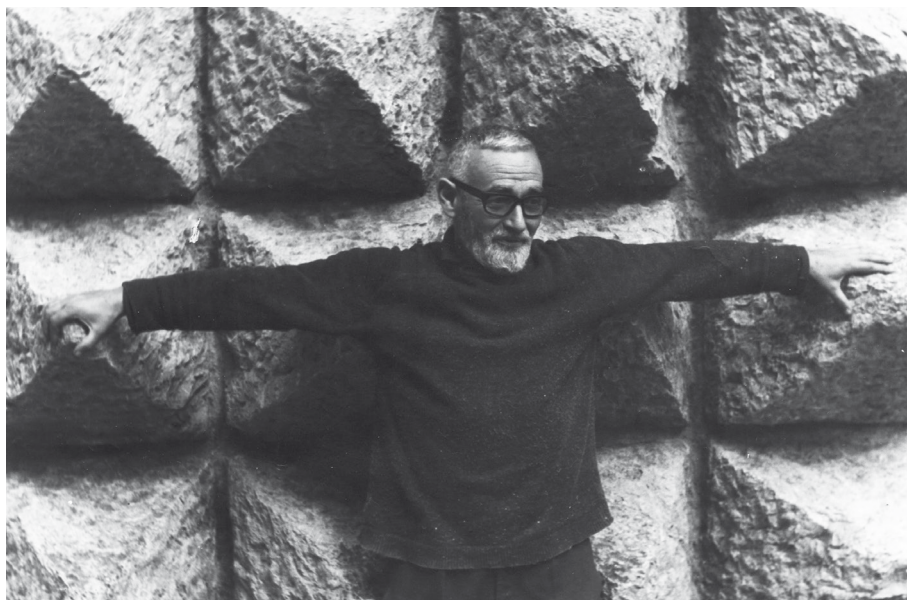
Bere jarduera artistikoa 20ko hamarkadan hasi zenetik, abangoardiaren ideiak nabarmen markatzen du bere jarrera, baina arteak gizakiarentzat duen gaitasun eraldatzailerak azaltu gabe. Oteizaren lehen eskultura-lanek eragin handia dute kubismoaren eta primitibismoaren aldetik, eta, ondoren, konstruktibismo sobietarraren aldetik.

Konstruktibismotik jasotako esperimazioari esker, Oteiza bere Propósito Experimental (1955) izenekoan murgilduko da, 1957ko Sao Pauloko Bienalean aurkeztu zen izenburuan, non eskulturako aparteko saria eskuratu zuen. 1959an, bere amaiera fasera iritsi zela iritzita, eskultura jarduera uztea erabaki zuen. Urte horietan Oteizak garrantzi handiko eragiketa egin zuen, bere lana tradizio geometriko europarraren bidean kokatu baitzuen.

Eta, hain zuzen ere, Europako estetika geometrikoak berreskuratzeak eta horiek euskal kulturaren duten eraginak sortuko ditu euskal eskulturaren eskola deritzonaren oinarriak, eta, beharbada, Eduardo Chillida izango litzateke eskola horren aurpegiarik ikusgarriena.

Ukaezina da Oteizak euskal kultura artistiko eta arkitektonikoan izan zuen eragina, 70eko hamarkadan heldutasuna lortu zuten eskultoreengan oraindik ere sumatzen dira Oteiza eta Chillidaren lanen zuzeneko erresonantziak; baina hauei gazte independenteagoen beste belaunaldi bat gertatzen zaie, nahiz eta agian haien adierazpen eta adierazpenetan ezin duten ahaztu Orioko eskultorea izan zen profeta polemikoa.

60 eta 70eko hamarkadetan, Oteizak euskara eta euskal herriaren adierazpen kultural eta tradizionalak ikertu zituen. 1963an, "Quousque tandem" argitaratu zuen. Euskal arima interpretatzeko saiakera, 1960ko eta 1970eko hamarkadetan, aldaketa politiko handien eta haustura sozialen garaietan, Euskal Herriaren berreraikitze kultural eta artistikoaren prozesuari ekarpen handia eginez. Liburu honetan euskal kultura herrikoien eta bere nortasunaren defentsa egiten da, eta aldi berean estetika proposatzen da ezagutza guztia subsumitzeko zientzia gisa.



Jorge Oteiza Arantzazu.

Jorge Oteizak bere bizitzan zehar planteatzen dituen teorien artean, artea babes espiritualeki lekutatzen hartzen duena da indar gehien hartzen duenetako bat. Ikuspegi horretatik ondorioztatzen da artistak bere ezagutza gizarteari transmititzeko eginkizuna duela.

1958tik aurrera eskulturgintza uztea erabakitzen duenean, euskal herriaren berreskurapen kulturalaren eragile izateko beharra sentitzen du. Horrek azaltzen du Oteizak hezkuntza estetikoko zentroak sortzeko gauzatutako proiektuen ugaritzea, bertan bere zain eta nahi duen gizartea berreskuratu eta prestatu ahal izateko.

Nahiz eta 1952an jada aipatu zuen Oteizak hezkuntza estetikoko zentro bat sortzeko beharra, 1959an, Donostian egitekoa zen arte garaikideko Bienala bertan behera geratu zela eta, Gipuzkoako Ikerketa Estetikoen Institutua estreinakoz proiektatzeko aukera aurkeztuko zaio. Zentro honek, hainbat tailerren bidez, adierazpen artistikoaren arlo guztiak hartuko lituzke: pintura, eskultura, arkitektura, diseinu industrialia, zinema, antzerkia, balleta, musika eta poesia. Gainera, bere jarduera probintzian egiten zen kultur proposamenarekin integratuko zen, hala nola zinemaldian musika eta dantza jaialdietan edo musika hamabostaldian. Oteizak udaletxera, Aldundira eta gobernura joko duen arren, baita UNESCOra ere, dirua eta erakundeen babesa lortzeko, proiektua ez da inoiz argitaratuko.

1962an, Deustuko Unibertsitatearen Donostiako campusa izango zenaren antolaketa zela eta, Oteizari aukera eman zitzaion bere ikerketa estetikoen zentroa proiektatzeko, oraingo honetan Oteizak Estetika Garaikideko Laborategi Librea bezala bataiatuko duena. Izen horrekin, arte ederren eskolen kontzeptu zaharra berritzeko ahalegina egingo du, eta, berriz ere, tailerren eskemara joko du, ezagutza artistikoaren diziplinak alderatzeko. Deustuko Unibertsitateak uste du bere lehentasunak ez datozela bat Oteizarekin, eta, beraz, proiektuak berriro porrot egingo du.

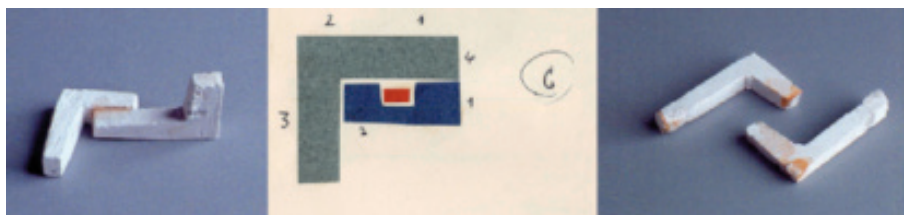
Bere proposamen abangoardistek gobernu espainiarrean aurkitzen dituzten zailtasunez jabetuta, 1963an proiektu berri bat egin zuen Donibane Lohizunen, Ikerketa Estetikoen Nazioarteko Institutua deituko dena. Banaketari dagokionez, institutu honek tailerren edo laborategien egitura berari jarraitzen dio, non gaur egungo sorkuntzaren arlo guztiek lotura estua izango luketen ikerketa konparatu baten eremu komunean. Bitxia bada ere, arkitekturari eskainitako atala zabaldu egin zen hirigintzarekin, eta ikerketa estetikoen zentroa azaltzerakoan, eredu gisa aurkeztu zuen Le Corbusierrek 1963an proiektatutako azken eraikina, Maineko Artearen Nazioarteko Zentroa, hazkunde mugagabeko museo gisa ezagutzen dena. Eta, lehen aldiz, unibertsitate-izaera emango dio bere zentroari. Azkenik, garaiko intelektual askoren babesa izan arren, proiektua ez zen inon zehaztu.

1964an, Oteizak bide berri bat ikusi zuen Bizkaiko Elorrio herrian, bere teoria pedagogikoak ikerketa estetikoen proiektu berri batean sartzeko. Kasu honetan Haur Unibertsitate Pilotua izenekoan egingo du, lehen aldiz haurren hezkuntzan zentratzen dena. Horrela, haurren hezkuntza estetikorako eskola pilotu bihurtuko da Elorrio, baina,aldi berean, arte garaikideko eskola esperimantal bat, artisten hezkuntza estetikoa eta etorkizuneko hezitzaileak zabaltzeko. Ikuspegi pedagogikotik, hiru eskola planteatuko dira: jolasen eskola bat, pintura eta eskulturaren eskola bat eta musika

eta dantzaren eskola bat. Haur hezkuntzak hasieratik osoa izan behar duela eta jolasaren bidez etorkizunerako jarrera sortzaileak garatu behar dituztela ulertuta. 11 hilabeteren ostean egindako ahalegin guztiak gorabehera, proiektuak ez zuen aurrera egin, bereziki diktadurako hezkuntza-arduradunek era guztietako eragozpenak jarri zituztelako. Bestalde, egia da 1969an, Donostian Santo Tomas Lizeoa eraiki zenean, Oteizak Elorrioko bere proposamenaren zenbait balio ikastola berri honetan sartzea lortu zuela.

Horien guztien paralelotzat har daitekeen proiektua Euskal Artisten Unibertsitate baten da. 1923tik aurrera bazegoen euskal unibertsitatea izateko interesa, baina erregimen frankistak zapuztu egin zituen zutik jartzeko ahalegin guztiak. 1965ean euskal eskolaz hitz egiten hasi zenean, Erauzketarako joera zuten eta sensibilitate estetiko bera mantentzen zuten artista guztien talde gisa, Oteizak elkarrekin lan kolektibo bat eraikitzea proposatuko du. Hau da, Iruñean euskal artisten unibertsitatea sortzea. Euskal eskola osatzen zuten artisten elkarte bera desegin izanak, urtebete besterik ez nuela, etorkizuneko unibertsitatearen proiektua garatzea eragotzi zuen. Baina, egia esan, Oteizak beste behin ere ekingo dio proiektu honi 1967an Gasteizen 1968an Oñatin edo 1969an Loiolan, Azpeitian.

Oteizaren hezkuntza-proiektuen historia porroten bilduma ona izan liteke, Debako Arte Eskola Esperimentala abian jarri ez balitz.



Jorge Oteizaren Croquis-collages, Donibane Lohizuneko Ikerketa estetikoaren Nazioarteko Instituturako proiektu arkitektonikoaren eskemekin.

Gorritz: Institutuko jardueretarako material eragilea muntatzea da. Irudia eta soinua grabatzeko eta erreproduzitzeko laborategia eta estudioa. Zinematografia-proiektzioko aretoarekin eta musika-liburutegiarekin lotuta. Urdinez: irudi eta soinuak sortzeko, grabatzeko eta muntatzeko laborategia edo estudioa, pantaila edo mikrozinema batez hornitua, irudia filmatzeko erabil daiteke. Zinema aretoa. (500 plaza). Soinua, hitza, musika-interpretazioa eta muntaia grabatzeko laborategia. Grisez: irakaskuntzarako, informaziorako, liburutegietarako, museoetarako eta tailerretarako leku publikoa. Museo eta erakusketen gunea. Klase berezietarako eta ikastaroetarako gelak. Tailerrak. Liburutegia, hemeroteka. Diskoteka. Informazioa. Zuriak: lorategia, erakusketak, kontzertuak, eskolak, aire zabaleko ikuskizunak. Aparkalekua. Bizitegi-eremua.



BAUHAUS PEDAGOGIAREN EGOKITZAPENA

Oteizak bultzatutako sistema pedagogikoez Alemaniako Bauhaus eskolan oinarritu zuten bere irakaskuntza metodoa. Metodo hori ikaslearen ikaskuntzan oinarritzen da, zuzenean eta praktikoki, eta prozesu horretan bere sormena sustatzen du. Alderdi praktikoki hori prestakuntza teorikoarekin osatzen zen.

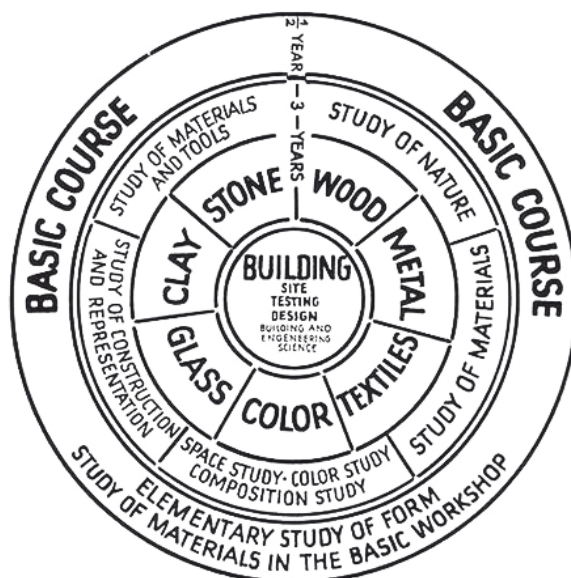
Bauhauseko programara joz gero, bere ideiak Oteizaren antzeko premisen ingurukoak direla ikusiko dugu. Izan ere, agerian uzten du arteak ez duela inoiz gutxi batzuen gozamina izan behar, baizik eta zoriona eta masen bizitza, hau da, eskolak gizartearen beraren helburu sozial eta eraldatzailea duela.

Debako eskolan ez dira eskola alemaniarreko diziplina berak irakasten, baina bai, ordea, bere ikaskuntza-metodoaz baliatzen da, zeina zuzenean eta praktikoki egiten baita tailerretan, non ikasleek sormen- eta eskulan-lanari ekiten baitiote, irakasleak gidari edo bideratzaile dituztela.

Bauhaus-en irakaskuntzaren helburua ikaslearengan munduan egoteko modu argi bat lortzea zen, kontzientzia kultural bat. Hau, Europako arte eta arkitekturako gainontzeko eskola eta akademia ofizialetan ikasten ziren esperientzia materialen laburpenetik aldentzen zen.

Hiru urte eta erdian, ikasleak eta irakasleak elkarrekin bizi ziren eskolan. Ordu libreetan ikasle eta irakasleek elkarrekin lan egiten zuten jarduera ugari izaten ziren: musika-entzunaldiak, hitzaldiak, irakurketak, eztabaidak, erakusketak, kirol-lehiaketak... Horrela, arte-sorkuntza modu naturalean sortzen zen eguneroko jardueretan, eta horixe zen, hain zuzen ere, bilatzen zena, arte-jarduera salbuespenezko edozein izae-ratatik urruntzea, bizitzarekin jasanaraztera eta nahastera bideratutako artea beste ekintza bat bezala sortu behar baitzen.

Bauhauseko irakaskuntzaren alderdirik interesgarrienetako bat bere atariko ikastaroa da, Johannes Ittenek antolatutako ikasleen baliozkotasuna edo baliorik eza markatzen zuen sei hilabeteko ikaskuntza. Atariko ikastaroak hastapen-errito baten izae-ra zuen, iritsi berriei forma- eta materia-arazo oinarritzkoak irakasten zizkien, ariketa praktikoki etengabe egitearekin batera.



Bauhauseko egitaraua Weimarren, 1923. Walter Gropius

Ittenen eskolak, Klee (biluzien marrazketa) eta Kandinsky (forma abstraktuaren elementuen sarrera eta marrazki analitikoa) emandako tailer batzuekin osatzen ziren. Klase tradizional horiek esperimendazioan oinarritutako gainerako ikastaroen aurkakoak ziren. Ittenen tailerren hasieran gimnasia eta arnasketa ariketak egiten ziren, ikasleen artean formen ariketa erritmikoak sustatzeko. Beste batzuetan, ikasleek bi eskuekin marraztu behar zuten aldi berean, mugimenduetan oreka lortzeko.

Bauhaus baino lehen, Europako Arte Ederretako Akademia batzuek atariko ikastaro bat zuten, baina alemaniar eskolarena bihurtzen da elezahar. Ereduen kopiatik, ariketa fisiko eta espiritualetatik edo ikasketa tradizionalak proposatzen zuten artearen historiako eskoletatik haratago, Ittenek bere ikasleen hedapen sortzailea lortu nahi zuen. Bauhauseko ikasleei pentsatzen irakasten saiatzen zen, eta, horrekin batera, beren proposamenekin kritikoak izaten.

Gaur egun Johannes Ittenek asmatutako sarrera metodoa ez da diseinu eta arkitektura eskoletan erabiltzen, baina hauetako askotan euren praktika pedagogiko berritzaileak erreproduzitzen saiatzen dira.

DEBAKO ESKOLA

Debako Ostolaza eraikinean dago, Gipuzkoan, eta Jorge Oteiza eskultoreak sortu eta antolatu zuen 1969an. Agustin Ibarrola margolariarekin batera "aholkulari zuzena" zen bertan. Hezkuntza-proiektuetatik Debako Arte Eskola Esperimentala bakarrik gauzatu zen praktikan.

Ikuspuntu zehatz batetik, Debako eskolak eskultura, grabatu eta argizari galduarekiko galdaketa artistikoko laborategi tekniko eta praktikoak izan zituen ardatz, plan esperimentalean. Ostolaza Kultur Fundazioaren babesari esker sortu zen. Euskal Herriko pedagogia artistikorako urrats garrantzitsua izan zen hura sortzea; abangoardia irakaskuntzan sartzen zuen lehen arte-eskola zen, eta oso testuinguru akademikoan zegoen orain arte.

Eskolaren lehen atal teorikoak hauek izan ziren: eskultura, Grabatua, Zera eta Kultura garaikidea, eta ikastetxeak ikastola esperimental bat ere jarri zuen martxan.

1972tik 1973ra bitartean, Oteizak eskola utzi zuen eta Koldo Azpiazu eta Jose Maria Larramendi geratu ziren arduradun. Bere hezkuntza proiektuak martxan jarraitu zuen eta 1977an eskola Agirretxe aldera lekualdatu zen.

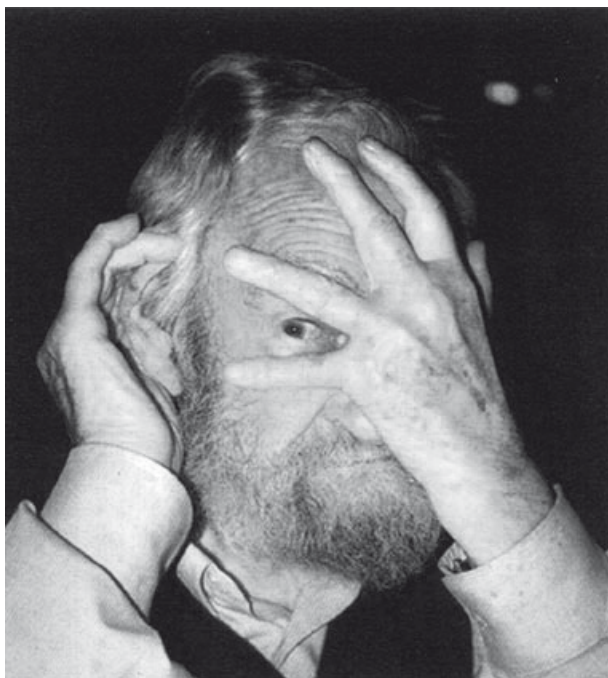
Eskola Esperimentalaren ideiarri berriro helduz eta artisautza-arloetan euskal kulturaren eta pedagogiaren panorama berritzeko asmoz, 1981ean Debako Artisau Irakaskuntzen Zentroa sortu zen. Gaur egungo kokalekura lekualdatu zen urtea, bere garaian energia elektrikoa ekoizteko udal-zentrala izan zena. Artzabal auzoa.

Eusko Jaurlaritzaren, Gipuzkoako Foru Aldundiaren eta Debako Udalaren laguntzarekin sortu zen, bai eta euskal kulturako pertsona ospetsuen talde baten laguntzarekin ere. Lehen patronatua Julio Caro Barojak, Nestor Basterretxeak, Pedro Manterolak eta Anton Artamendik osatu zuten, besteak beste.

1983. urteaz geroztik, eskaintzen duen irakaskuntza diziplina anitzekoa da, eta zentroaren ildo pedagogikoa Europako hainbat lekutako arte aplikatuetako beste zentro batzuen behaketatik eta Euskadiko gizarte- eta hezkuntza-errealitatearekin uztartzetik abiatuta prestatu da.

Pixkanaka, ikastetxea txandakatuz joan da, artisautza-tekniken irakaskuntzarantz, artea letra larriz utzita, eta hainbat diziplina lantzen dira, zehazki, harriaren eta zuraren tailaketa, zeramika, brontzezko galdaketa artistikoa eta grabatu kalkografikoa. Ematen den prestakuntzak artearen forma eta koloreari eta historiari buruzko ikastaro teoriko-praktikoak ere barne hartzen ditu, eta hautazkoen artean hainbat teknika daude, hala nola tornua, modelatzea, marrazketa, pintura, harria, zura, xilografia, akuaforrea, moldeak, etab. Bestalde, ikastetxeak tekniken arteko interrelazioa bilatzen du eta ikaskuntzak nolabaiteko izaera esperimentalak izatea.

Prestakuntza-lanaz gain, ikastetxeak eta ikasleek hainbat jarduerak artistikotan parte hartzen dute, standak eta erakusketak antolatzen dituzte, eskulturak proiektatu eta jartzen dituzte, hitzaldietan parte hartzen dute, etab.



TESTUINGURU HISTORIKOA

DEBAREN SORRERA ETA BILAKAERA



Debako udalerrriak egungo Itziarren du jatorria. Itziarren (orduan Ticiar) existentziaren lehen frogak 1027. urtekoak dira, Iruñeko apezpikutzaren dokumentu batean aipatzen denean. Abeltzaintzan, nekazaritzan eta biztanleriaren zati bat arrantzan aritzen zen, Deba ibaiaren bokaletik itsasoratu. 1343an, Itziarko herritarrek benetako baimena lortu zuten Monreal de Debako hiribildua (jatorrizko toponimia) "uretatik gertu" sortzeko, eta haren jatorria Deba arroko itsasoari eta ibai-bideari estuki lotuta geratu zen, baita komunikazio- eta aberastasun-bideei ere.

Deba kultur aldizkaria 1985ean hasi zen herriko eta inguruko historia eta dokumentuak argitaratzen. Debako jatorriari eta hiri-bilakaerari buruzko artikuluen artean, honako hauek daude:

01 zenbakia. "Gure Hondartzaren bilakaera". Manuel Zaragoza. 1985

85. zenbakia. "Del Uranio al Flysh (1973-1983)". Rafel Castellanos. 2013

Debako udalerrriak egungo Itziarren du jatorria. Itziarren (orduan Ticiar) existentziaren lehen frogak 1027. urtekoak dira, Iruñeko apezpikutzaren dokumentu batean aipatzen denean. Abeltzaintzan, nekazaritzan eta biztanleriaren zati bat arrantzan aritzen zen, Deba ibaiaren bokaletik itsasoratu. 1343an, Itziarko herritarrek benetako baimena

lortu zuten Monreal de Debako hiribildua (jatorrizko toponimia) “uretatik gertu” sortzeko, eta haren jatorria Deba arroko itsasoari eta ibai-bideari estuki lotuta geratu zen, baita komunikazio- eta aberastasun-bideei ere.

Horrela, Itziarko jendeak Debako egungo kokalekua jaitsi zuen, Deba Ibaiaren estuarioko duna-zelai zahar baten gainean zegoena. Hiribildu berria bost ate zituen harresi batek inguratu zuen. Ate nagusiak Itziartik gertu zegoen herriarekin bat egiten zuen, bigarrenak, “Pasaiaren ataria”, portutik ontziratze-puntura ematen zuen, itsasadarren gaineko zubia 1866an eraiki zela kontuan hartu behar da. Hirugarren ateak Areatzara ematen zuen, egungo hondartzara, merkataritza-portu egiten zuena. Hiribilduko laugarren atea Elgoibartik iristen zen errege bidearekin lotzen zen; bosgarren atea, berriz, ibai ertzera iristen zen, non ontziolak zeuden, baita ehizatutako baleen koipea urtzeko labeak ere. Balea ehizatzea zen hiribilduaren jarduera ekonomiko nagusietako bat, bai eta animalia produktu bihurtzeko prozesua ere, hala nola balea edo olioaren erregai oso kotizatu bihurtzea, edo zatitzearen zati desberdinak, balioaren arabera hirugarren herrialdeetara esportatzera ere iristen zirenak.

Gainera, balearen ekoizpenak modaren, dekorazio-objektuen, altzarien eta eraikuntza-prozesuen esparruak hartzen zituen. XV. mendetik aurrera, baleek ibilbide berriak hartzen dituzte eta kostaldetik urruntzen dira, eta Deba baleontzi garrantzitsu bihurtuko da; izan ere, bertako portuan eta Altzolako ibai-portu hurbilean hasten zen nireta laburrena, lautadara iristeko euskal baleazaleen produktuen helmuga garrantzitsuak diren Arabako lautada eta Gaztelako ordokia.



Elkargunearen ezaugarri hori, hasiera batean merkataritzakoa zena, murriztu egin zen joan den mendean, Nerbioi itsasadarraren garapen industrialak indarra hartu ahala. Baina, aldi berean, Deba hiribilduaren jarduera handitzen joan zen turismo-gune gisa, turismoak gogokoen zuen Kantauriko Kostaldeko udako estazioetako bat izatera iritsi arte. Hondartzak, gaur egun, 1920ko hamarkadan hartuko du itsasoarekin elkartzeko tokia izateko funtzioa, eta hondartzan, txabola eta instalazio nautikoak ugaritzen ari dira, 1930era arte hondartzaren erabilera klase sozial guztietara zabalduko ez den arren. 40ko hamarkadako hamarkadan amaituko da hirigintzaren aldetik hondartzaren lehen lerroa, alameda espazio publiko gisa mantenduko duena, eta itsasorantz erai-takito linea bat egingo du, hiribildu-zabalgune txiki batekin, Miramar Hotelarekin eta kasinoarekin; gaur egun ere konfigurazio hori mantentzen da.

1950eko hamarkadaren amaieran beste gertaera erabakigarri bat gertatuko da De-bako bilakaeran. Bigarren Mundu Gerrako gerraostean eta Gerra Hotzaren hasieran, Estatu Batuek kide geostrategiko bat bilatuko dute Francoren diktaduran, SESBen aurrean duen posizioagatik ez ezik, Espainiak uranio erreserba handiak dituelako, energia nuklearraren erregai nagusia. Garapen industrialaren eragozten duen energia iturri propiorik ez duen Espainia batean, erregimenak begi onez ikusiko du zentral nuklearrak eraikitzea. Erreaktoreak hozteko ura behar denez, Deba izango da aukera-tutako kokalekuetako bat. Euskal kostaldean hiru zentral nuklear eraiki nahi izan zituz-ten: Lemoniz, Isparte-Ea eta Deba. Arrazoirik gabe dago, "Euskal kostalde ez-nuklear baten defentsarako batzordea" eratzea ekarri zuen, zeinaren logotipoa, borroka haren sinboloa, Eduardo Chillidak diseinatu zuen.¹

Herri mugimenduak, Aranzadi bezalako elkarte zientifikoekin batera, euskal zentral nuklearren planetarako lortu zuen, biztanleguneen hurbiltasuna eta kostaldeko eko-sistemaren gaineko eraginak zirela eta. Ondorioz, gaur egun Zumaia-Deba-Mutriku arteko kokagunea naturagune babestua da eta flyscharen geoparkea da, zalantzarik gabe balio ekologiko eta zientifikoa duena.

Parke geo horretan itsasoa daraman mendigune harritsu hori ere, mendeetan zehar, herriko familia ugariaren sostengua izan da, harriaren erauzketan zentratuak. Lasturko harrobietan edo Arronamendikoetan, geo parkeko itsaslabetan, sei enpresa ustiat-zaille zeuden, Asturias, Kantabria, Katalunia edo Gaztelara galtzadarri manufaktura-tuak bidaltzen zituztenak. 1948an, Francisco Alonso hargina diamante puntako 7000 harri egiteko eta hornitzeko kontratatu zuten, Arantzazuko Santutegia eraikitzeko. Jorge Oteizaren apostol hustuak markoztatzen dituzten elorri puntak.

¹ Eduardo Chillidak Realean jokatzeko zuten, eta Jose Maria Izaga aulkikide bat zen Debako borroka nuklearraren buru, eta logotipo bat eskatu zion.



TESTUINGURU FISIKOA

PAISAIARI BEGIRADA BAT



Javier Maderuelok paisaia hitza eguneroko hizkuntzan nola errotu den azaltzen du, eta gero eta maizago erabiltzen da komodin gisa, politika, biologia, pintura, geografia edo hirigintza bezalako esparru ezberdinetan. Gehiegikeria eta higadura jasaten ari den terminoa da, eta ñabardura hau egiten du:

“Paisaia ez da ente objektiboa, ezta zientzia positiboek interpretatzen duten elementu fisiko kuantifikagarrien multzoa ere; aitzitik, gizakiaren eta bizi den ingurunearen arteko harreman subjektiboa da, eta harreman hori begiradaren bidez ezartzen da”.¹

Oroimen kolektiboa apurka-apurka galtzeak normalean eragozten du begien aurrean daukaguna ikustea. Enric Batllek paisaia hori gogorarazten digu:

“Leku ez-unibertsalaren amnesia topografikoaren aurrean lan-eskala guztietan geografiaz gozatzearen emaitza da, denboraren, prozesu naturalen, erritmoen emaitza da; ez da denbora gelditzearen emaitza, leku baten denborazkotasun sentikorra faltsutu dezakeen irudi bakar baten bidez; espazio zimurtsuen aberastasunen ondorioa da, espazio leunaren gabezien aurrean. Leku bakoitzak bere geografia du, geografia bakoitzak bere esentzia du, esentzia bakoitzak istorio bat sor dezake, eta historia bakoitzak paisaia berri bat.”

1 Javier Maderuelo. El paisaje. Génesis del concepto. ADABA editores

Begirada protekzionista hutsetik haratago, ez da eraldaketa handietarako garaia, ingurunea aztertu eta bertatik esku hartzea da helburua. Horri dagokionez, Batllek:

“en estos entornos, la gran dimensión con que se presentan los procesos de colonización difusa del territorio, la mayor escala de las infraestructuras como punto de vista del nuevo paisaje y como nuevo hecho paisajístico de territorio en construcción y, simultáneamente, el propio vigor de los elementos y estructuras geográficas todavía existentes, abren la posibilidad de constituir estos elementos –las infraestructuras y las estructuras geográficas – en los hechos característicos de la actuación”²

IRUDI BAT - IBAIA ETA ESTUARIOA

Deba ibaiaren estuarioak forma ezberdinak izan ditu historian zehar. Deba herria kokatu zenetik, etengabeko erlazio eta “negoiazioa” egin behar izan du tetuinguru fisikoarekin eta ibai eta estuarioaren ertzak aldatzen joan dira garaiko tetuinguruak direla medio.

Garrantzia izan zuen ibaiak lehen komunikazio sare gisa. Bailearen arrantzatik ateratzen ziren produktuak Deba ibaian gora garraiatzen ziren lehen garai batetan. Bestelako komunikazio sareak garatu zirenean ordea, ibaia aisialdi gune bilakatzen da.

DEBA aldizkari kulturala 1.985 urtean hasi zen herriko eta inguruko historia eta dokumentuak argitaratzen. Ibaia eta estuarioari eskeinitako artikuloen artean daude:

07. Zenbakian. “Via Fluvial Deba-Alzola”. Patxi Aldabaldetrecu. 1.987

08. Zenbakian. “Marismas del Deba: La misma historia de siempre”. José Fran Cid. 1.987

16. Zenbakian. “Obras de Infraestructura en Deba”. Patxi Aldabaldetrecu. 1.990

26. Zenbakian. “El Estuario del Deba”. Patxi Aldabaldetrecu. 1.993

75. Zenbakian. “Los molinos de mareas de los Irrarrazabal”. Javi Castro. 2010

“Sabemos que, por lo menos, desde mediados del siglo XIV, una gran caravana de barcos se dirigía a Flandes en primavera, para regresar en otoño. Llevaban lana, pero también vino , cera , hierro , pieles de vaca , mercurio , aceite, anís, uvas, miel, etc. De regreso traían principalmente: paños diversos, telas y encajes, arenques, candelabros y manufacturas. Muchos de estos barcos partían del puerto de Deba, principalmente cargados de lana y en muchas ocasiones de hierro procedente de las numerosas ferrerías de la cuenca.”

Ikerketa historiko batzuen arabera, Debako portuan (tren-geltokia eraikitzeagatik desagertuta) eta Alzolan ibai-zirkulazio handia egon zen. Gabarrek zainez (burdin mineralez) hornitzen zituzten Lasturko, Mendaroko, Elgoibarko eta Eibarko burdinolak.

Garraio bide hau Gasteiz eta Deba eta Motriko portuak lotzen zituen errege bidea eraiki arte erabili zen 1.787an.

² Enric Batlle. El jardín de la metropoli. GG

Bestalde, ibaiertzean, Artzabal eremuan, marea-errotak kokatzen dituzten aztarnak daude.

“En cuanto al molino llamado como nuevo o Mayor, también de mareas, debió perder muy pronto su función por que su historia cae rápidamente en el olvido, primero reconvertido en casería y quizás convertido en fragua mas tarde.”

En 1816 cuando se vende la casa de Arzabal no hay referencias al molino: Se trata de la venta de la casa, huerta y fragua de Arzabal en 1816 por Simón de Amuchastegui (de Mutriku) a Miguel de Ostolaza, siendo éste vecino de Deba (25).

En el plano topográfico de 1871 de los terrenos pertenecientes al Marqués de Valparaíso, se cita la casa de Arzabal Menor, situada enfrente de la de Arzabal mayor y junto a la regata de Antxondo, pero nada se indica sobre la existencia de algún molino (26). La casa fue derribada unos pocos años mas tarde, cuando llegó el ferrocarril a Deba en 1893. Por los datos analizados ahora se plantea la hipótesis de que dicha casa fue en origen el molino Mayor de Irarrazabal.”

80ko hamarkadan sortu ziren Deba ibaiaren ikuspegi ekologistari lotutako lehen protestak. Arroaren industrializazio handiak agerian uzten zuen uren kutsadura eta eten-gabe eraldatzen ari zen ekosistema baten pixkanakako galera.

Mugimendu ekologistek salatu dutenez, Debako padurek (Artzabal auzoan daude) 30 hektarea inguru hartzen zituzten jatorrian. Paisaiaren begirada produktibista baino ez zen hasi hezegunearen eremu handiak lehortzen, laborantza-lur bihurtzeko. Ibaiaren ertzaren etengabeko eraldaketak, lurrei eusteko horma moduan, gaur egun jasotzen dugun irudiaren zati bat eratzen joan ziren.

Jasotzen dugun lurraldea, beraz, hainbat ekintza kulturalen eta sozialen emaitza da. Ez gaude paisaia berezi edo aparteko baten aurrean, baina bai hiri- edo industria-hazkundeak okupatzen ez duen estuario bakanteko baten aurrean. Horrek balio bat ematen dio, lurralde-mailako ikuspegi batetik kudeatzea ezinbestekoa dena.

“Paisaia” esaten dioguna ekoizpen-sistema konplexua da, batez ere XIX. mendetik dena eraldatu duena.

Landa-eremuek, kota altuak hartzen dituztenek, beren ekoizpen-egitura “tradizionala” ia osorik mantentzen dute oraindik, larre- eta baratze-eremuak aldapak ahalbidetzen duenean, pinuak malda handiko eremu irisgarrietan eta baso “autoktonoen” hondarrak arrazoizko produktibitate ekonomikorik ez duten hondakin-eremuetan.

Haranean, 1889tik aurrera Bilbo eta Donostia trenbide metriko baten bidez lotzeko obra handiari dagokion trena agertzen da. Elementu horrek bere mugaren kondizio eta izaerari eusten dio, eta, kasu askotan, geroko hiri-garapenen lurraldea zatitu, deuseztatu eta babestu du.

Geroago, 50. hamarkadatik aurrerako desarrollismo-urteek paisaia berri bat islatzen dute, aurrerapen ekonomiko bizkorra errazten duten azpiegiturek zeharkatua.

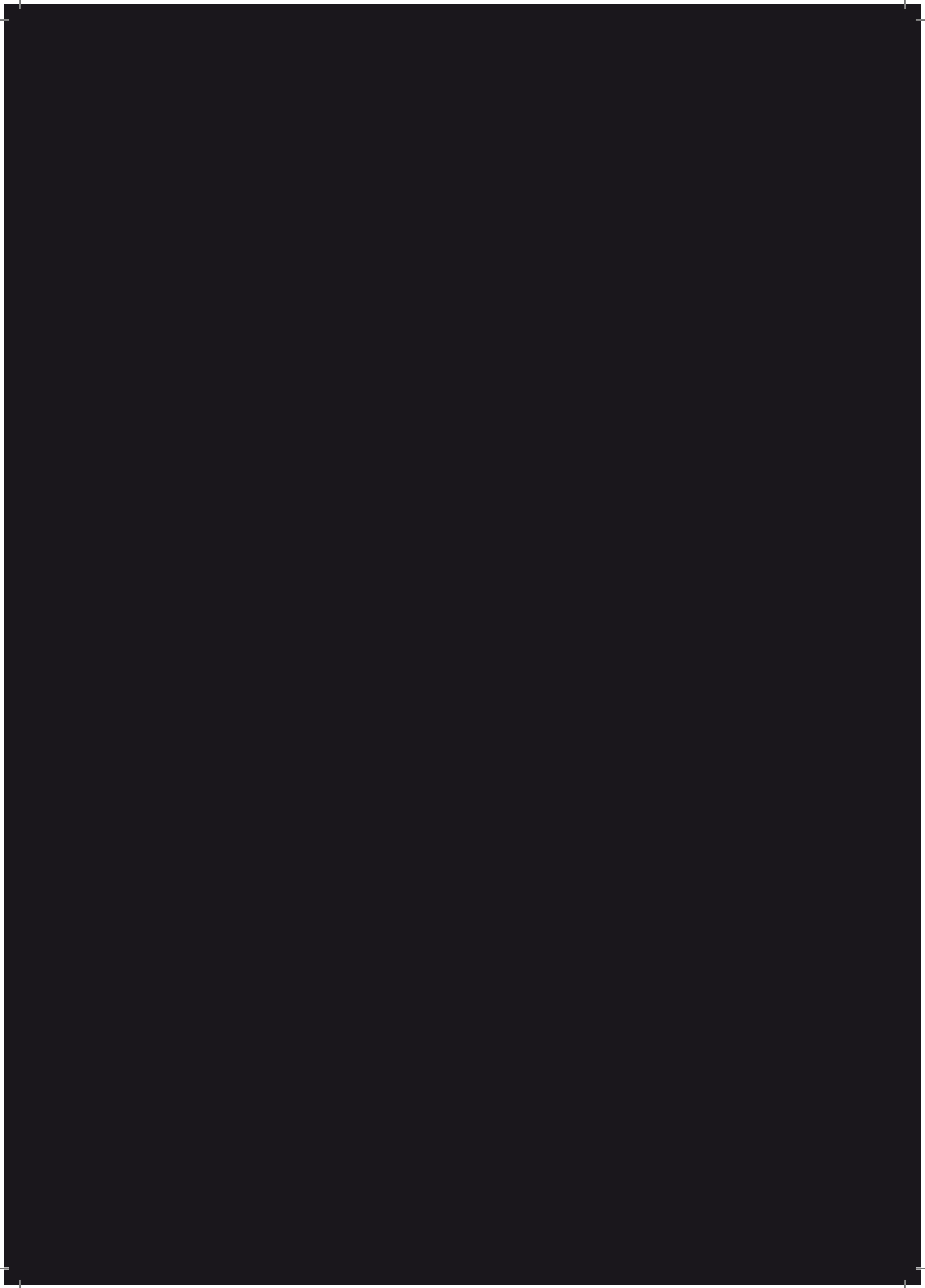
A8 autobidea ezaugarri horiek dituen bide-arteria baten adibide bat da gurea bezalako topografian. Hurbilago, eta gure eremuari zuzenean lotuta, N-634 errepidea dago, kostaldea zeharkatzen duena. 2006tik Deba ibaia zeharkatzen duen eta trafikoa Mutrikura bideratzen duen zubi bat duen errepidea.

Azkenik, 2007az geroztik, eta zubiaren eraikuntzarekin lotuta, Artzabalgo hezegunea dago, 30 bat hektareako azalera hartzen duena. Estuarioaren ingurua ekologikoki lehengoratzeko helburu duen ekintza puntual bat da, betiere mugatua, eragile, administrazio eta eskumenen konplexutasuna dela eta, kasu askotan ez baitute estrategia globalik.

Lan egingo dugun paisaia-eremuek kudeaketa- eta kontserbazio-proposamenak behar dituzte, plangintza- eta diseinu-ekimenen bidez. Horiek, babes ekologikoaren helburuetan ez ezik, hiri-erresilientziarako osagai estrategiko gisa ulertzeko ahaleginean ere oinarritzen dira, eta sistematikoki ikasten dute naturak zer eratan erantzuten duen.

Kontua ez da berdeguneak "eraikitzea". Proposamenek gai izan behar dute irauten duten "paisaia-unitate" geldikinak aztertu, identifikatu eta aktibatzeke, eta, beharrezkoa bada, beste irtenbide batzuk gehitu behar dituzte, inguruneari ikuspegi berri bat emateko. Ahaztu gabe paisaia-azpiegitura bat lantzen ari garela; ez da parke bat, ezta lorategi bat ere.

Lehen urratsa, ziurrenik, natura eta paisaia bereiztea izango da.



HITZALDIAK

IRAKASLE GONBIDATUAK:

- 1.SANTI ERASO
Arteleku Arkitektura
2. GRUPO ARANEA
Nola marraztu marmoka bat?
3. CREUSECARRASCO
Ez Sakratu, Ez Basati

Cómo dibujar una medusa?

Aprendiendo a convivir con la incertidumbre.

GRUPO ARANEA. Francisco Leiva



Las medusas, también llamadas aguamalas, malaguas, aguavivas o lágrimas de mar, son criaturas de agua que no puedo dejar de dibujar. Inundan mis cuadernos sin requerir explicaciones. Se limitan a fluir.

Una reflexión sobre este compulsivo proceso creativo podría ayudar a explicar como gestionamos la complejidad en nuestros proyectos, como aprendemos a trabajar con la incertidumbre a través de sistemas abiertos y ajustables.

Saltémonos la elección del papel y del pincel, la preparación del color, la carga de pigmento... Olvidémonos por ahora de las influencias que tendrán los restos de pigmentos que acaban tiñendo los pozos de mezcla de nuestra caja de acuarelas o la enturbiaada agua donde sumergimos los pinceles para cambiar de color.

Centrémonos en el momento en el que el pincel entra en contacto con el papel.

A partir de ese primer impulso, de esa primera decisión intencionada, provocamos la primera inundación en el papel y con ella iniciamos la transformación topográfica.

Esta larga pincelada producirá una reacción orgánica que cambiará las condiciones del soporte.

Mientras seguimos deslizando el pincel, causando nuevas inundaciones, comprobamos como el soporte se va transformando. Emergen nuevas colinas y se forman nuevos valles que hacen fluir los pigmentos.

Por momentos somos meros observadores de estos ríos y lagos de color, solo después de haber reconocido las nuevas dinámicas que nuestras acciones han provocado, estaremos en condiciones de volver a tomar otra decisión intencionada.

Esta sucesión de decisiones intencionadas condicionadas por las reacciones orgánicas del medio es la manera con la que abordo la acuarela de una medusa. Como dibujo agua con agua.

O como lo define Gilles Clément, en *El jardín en movimiento*: “Adscribirse a la corriente biológica que anima el lugar y orientarla”.

¿Cómo dibujar una medusa? hace referencia al icónico texto que firmaron Enric Miralles y Eva Prats: “¿Cómo acotar un croissant?”, que aparece en el número 49/50 de la revista *El Croquis*, en 1991.

Se trataba de un ejercicio de descripción de una forma compleja a través de una sistemática serie de secciones transversales. Para ello se simplifica el croissant por su envolvente: la capa superficial del croissant, no se representa el universo hojaldrado de su interior.

Participamos en un provocador juego: dibujar el croissant como cualquier otro proyecto de Miralles. Se ha desplazado la tradicional mirada arquitectónica al territorio de lo cotidiano: “Reconoceremos esta forma en el interior de la bóveda bucal... un croissant es para ser comido.”

Después de cruzar a Enric Miralles con Gilles Clément: las ironías reposteras con las dinámicas del jardín, nos atrevemos con esta breve e incompleta receta proyectual:

Mantener el proyecto en estado líquido durante el tiempo suficiente para que pueda ir adaptándose al medio, recibiendo los aportes del lugar.

No cristalizar demasiado pronto, no fijar demasiados condicionantes al principio del proceso proyectual sin que el medio haya interactuado.

¿Como estimular el proyecto líquido en la Escuela de Arquitectura?

¿Cómo defender la no concreción?: El conservar el proyecto protegido de una prematura definición material y constructiva.

¿Cómo sobrevivir a la espera?

¿Cómo saber que el proyecto ya se ha cargado de lugar?

¿Cómo justificar en los cursos de Proyectos los casos en los que apenas se actúe?

El reconocimiento del lugar, su puesta en valor a través de un dibujo intencionado y preciso es ya una propuesta proyectual válida.

Dibujar es apropiarse del lugar.

Aprender a representar lugares es imprescindible para continuarlos.

Dibujar es continuar las líneas del lugar. Puede que las líneas que continuamos sean las mismas que continuamos con nuestra arquitectura.

NI SAGRADO, NI SALVAJE

CREUS e CARRASCO



Juguemos con la contradicción:

Ni sagrado, pues la adoración es una forma de domesticación que no nos interesa.
Ni salvaje, pues lo humano, en el espacio que habita, necesita cierto comportamiento.

Al mismo tiempo:

Lo salvaje, como búsqueda libre frente a lo calculado y aprendido.

Lo sagrado, como fijación de referencias frente al desorden y, nos atreveríamos a decir, al supuesto valor que damos a la flexibilidad e indefinición.

La arquitectura, como la vida misma, se ha apartado de lo sagrado como bien material, reliquia y rito (quizás siga en la música). La gente ya no se comporta como los salvajes hacían para mantener y defender un espacio. Delegamos y creamos redes de defensa que, en muchos casos, están condicionadas por otros intereses, mostrándose incapaces.

La confusión entre lo que necesitamos y consumimos impide centrar la atención. Dejamos hacer. La construcción de lo público transmite esto a menudo y ya no sabemos si lo creado nos hace más libres o dependientes. Ante eso, el arquitecto desnaturaliza su convicción, desdobra capacidades y mantiene la esperanza de introducir ideas en aquellos reductos que quedan.

Por eso hay un nicho de interés en la arquitectura de lo pequeño y cotidiano, en aquella que se consigue hacer sin estar prevista. La no supervisada. Necesitamos visualizar lo cotidiano salvaje.

A menudo valoramos las formas de una piedra por ser espectacular y recordar formas de lo vivo. Entonces, veneramos y sacralizamos ese recuerdo. Lo mismo sucede con un mirador y su paisaje. También ésta es una manera de pensar en arquitectura. Pero no es más que la rutina de sorprender la mirada. Lo hacemos por la insatisfacción que nos produce la superficialidad con que vemos lo cotidiano. Ha dejado de ser un ritual y ya no encontramos satisfacción en su práctica.

Pero fijémonos en un grupo de piedras arrastradas por la marea y observemos cómo forman un sistema ordenado, significativo, dónde la acción de fuerzas ambientales y la resistencia de su soporte (arena) influyen en la posición ocupada. Trasladémoslo a la arquitectura, y entenderemos que es el sistema quien realiza el intercambio, el que interactúa. No lo hace el objeto solo. La extensión del objeto es más importante que el objeto mismo. El muro es más importante que la unidad de piedra. El muro encierra una cultura, capaz de meterse y existir entre la naturaleza.

Por eso al deleitarnos con la belleza aislada de una roca, la consumimos. Algo que los pescadores de bajura no hacen. Su significación nada tiene que ver con la espectacularidad, sino con la utilidad dentro de un sistema ordenado. Reconocen las singularidades del elemento y utilizan su forma para identificar nuevos lugares (marcas de pesca). No van hacia dónde miran. Su mapa no es un sistema visual, sino de orientación física. Guarda estrategias.

Es a partir de ahí cómo las necesidades van generando objetos (arquitecturas) que cada tiempo optimiza para esa función (como el rizón armado), marcando la conducta y el aprendizaje (actualidad) de los creadores. La conexión de significado y la tolerancia son claves en este proceso. No se puede diseñar sin conocer la necesidad. Sin vivirla ni sentirla (experiencia). Lo que nos da valor para sacralizar y ser salvaje (defender).

ARIKETA/ PROGRAMA/ EMAITZAK/

PROGRAMA:

1.- FORMAZIO ETA PRODUKZIO ESPAZIOAK / Azalera minimoa 2000 m2

1.1. Eskuzko arteen laborategia (1000 m2)

Harria, burdina edo egurra bezalako materialak esperimentatzeko eta ikasteko espazioa edo espazioak. Espazioa lantoki eta pieza handiak manipulatzeko leku gisa konfiguratu beharko da, eta, beraz, gutxienez 7 m-ko garaiera izan beharko du.

1.2. Arte grafikoen laborategia. (300 m2)

Litografia, grabaketa, serigrafia eta teknika grafiko industrialak. Espazioa eman beharreko ikasgaien lantoki eta ikaskuntza espezifikoko gisa konfiguratu beharko da, eta, beraz, gehienez ere 3.50 m-ko garaiera eta espazioaren argi-osa-gaiari arreta berezia eskaini beharko zaio.

1.3. Arte eszenikoen, dantzaren eta zirkuaren laborategia. (700M2)

Espazioa entsegu- eta ikaskuntza-leku malgu gisa konfiguratu beharko da, publikoari irekitako irudikapena eta irakaskuntza praktikoa ahalbidetzeko, espazioak denboran hipotekatu gabe. Komeni da 15 m inguruko altuera libreza izatea espazioaren zati batean edo osotasunean. Espazio txikiak integratu beharko dira, hala nola entsegu-kamerak, soinua kontrolatzeko eta argizatatzeko gelak...

1.4. Prestakuntza teorikorako espazioak (850 m2)

- _Irakaskuntza teorikoko gelak. (4 unitate). Azalera 200 m2
- _Elkarlanerako espazioak. Azalera 250 m2
- _Erabilera lagatzeko bulegoetarako eremua – 25 m2-ko 8 bulego
- _Multimedia aretoa – 3D, bideo- eta irudi-edizioa. -200m2-ko azalera

2.- ESPAZIO ETA LEKU KOMUNAK, PARTEKATUAK / Gutxieneko azalera: 1.500 m2

- _Liburutegi-mEDIATEKA. 500 m2
- _Erakustaldirako espazioa – Laginak, jaialdiak eta ekitaldiak 500 m2
- _Atsedenerekin, harremanarekin eta gastronomiarekin lotutako eremuak. 300M2
- _Zainketa-eremua – Haurtzaindegia 200m2

3.- BIZITEGI UNITATEAK / Gutxieneko azalera 1500 m2

- _30 gela (25-35 m2) partekatuta, ikasleentzat, egoitza artistikoaren formatuan.
- _5 apartamentu (50-65 m2) irakasle edo artista gonbidatuentzat.

4.- ADMINISTRAZIO ARLOA / Gutxieneko azalera: 250 m2.

- _ Idazkaritza eta kontrola.
- _ Administrazio-bulegoak eta zuzendaritza.
- _ Bilera-gela.
- _ Office.

5.- ZIRKULAZIO ETA ZERBITZU ESPAZIOAK / Gutxieneko azalera: 1.000 m2

- _ Sartzeko espazioa edo espazioak.
- _ Zirkulazio horizontalak eta bertikalak.
- _ Eraikineko solairu bakoitzean eta/edo erabilera desberdineko eremu bakoitzean irisgarriak diren komunen multzoa.
- _ Ekoizpen-espazioei lotutako aldagelak.
- _ Langileentzako aldagelak.
- _ Ibilgailuen zaintza (20 perts.) eta bizikleten aparkalekua. (80 perts.). Espazioak kanpokoak edo barrukoak izan daitezke, baina bizikletenak estali egin beharko dira.
- _ Instalazioetarako espazioak.

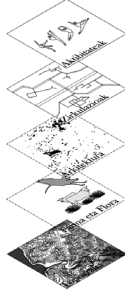
DAE

Paisaia Produktiboak

XIX. mendeko paisaia urbano eta naturalen arteko gatazka konposatza da orain proposamenia. Estrategia bitartez, arkitekturek sormeko dira lekuen baldintzeta egokituz.

Estrategiak, sozio-kulturalak eta arkitektonikoak izango dira eta paisaiaren arabera txertatuko dira. Txertatu beharreko programaren azterketa bera proiektuaren zati bezala hartuko da, baita, lekuekiko

harrerama eta sotu beharreko interakzioen identifikazioa ere.



Aldaketa Klimatikoa

Globalizazioa

Krisia

Inundagarritasuna

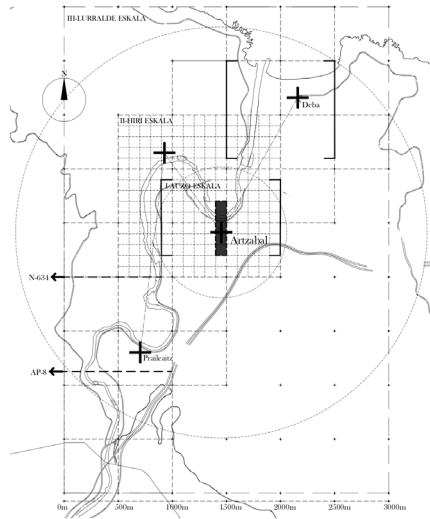
Historia

Limitak

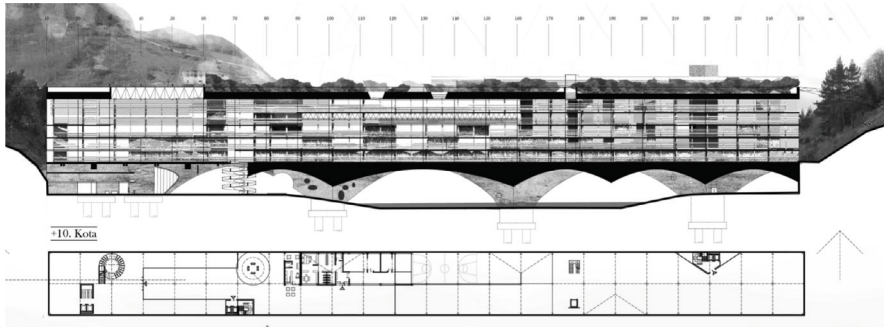
PAISAIA

Paisaiaren Eskala Eragileak

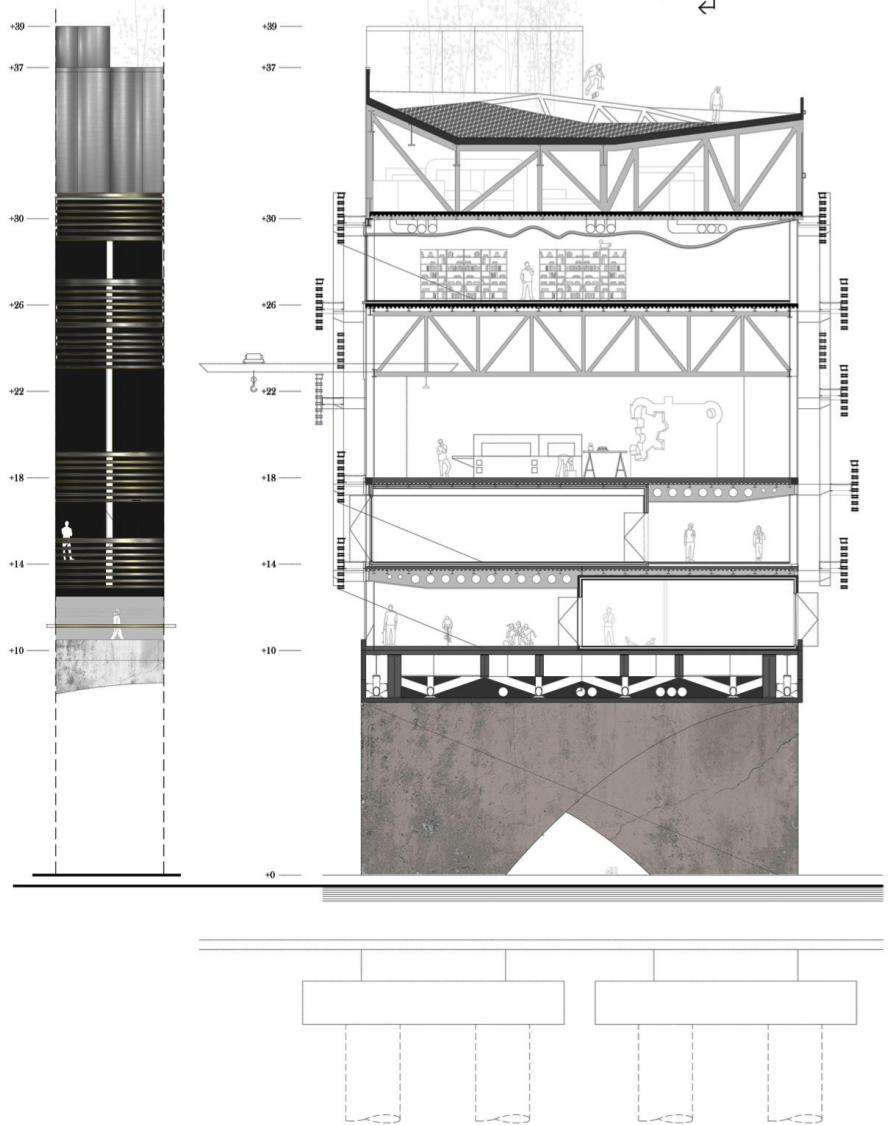
Ibaiaren influentzia eremuaren arabera aztertua



Jon Ander Mateos Arreseigor

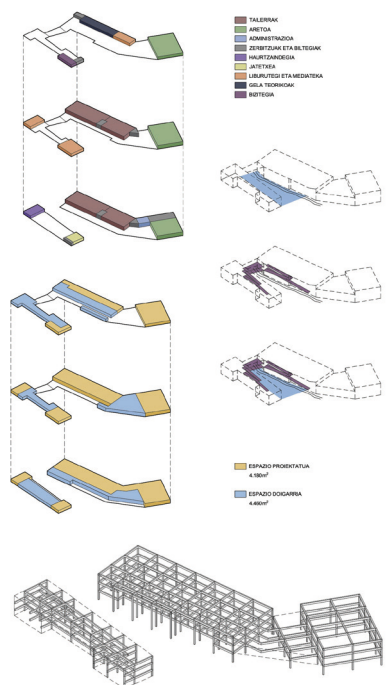


DAE
Paisaia Produktibok

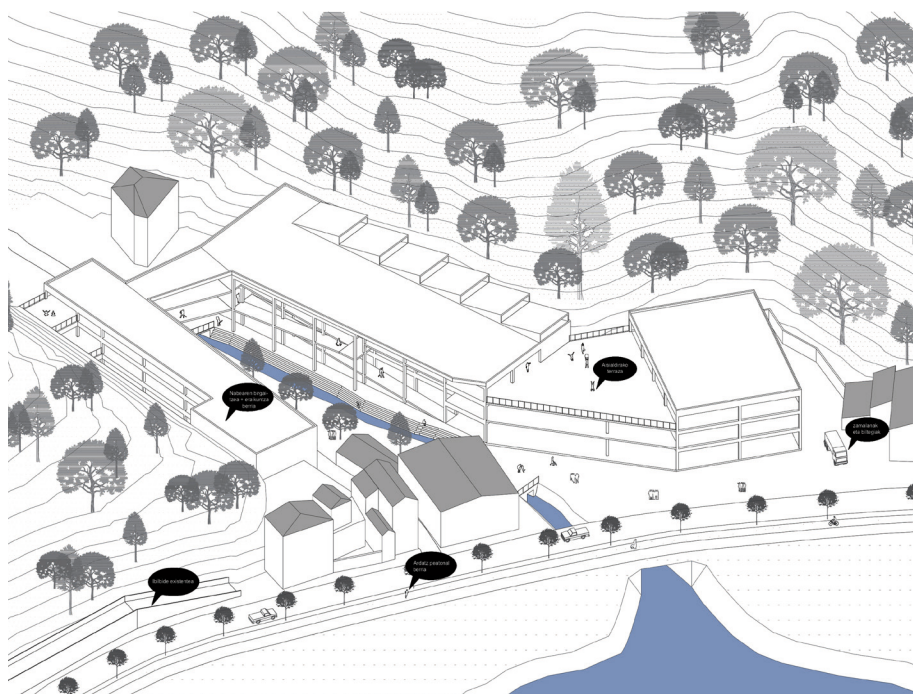


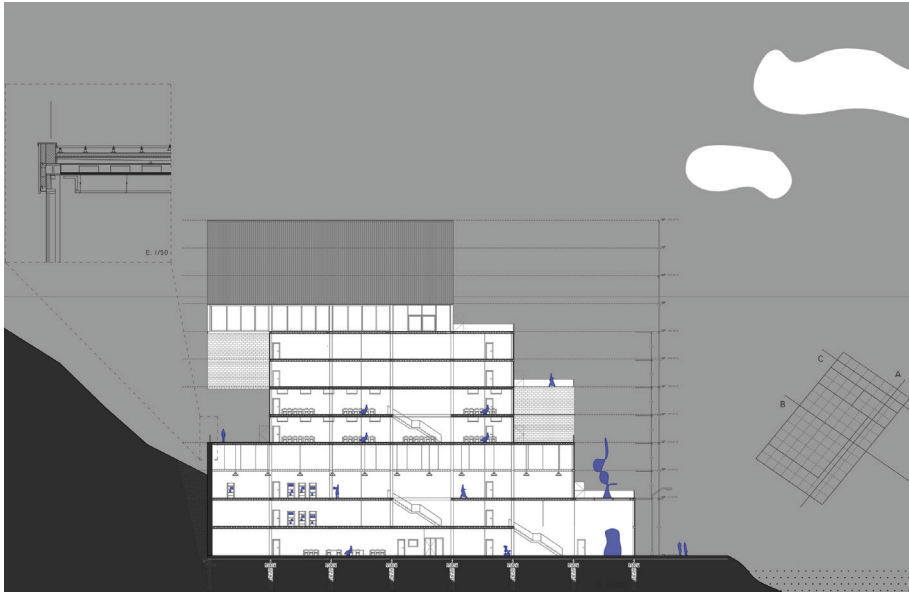
JAM
Jon Ander Mateos
2020 - 2021 Proiektuak VI

Jon Ander Mateos Arreseigor



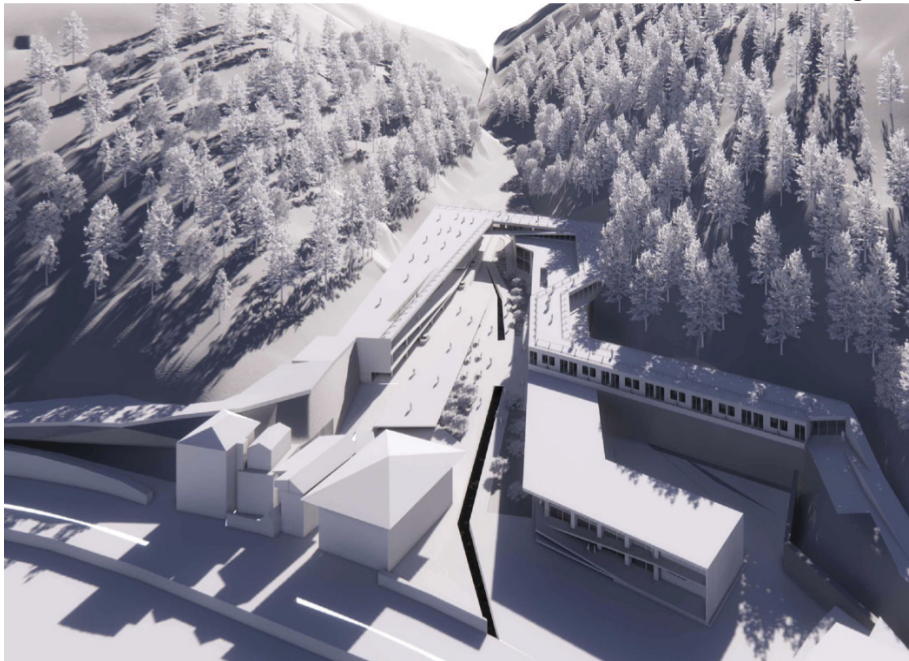
Gaizka García Moros

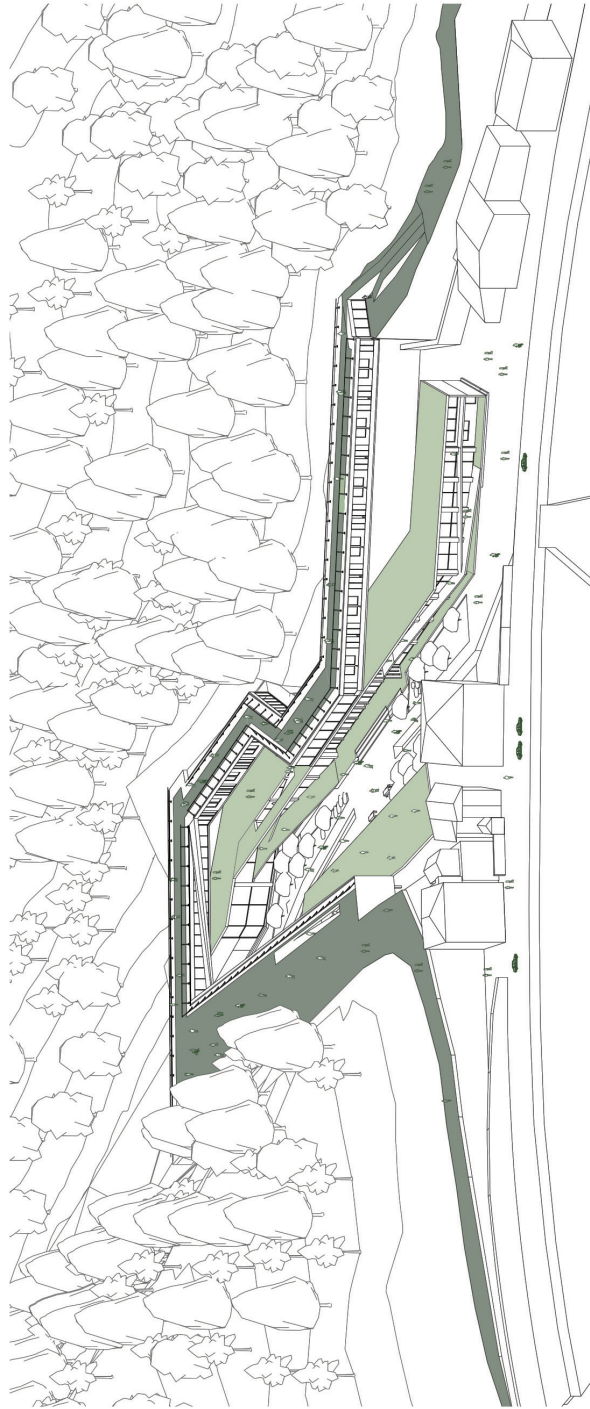




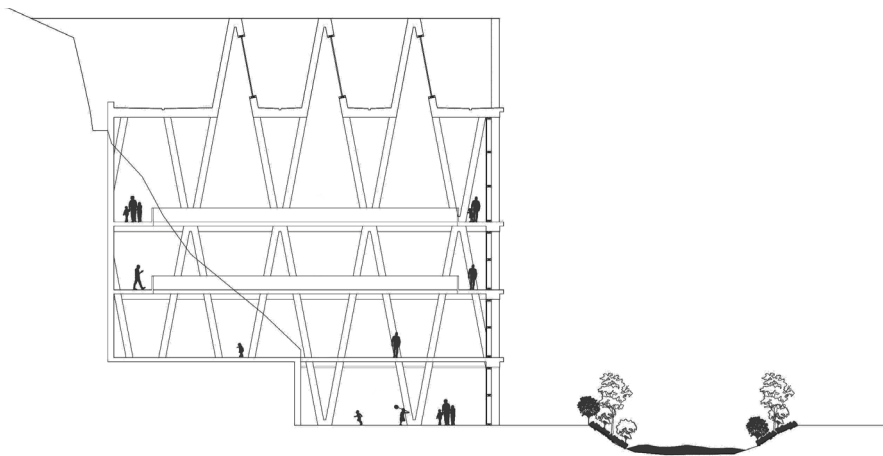
Leire Garmendia Eraso

Gorka Irazola Aguirre

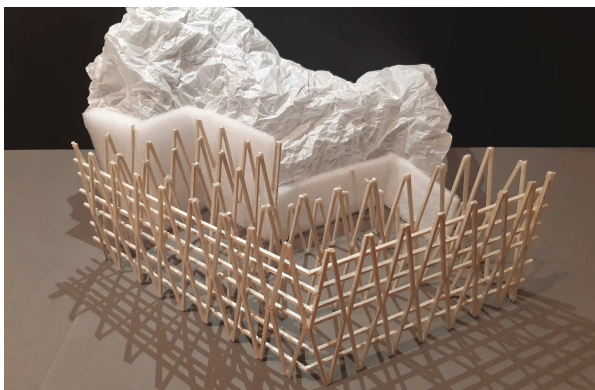




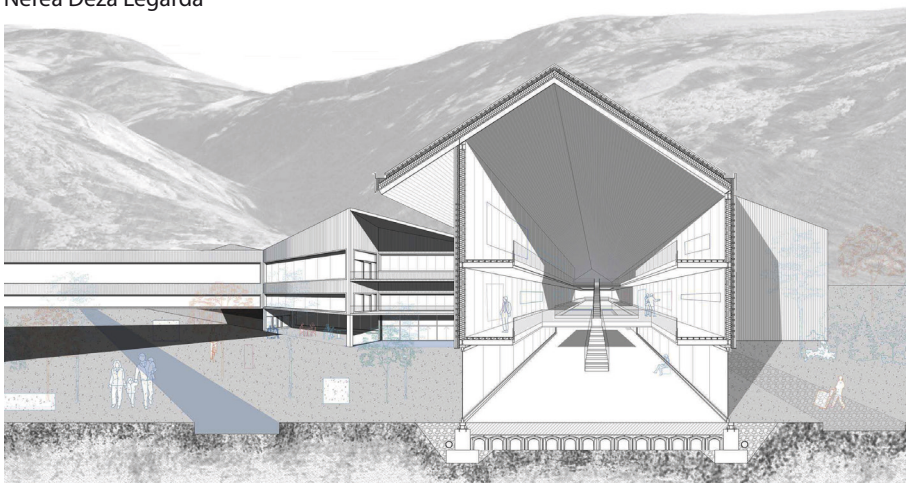
Gorka Irazola Aguirre

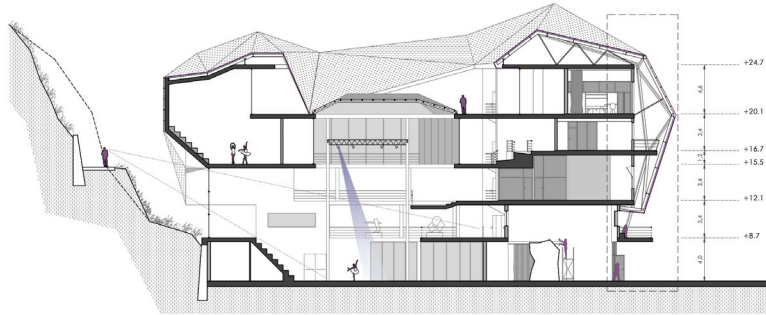


Sara Rebeca Laspiur



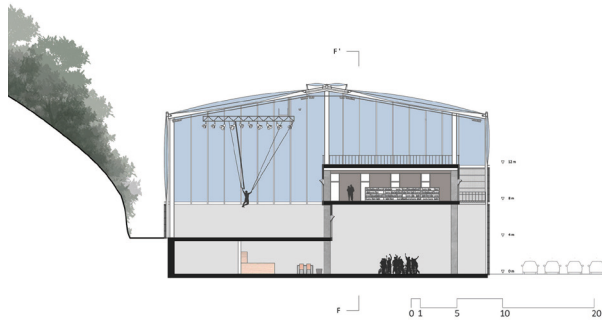
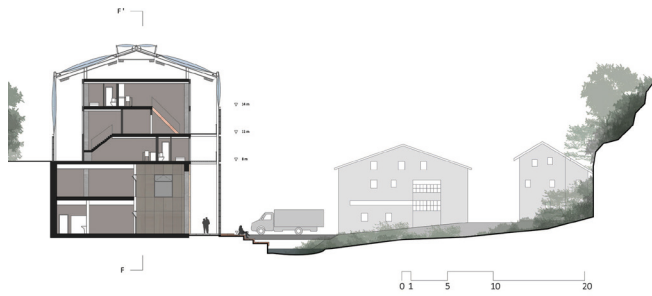
Nerea Deza Legarda





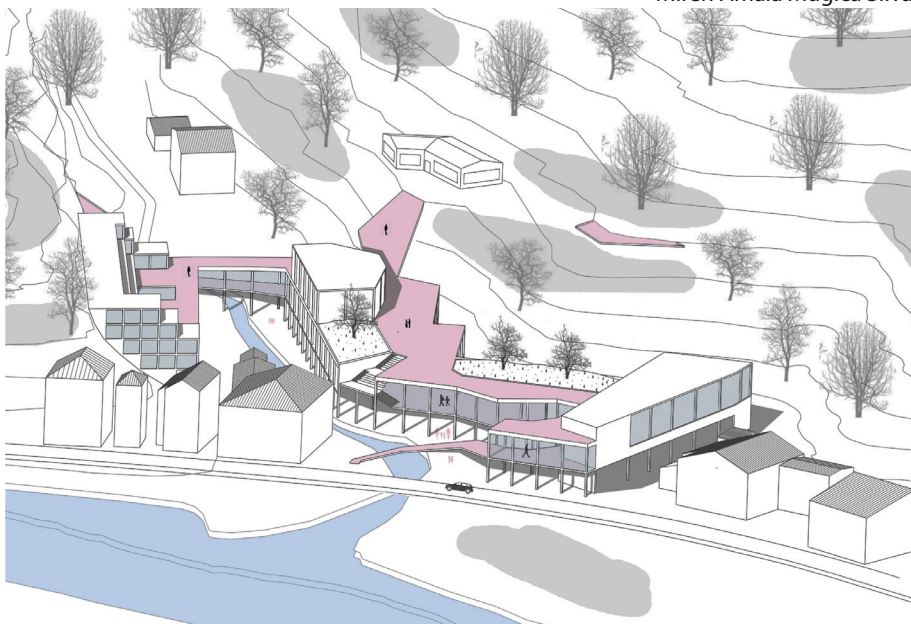
Saioa Zurbano Egaña

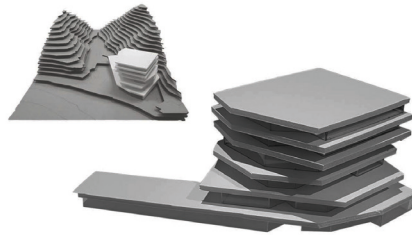
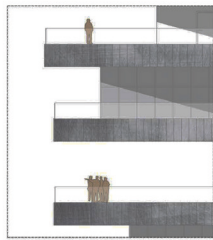
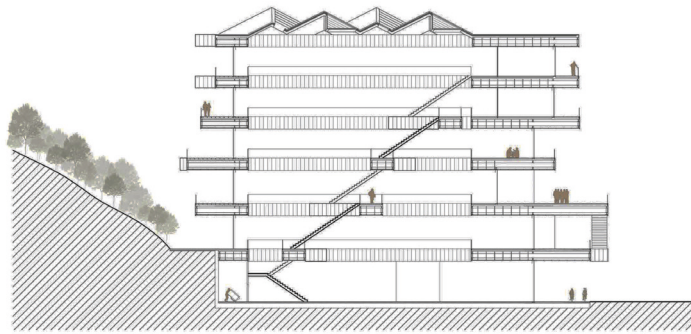




Asier Camacho Angulo

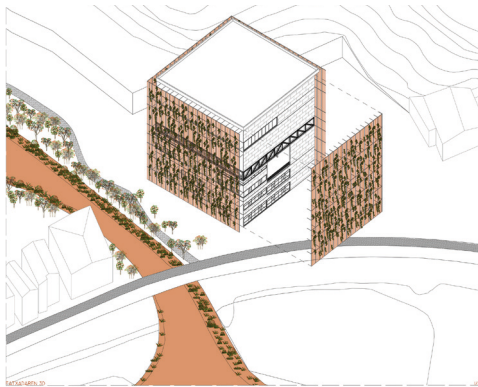
Miren Amaia Mugica Silva

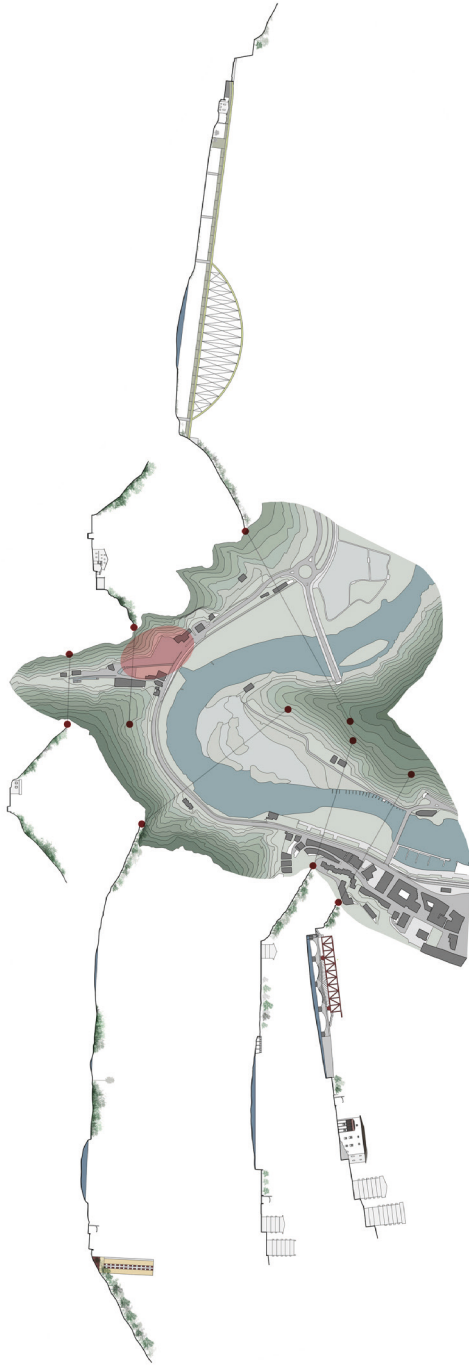


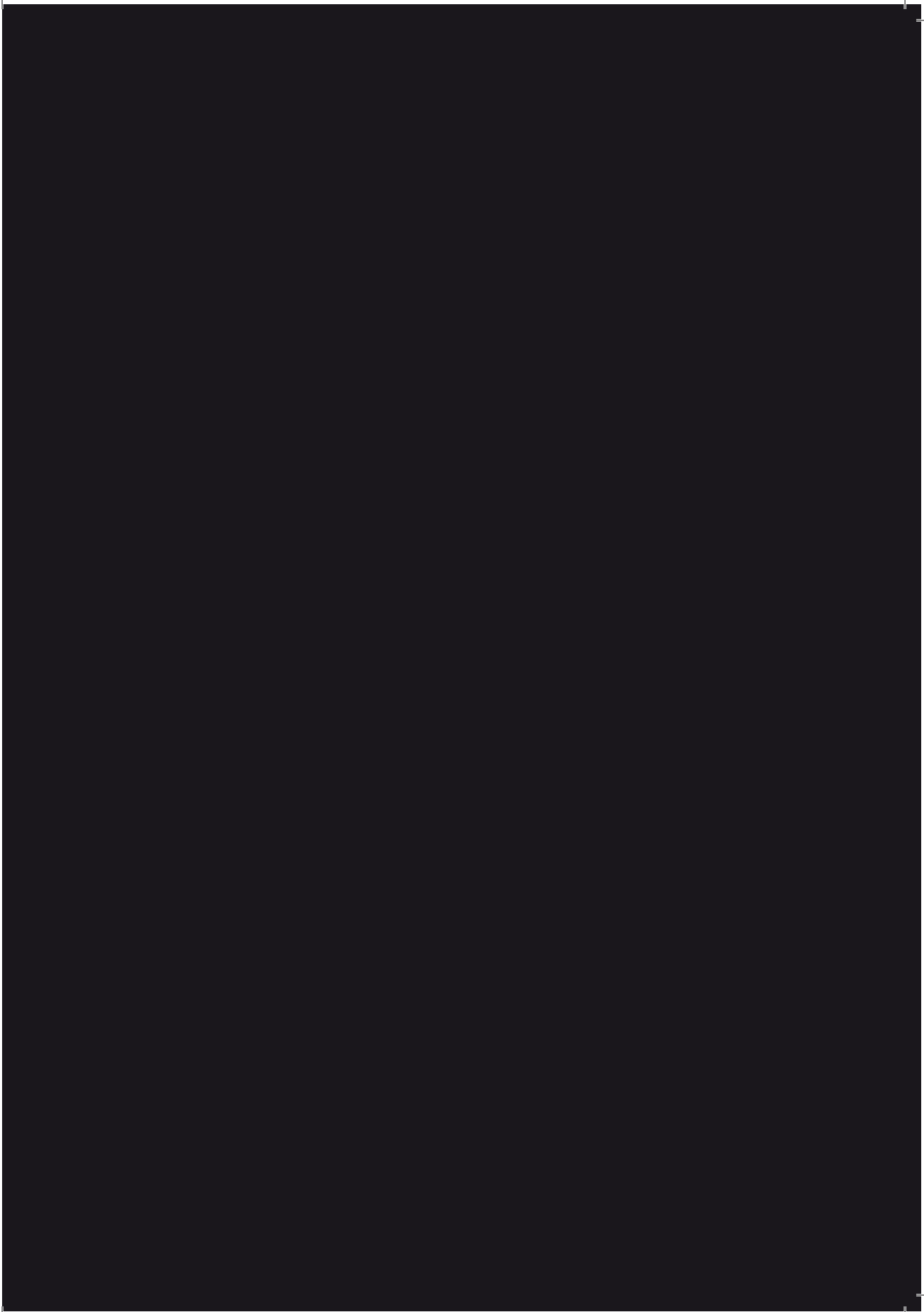


Anne Somoza Bayon

Ane Santisteban Gutierrez







LABORATORIO ARTES ESTÉTICAS

SANTI ERASO

Arteleku Arquitectura

Arteleku se inauguró en 1987 del siglo pasado, justo al final del periodo conocido como "transición democrática"; Es decir en pleno desarrollo económico. En aquel panorama de euforia cultural aparece Arteleku. En los orígenes de Arteleku la idea de Oteiza de un gran "Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas"; siguiendo la estela de la histórica Bauhaus, estuvo presente de una manera tangencial.

pág 26_Cst

GRUPO ARANEA

¿Cómo dibujar una medusa?
Aprendiendo a convivir con la incertidumbre.

¿Cómo dibujar una medusa? hace referencia al icónico texto que firmaron Enric Miralles y Eva Prats: "¿Cómo acotar un croissant?", que aparece en el número 49/50 de la revista El Croquis, en 1991. Participamos en un provocador juego: dibujar el croissant como cualquier otro proyecto de Miralles. Se ha desplazado la tradicional mirada arquitectónica al territorio de lo cotidiano: "Reconoceremos esta forma en el interior de la bóveda bucal... un croissant es para ser comido."

pág 26_Esk

ALUMNOS:

Facundo Nicolás Guerrero Crespo
Mikel Marin Uruchurtu
Laura Marina Marin
Tania Sos De Miguel
Itziar del Horno Recio
Ignacio Herrero Solano
Patxi Barreneche Almandoz

CREUSECARRASCO

Ni Sagrado, Ni Salvaje

La arquitectura, como la vida misma, se ha apartado de lo sagrado como bien material, reliquia y rito (quizás siga en la música). La gente ya no se comporta como los salvajes hacían para mantener y defender un espacio. Delegamos y creamos redes de defensa que, en muchos casos, están condicionadas por otros intereses, mostrándose incapaces.

pág 28_Esk

DEBA OTEIZA

ALUMNOS:

Jon Ander Materos Arreseigor
Gaizka García Moros
Lorea Cobos Diaz
Leire Garmendia Eraso
Gorka Irazola Aguirre
Sara Rebeca Laspiur
Nerea Deza Legarda
Saioa Zurbano Egaña
Asier Camacho Angulo
Miren Amaia Mugica Silva
Anne Somoza Bayon
Ane Santisteban Gutierrez

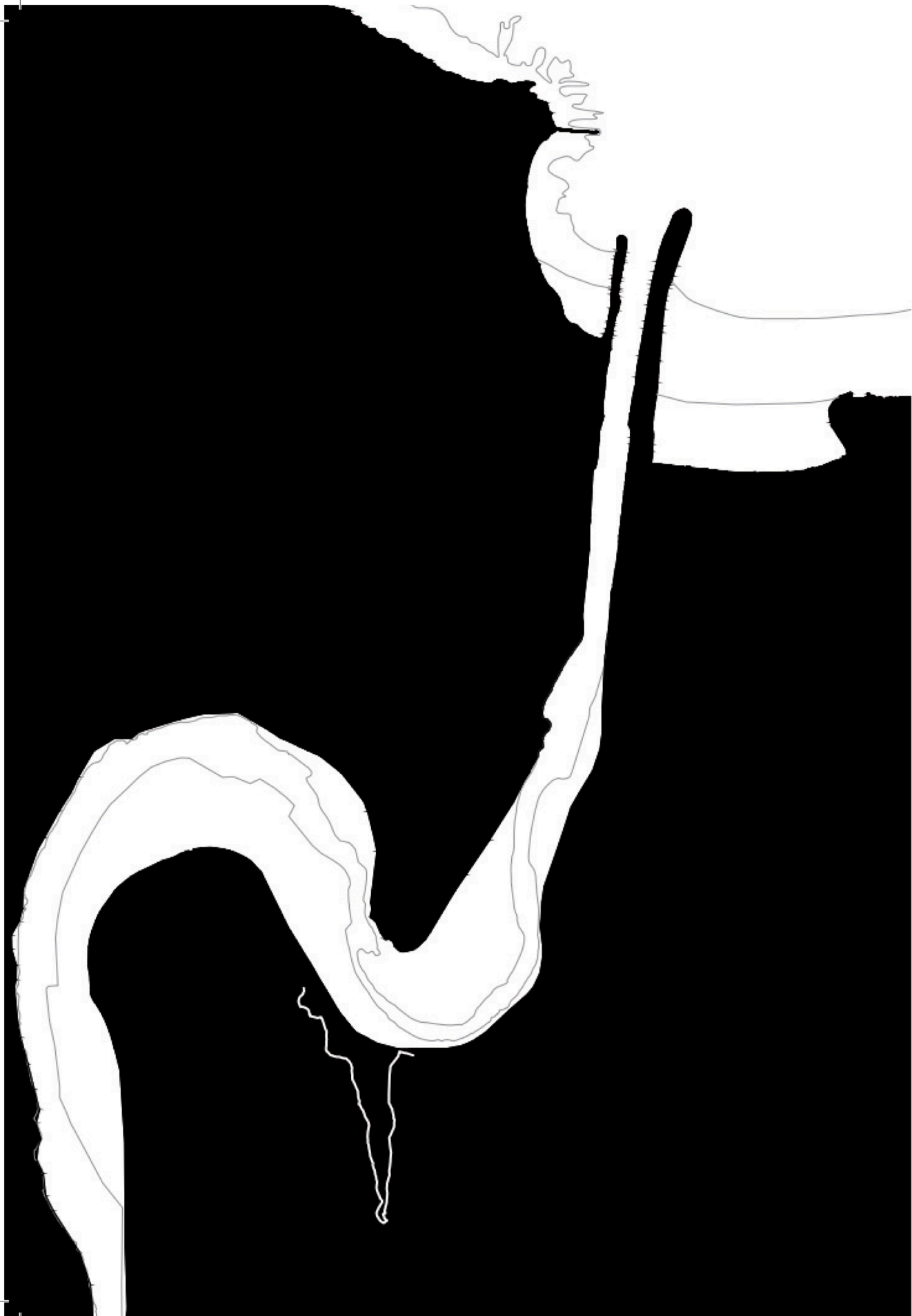


ARKITEKTURA
GOI ESKOLA
TEKNIKOA
ESCUELA
TÉCNICA SUPERIOR
DE ARQUITECTURA

Asier Acuriola Barrio
Iñigo García Odiaga
Jon Muniategiandikoetxea
Ibon Salaberria San Vicente

PROFESORES

Barrios Productivos



MATERIAL DOCENTE

BARRIOS PRODUCTIVOS

Nº 01 (2ºcuatrimestre 2021)

Editado en Donostia-San Sebastián por PROYECTOS 8
Escuela de Arquitectura de la EHU/UPV

ISSN: 2792-7865
DL: D 01599-2021

El Ámbito Público II
LABORATORIO DE ARTES
ESTÉTICAS en DEBA

MATERIAL DOCENTE

PROYECTOS 8
2020 · 2021
El Ámbito Público II
LABORATORIO DE ARTES
ESTÉTICAS en DEBA

INDICE

1	CONTEXTOS	02
2	BARRIOS PRODUCTIVOS	06
3	HIBRIDOS	07
4	CONTEXTO SIMBOLICO	08
5	CONTEXTO HISTORICO	16
6	CONTEXTO FISICO	20
7	SANTI ERASO	26
8	GRUPO ARANEA	26 bis
9	CREUSeCARRASCO	28 bis
10	EJERCICIO/PROGRAMA/RESULTADOS	32

CONTEXTOS

ANTECEDENTES

Vivimos una época de emergencia climática. Nuestras áreas urbanas se han vuelto inestables. Los paisajes cambiantes y las situaciones extremas nos llevan a repensar los modelos de ciudad y de barrio realizados en las últimas décadas.

Aceptamos que lo que llamamos emergencia climática no sólo afectará al medio ambiente, sino que conlleva un riesgo (necesidad) de transformación profunda de las estructuras y formas de vida sociales.

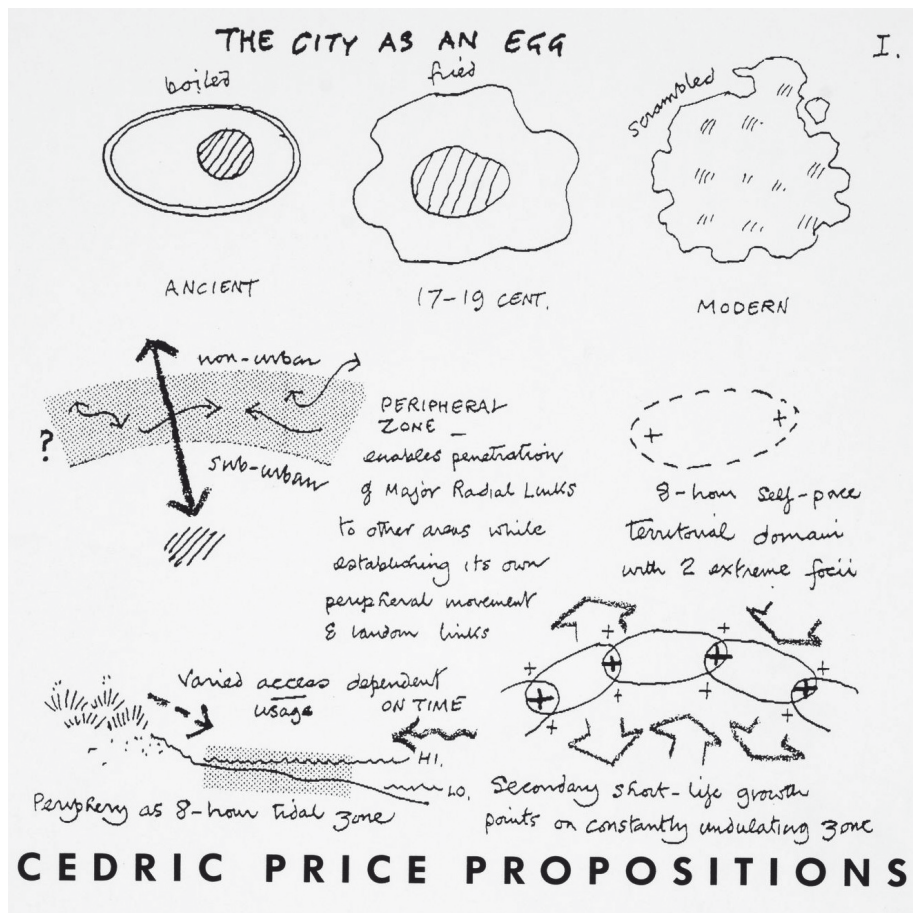
“En los últimos siglos, y de forma más intensa durante los últimos decenios, el tamaño de la esfera económica ha crecido como un tumor a costa de la biosfera y de las personas. La desconexión entre la economía capitalista y las bases materiales que permiten la vida, la ignorancia de la dependencia radical que tenemos los seres humanos, tanto de la naturaleza como de otras personas que cuidan nuestros cuerpos vulnerables, una tecnociencia enormemente poderosa que posibilita el incremento físico de la dimensión económica, y la disponibilidad de energía fósil barata han conducido a conformar una forma de habitar el planeta profundamente incompatible con la lógica que organiza todo lo vivo.”¹

La zonificación, es decir, el modelo por el que trabajamos en un lugar, vivimos en otro y en otro disfrutamos del ocio, se basa en la movilidad. Como dice Yayo Herrero en el pasaje anterior, el modelo que utilizamos se basa en pensar la energía fósil como si fuera infinita. Dentro de pocos años ese modelo que tenemos como base entrará en una profunda crisis.

La modernidad ofreció un modelo de ciudad “higienista”, blanca y segregada como imagen democrática del futuro. La modernidad “forzó” la movilidad de las personas cuando zonificó las funciones de la ciudad. Sin embargo, esta ciudad hecha a medida del hombre productivo, hoy en día ha “reventado” en el territorio.

El arquitecto británico Cedric Price comparó el modelo de ciudad con el huevo. La imagen de Price es gráficamente eficaz para entender la mirada que había en la época moderna. Los huevos cocidos eran ciudades antiguas con un centro denso y definido dentro de un contexto denso. Los muros eran dispositivos arquitectónicos de defensa de beneficios y excedentes. El cambio que se produce en los siglos XVII y XIX es el huevo frito. Desaparecen las murallas y la industrialización favorece la ocupación del territorio de una forma más extensiva. El núcleo sigue compacto. En la era moderna (más concretamente en la posmoderna) se despierta la fascinación del huevo revuelto. En cierto modo se disuelven las consistencias. En la imagen acabada por la modernidad los “hombres” libres vivirían rodeados de naturaleza en cualquier parte de la red...

¹ Herrero, Yayo. Propuestas ecofeministas para un sistema cargado de deudas. Revista de Economía Crítica, n°13. 2011



Metáfora de Cedric Price "the city like an egg"

"In Europe Cedric Price jokingly described these three city morphologies in terms of breakfast dishes. There was the traditional, dense, "hard-boiled egg" city fixed in concentric rings of development within its shell or walls. Then there was the "fried egg" city, where railways stretched the city's perimeter in linear, accelerated, space-time corridors out into the landscape, resulting in a star shape. Finally there was the post-modern city, the "scrambled egg city," where everything is distributed evenly in small granules or pavilions across the landscape in a continuous network"²

Hoy, partes del territorio están llenas de infraestructuras, por lo que deberíamos añadir líneas continuas y superpuestas al estado "scrambled" que representó Cedric Price.

² Shane, Grahame. The Emergence of Landscape Urbanism. Harvard design Magazine. 2003

Por tanto, la fascinación de vivir rodeado de naturaleza creada por la posmodernidad ha creado paisajes atravesados por infraestructuras, el modelo territorial está inmerso en un proceso de metropolización. Y en las metrópolis, como sabemos, el tiempo, la velocidad y la economía dan forma y construyen un nuevo paisaje (Soja, 2000). Las reflexiones que subyacen en una parte de la ciudad y del territorio nos llevan necesariamente a la hiperconectividad, donde el efecto de las luces de consumo y las nuevas infraestructuras tecnológicas nos ciegan para que pasemos por nuestro territorio lo antes posible, lo más despolitizadamente posible.

Erik Swyngedouw dice que las formas de planificación disfrazadas como sostenibilidad son los nuevos opios del pueblo. “¡La naturaleza no existe! La sostenibilidad como síntoma de una planificación despolitizada “explica el proceso de fetichización de la naturaleza como recurso para el consumo de una naturaleza que se nos ha mostrado con fantasía y deseo, y a la vez, vendiendo la ilusión de una naturaleza ordenada y equilibrada. Swyngedouw afirma en su trabajo que se trata de una estrategia que viene a cubrir el conflicto ecológico, por lo que propone condenar el concepto mismo de “naturaleza”.

Iñaki Ábalos escribe sobre el conflicto entre naturaleza y artificialización desde una perspectiva más optimista o posibilista:

“Malas noticias para los ingenuos: ya no existe esa clase de naturaleza. Lo que nos circunda es otra naturaleza compuesta por fragmentos de paisajes desertificados, parques naturales, extensiones agrícolas, terrenos contaminados, ciudades magmáticas y extensivas, infraestructuras del transporte, etc. Un mosaico de diferentes naturalezas, algunas mantenidas en estado original a través de su sobreprotección y otras irreversiblemente contaminadas y alteradas.

Esa otra naturaleza es, en realidad, muchas naturalezas distintas: un océano de multinaturalezas alrededor del cual se ha elaborado una nueva belleza que le es propia y totalmente alejada de aquella idílica que servía a los modernos como redención de los males de la gran ciudad.”³

Los modelos arquitectónicos que trataremos en Proyectos 8, tendrán en cuenta las reflexiones sobre estos temas. Y es que, como dice el arquitecto Juan Herreros, la arquitectura tiene capacidad para explicar el mundo, por lo que tenemos que hacer sesiones de representación de mundos:

“¿cómo ser arquitecto hoy? Si ya no es posible la posición nihilista de aquel ciudadano que se negaba a participar del que nos hablaba el arquitecto, docente y poeta John Hejduk, si sentimos que la realidad reclama nuestra colaboración en tanto que la arquitectura de acción, no es solo porque necesita de nuestros conocimientos técnicos, es porque la práctica de la arquitectura tiene una capacidad para explorar y explicar el mundo que se mide en posiciones críticas y compromisos...”⁴

3 Iñaki Abalos. Naturaleza y artificio. Editorial Gustavo Gili.

4 Juan Herreros, Textos Críticos. Madrid, Ediciones Asimétricas

Es decir, la arquitectura puede crear nuevos contextos, puede explicar nuevos mundos a través de la investigación que supone proyectar. Entendido de esta manera, proyectar es un trazado de decisiones que se tomarán con pasión. Y en esta cambiante realidad actual, estamos en el momento de actuar en torno y sobre las naturalezas y paisajes construidos y no construidos.

La pandemia que vivimos ahora no crea nuevos paradigmas, sino que los problemas emergen con claridad, los modelos de vivienda y vecindad requieren de otra manera de abordar las relaciones sociales que como arquitectos tenemos que esforzarnos en plantear. Las situaciones extremas nos explican las posibilidades de crear nuevos prototipos.

Es evidente que las plagas son y serán una consecuencia más de la Emergencia Climática. Los escenarios del futuro próximo no presentan imágenes brillantes, al contrario, si no se toman medidas colectivas los espacios y entornos en los que vivimos sufrirán fuertes cambios de manera violenta.

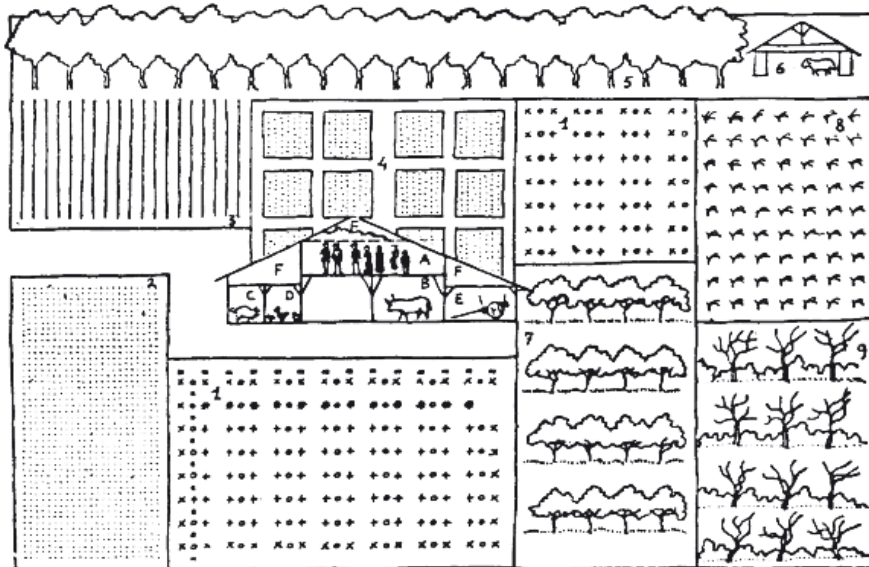
Si aceptamos que el término ecología es transversal, la arquitectura debe incluirlo en su primer paso y no sólo como un apéndice tecnológico del diseño final. La ecología urbana es una ecología social, por lo que ahora es hora de reflexionar sobre su influencia en la política y en el modelo de ciudad y paisaje.

BARRIOS PRODUCTIVOS

Para hacer frente a esta situación de emergencia se propone el tema “barrios Productivos” en la asignatura Proyectos 8.

El Barrio Productivo ofrece a los nuevos escenarios que se nos presentan espacios residenciales y públicos resilientes. Son nuevos modelos donde la vida, el trabajo, la educación, los cuidados y las cotidianidades se darán en un paisaje urbano-híbrido. Organizaremos zonas urbanas híbridas capaces de hacer frente a situaciones extremas.

El modelo que se está debatiendo en diferentes foros tiene como objetivo principal reducir los desplazamientos y con él la activación, intensificación y fortalecimiento de la vida cotidiana de los barrios. Esta reducción de los desplazamientos viene acompañada por el grado de “resiliencia” de los barrios, la aparición de nuevas tipologías más contemporáneas y la creación, al fin y al cabo, de un barrio vivo y divertido. La mezcla de diferentes tipologías y funciones también reforzará el barrio productivo donde las diferentes tipologías se pondrán en relación creando nuevos tipos edificadas.



El Caserío Vasco y su explotación según Caro Baroja

HIBRIDOS

No tenemos que mirar muy lejos para encontrar edificios híbridos. Los caseríos tenían esa característica de ser máquinas de habitar. Como decía Caro-Baroja, los caseríos fueron la unidad de paisaje del País Vasco en la que el trabajo y la vida se combinaba con el paisaje.

Esto, cuando se desarrollaron las áreas urbanas de nuestro entorno, dio modelos singulares en los que las primeras industrias tenían adosadas las casas de sus propietarios.

Sin embargo, dejando a un lado las diferencias, antes del desarrollo de la ciudad basada en la zonificación, las calles tenían una intensidad significativamente mayor, con actividades y ciudadanos durante todo el día. Talleres, casas, plazas, escuelas, tiendas y otros espacios cotidianos se mezclaban en un mismo barrio, calle o edificio.

Antes de la industrialización muchos de nuestros barrios, ciudades y edificios eran híbridos. A lo largo de la historia se han producido hibridación en diferentes épocas por orden de condiciones del suelo, densidad y mezcla de funciones. Antiguamente, las ciudades se desarrollaban dentro de las murallas y los desplazamientos se realizaban principalmente a pie, por lo que los espacios de trabajo, la residencia y el comercio se concentraban en un mismo edificio. Según las nuevas necesidades, el edificio, la calle y el espacio público sufrían constantes adaptaciones.

Si los contextos y condiciones del futuro cercano requieren una movilidad diferente, tendremos que intentar prototipos arquitectónicos innovadores. Barrios Productivos que crearan un nuevo metabolismo en el emplazamiento que se propone y crearan nuevas conexiones con el núcleo urbano, el paisaje y el transporte público.

Los edificios híbridos son nuevos prototipos, no tienen precedentes. En cada momento y lugar crean un nuevo tipo, un nuevo escenario y paisaje.

La hibridación supone poner en contacto actividades públicas y privadas, por lo que se trata de edificios próceres creando relación y convivencia con el espacio urbano.

CONTEXTO SIMBOLICO

HACIA UNA EDUCACIÓN ESTÉTICA

Yo soy un hombre que tiene que producir.
Yo estoy luchando políticamente por contribuir a
mi país desde la educación estética.
Ahora, escribo cuando he fracasado.
Ahora estoy escribiendo cuando he acumulado
todos los fracasos de mi vida y
tengo miedo a que tenga una pequeña victoria.
Yo no ensucio mi curriculum de fracasado
en todo con una victoria de mierda.

Jorge de Oteiza Embil (Orio 21 octubre 1908 - Donostia, 9 abril 2003)

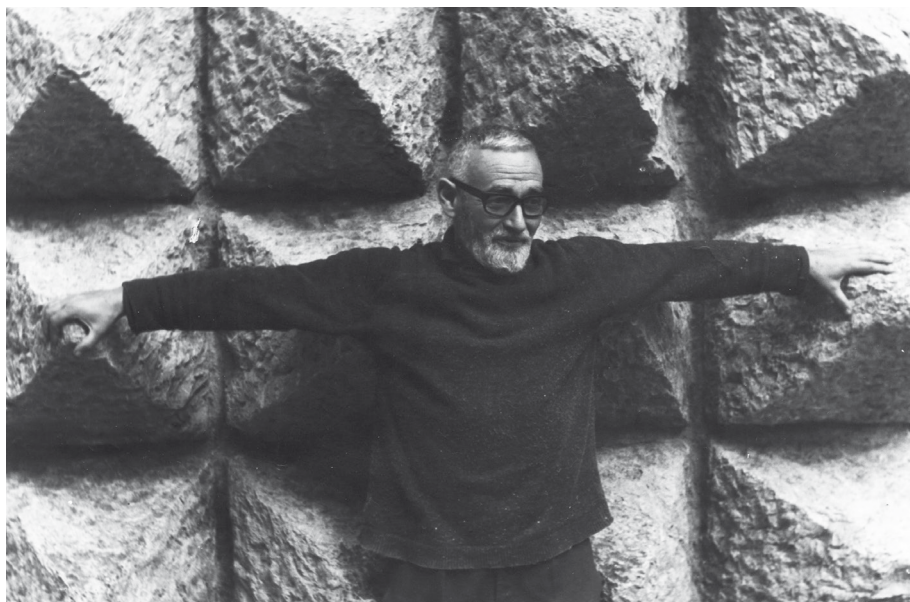
Desde el inicio de su actividad artística en los años 20, su actitud está fuertemente marcada por la idea de vanguardia, pero sin olvidar la capacidad transformadora del arte para el hombre. Las primeras obras escultóricas de Oteiza están fuertemente influidas por el cubismo y el primitivismo, y posteriormente por el constructivismo soviético.

Será gracias a la experimentación heredada del constructivismo, cuando Oteiza se embarcará en lo que se denomina su Propósito Experimental (1955), título con el que se presenta en la Bienal de Sao Paulo de 1957, donde obtiene el premio extraordinario de escultura. En 1959, por entender que había alcanzado a su fase conclusiva, decide abandonar la actividad escultórica. En esos años de actividad Oteiza realiza una operación de gran trascendencia, al situar su obra en la senda de la tradición geométrica europea.

Y será precisamente la recuperación de las estéticas geométricas europeas y su influencia en la cultura vasca lo que genera las bases de lo que se denomina la escuela de la escultura vasca, de la que tal vez la cara más visible sería Eduardo Chillida.

Es innegable la influencia de Oteiza en la cultura artística y arquitectónica vasca, en los escultores que alcanzan la madurez en los años 70 aún se perciben resonancias directas de la obra de Oteiza y de Chillida; pero a éstos sucede otra generación de jóvenes más independientes, aunque quizá en sus declaraciones y manifiestos no puedan olvidar al polémico profeta que fue el escultor de Orio.

Durante los 60 y 70 Oteiza investiga el euskera y las manifestaciones culturales y tradicionales del pueblo vasco, para de su pueblo. En 1963 publica .Quousque tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca contribuyendo fuertemente al proceso de reconstrucción cultural y artística de Euskalherria que tuvo lugar durante las décadas de 1960 y 1970, época de fuertes cambios políticos y rupturas sociales. En este libro se hace una defensa de la cultura popular vasca y su identidad, a la vez que se propone la estética como ciencia bajo la que subsumir todo el conocimiento.



Jorge Oteiza en Arantzazu

De entre las teorías que Jorge Oteiza plantea a lo largo de su vida, una de las que mayor fuerza adquiere es la que concibe el arte como lugar de protección espiritual. De esta visión procede su consideración de que el artista tiene la misión de transmitir su conocimiento a la sociedad.

Cuando decide abandonar la práctica escultórica a partir de 1958, siente la necesidad de convertirse en el motor de la recuperación cultural del pueblo vasco. Esto explica la proliferación de proyectos llevados a cabo por Oteiza para la Creación de centros de educación estética, donde pueda tener lugar la recuperación y formación de la sociedad que le espera y desea.

Aunque ya en 1952, Oteiza había comentado la necesidad de crear un centro de educación estética, será en 1959 con motivo de la suspensión de la bial de arte contemporáneo que se iba a realizar en San Sebastián cuando se le presentará la oportunidad de proyectar por primera vez su Instituto de Investigaciones Estéticas de Gipuzkoa. Este centro abarcará mediante diferentes talleres todos los campos de la expresión artística: pintura, escultura, arquitectura, diseño industrial, cine, teatro, ballet, música y poesía. Además su actividad se integrará con la propuesta cultural que SS se desarrollaba en la provincia, como el festival de cine los festivales de música y danza o la quincena musical. A pesar de los esfuerzos de Oteiza que recurrirá al ayuntamiento, diputación y gobierno e incluso a la Unesco para conseguir fondos y apoyo institucional, el proyecto nunca verá la luz.

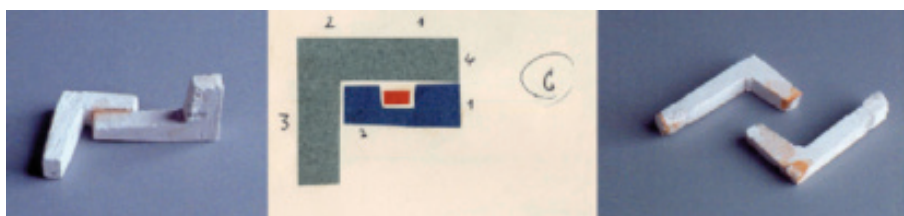
En 1962 con motivo de la organización de lo que sería el campus de la Universidad de Deusto en San Sebastián se le brinda a Oteiza la oportunidad de proyectar su centro de investigaciones estéticas, que en esta ocasión Oteiza bautizará como Laboratorio Libre de Estética Contemporánea. Bajo esta denominación Construirá un intento por renovar el viejo concepto de las escuelas de bellas artes y de nuevo recurrirá al esquema de talleres para el estudio comparado de las diferentes disciplinas del conocimiento artístico. La Universidad de Deusto considerará que sus prioridades no coinciden con las de Oteiza por lo que de nuevo el proyecto fracasará.

Consciente de las dificultades que sus propuestas vanguardistas encuentran en el gobierno español, en 1963 realiza un nuevo proyecto ubicado en San Juan de luz, que llamará Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas. Con respecto a su distribución, este instituto sigue la misma estructura de talleres o laboratorios donde todos los campos de la creación actual estarían íntimamente relacionados en la zona común de una investigación comparada. Curiosamente en este caso el apartado dedicado a la arquitectura se amplía con el urbanismo, y a la hora de exponer su centro de investigaciones estéticas presenta como modelo el último edificio proyectado por Le Corbusier en 1963, el Centro Internacional de Arte en Main, el conocido como museo de crecimiento ilimitado. Y también por primera vez dotará a su centro de un carácter universitario. Finalmente y a pesar de que encuentra el respaldo de múltiples intelectuales de la época el proyecto no se concretó en ningún lugar.

En 1964, Oteiza vislumbra una nueva vía en el pueblo vizcaíno de Elorrio, para intro-

ducir sus teorías pedagógicas en un nuevo proyecto de investigaciones estéticas. En este caso lo hará en la denominada Universidad Infantil Piloto, que se centra por primera vez en la educación del niño. Elorrio se convierte así en una escuela piloto para la educación estética del niño, pero al mismo tiempo en una escuela experimental de arte contemporáneo para la ampliación de la educación estética de los artistas y también de los futuros educadores. Desde un punto de vista pedagógico se plantearán tres escuelas una escuela de los juegos, Una escuela de pintura y escultura y otra de música y danza. Entendiendo que la educación infantil ha de ser completa desde el inicio y que mediante el juego deben desarrollar las actitudes creativas para el futuro. A pesar de todos los esfuerzos realizados tras 11 meses el proyecto no salió adelante especialmente porque los responsables de educación de la dictadura pusieron todo tipo de impedimentos. Por otro lado es cierto que en 1969 con la construcción del Liceo Santo Tomás en San Sebastián, Oteiza consiguió incorporar ciertos valores de su propuesta de Elorrio en esta nueva ikastola.

Proyecto que puede considerarse paralelo a todos estos es el de una Universidad de Artistas Vascos. Ya desde 1923 existían interés por contar con una universidad vasca, sin embargo el régimen franquista frustró todos los intentos por ponerla en pie. Cuando en 1965 empieza hablarse de la escuela vasca, como un grupo de artistas Todo sellos tendentes hacia la extracción y que mantenían una misma sensibilidad



Croquis-collages de Jorge Oteiza con los esquemas del proyecto arquitectónico para el Instituto Inter-nacional de investigaciones estéticas de San Juan de Luz.

En rojo: Se trata del montaje material motriz para las actividades del Instituto.Laboratorio y estudio para grabación y reproducción de imagen y sonido. En conexión con la sala de proyección cinematográfica y con la biblioteca musical. En azul: Laboratorio o estudio para la creación, grabación musical y montaje de imagen y sonido, provisto de una pantalla o micro cine, puede ser utilizado para rodar imagen. Sala de cine. (500 plazas). Laboratorio para la grabación de sonido, palabra, interpretación musical y montaje. En gris: Lugar público para enseñanza, información, bibliotecas, museos y talleres. Zona de museos y exposiciones. Aulas para clases especiales y cursos. Talleres. Biblioteca,hemeroteca. Discoteca. Información. En blanco: Jardín, exposiciones, conciertos, clases, espectáculos al aire libre. Aparcamiento. Zona residencial.



estética, Oteiza propondrá que actúen conjuntamente para construir una labor colectiva. Es decir crear en Pamplona, la universidad de artistas vascos. La disolución de la propia asociación de artistas que conformaban la escuela vasca, con apenas un año de existencia, impidió el desarrollo del proyecto de una futura universidad. Pero ciertamente Oteiza retomará este proyecto en varias ocasiones más en 1967 en Vitoria en Oñate o en 1969 en Loyola, Azpeitia.

La historia de los proyectos educativos de Oteiza podría ser una buena colección de fracasos si no hubiese sido por la puesta en marcha de uno de sus últimos intentos la Escuela Experimental de Arte de Deba.

ADAPTACIÓN DE LA PEDAGOGÍA BAUHAUS

Los sistemas pedagógicos impulsados por Oteiza basaron su método de enseñanza en el de la escuela alemana de la Bauhaus. Un método basado en el aprendizaje del alumno de forma directa y práctica, promoviendo en este proceso su propia creatividad. Esta parte práctica se complementaba con formación teórica.

Si acudimos al programa de la Bauhaus descubriremos que sus ideas giran en torno a premisas similares a las de Oteiza, Al poner de manifiesto que el arte no debe ser nunca más deleite de unos pocos, sino felicidad y vida de las masas es decir que la escuela tiene por lo tanto un objetivo social y transformador de la propia sociedad.

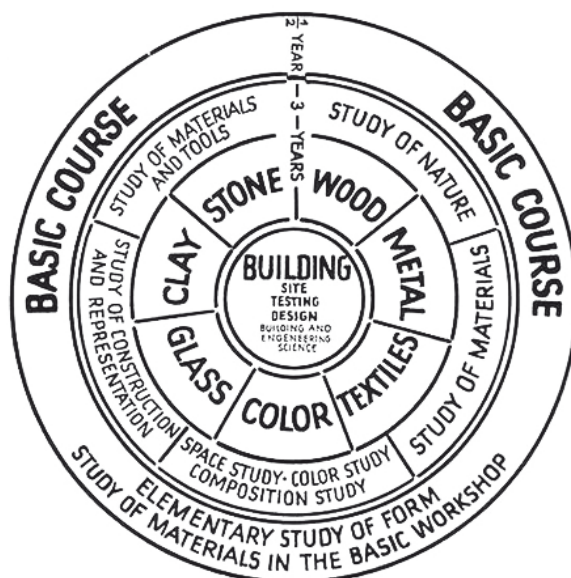
En la escuela de Deba no se imparten las mismas disciplinas que en la Escuela Alemana, pero sí que esta se vale de su método de aprendizaje, realizado de forma directa y practica en los talleres, donde los alumnos emprenden su tarea creativa y manual, con los profesores como guías o facilitadores.

El objetivo de la enseñanza de la Bauhaus era lograr en el alumno un modo lúcido de estar en el mundo, una conciencia cultural. Esto se alejaba del compendio de experiencias materiales que se aprendían en el resto de escuelas y academias oficiales de arte y arquitectura europeas.

Durante los tres años y medio de estudios, alumnos y profesores convivían en la escuela. En las horas libres había numerosas actividades en las que alumnos y profesores trabajaban codo con codo: audiciones musicales, conferencias, lecturas, discusiones, exposiciones, certámenes deportivos... De esta forma la creación artística surgía de un modo natural en las actividades cotidianas, siendo esto precisamente lo que se buscaba, alejar la actividad artística de cualquier carácter de excepcionalidad porque el arte destinado a repercutir y confundirse con la vida debía nacer como un acto más.

Uno de los aspectos más interesantes de la docencia de la Bauhaus es su curso preliminar, un aprendizaje de seis meses que marcaba la validez o no de los alumnos organizado por Johannes Itten. El curso preliminar tenía el carácter de un rito de iniciación, instruía a los recién llegados sobre los problemas básicos de forma y materia compaginándolos con la realización constante de ejercicios prácticos.

Las clases de Itten se complementaban con una serie de talleres impartidos por Klee



Programa de la Bauhaus en Weimar, 1923. Walter Gropius

(Dibujo de desnudos) y Kandinsky (Introducción a los elementos de la forma abstracta y dibujo analítico). Estas clases más tradicionales eran opuestas al resto de los cursos basados en la experimentación. Al comienzo de los talleres de Itten se realizaban una serie de ejercicios de gimnasia y respiración para fomentar en sus alumnos la utilización de los llamados ejercicios rítmicos de las formas. En otras ocasiones, los alumnos debían dibujar con ambas manos al mismo tiempo para lograr el equilibrio en sus movimientos.

Antes de la Bauhaus algunas Academias de Bellas Artes europeas contaban con un curso preliminar, sin embargo es el de la escuela alemana el que se convierte en leyenda. Más allá de la copia de modelos, los ejercicios físicos y espirituales o las clases de historia del arte que proponían los estudios tradicionales, Itten se centraba en conseguir la extensión creativa de sus alumnos. Se empeñaba en enseñar a los alumnos de la Bauhaus a pensar y con ello a ser críticos con sus propuestas.

Actualmente el método de ingreso ideado por Johannes Itten no se utiliza en las escuelas de diseño y arquitectura, pero en muchas de ellas se intentan reproducir sus innovadoras prácticas pedagógicas.

LA ESCUELA DE DEBA

Situada en el edificio Ostolaza de Deba en Gipuzkoa, fue creada y organizada por el escultor Jorge Oteiza en 1969. Donde él mismo desempeñaba el cargo de "asesor directo" junto con el pintor Agustín Ibarrola. De los proyectos educativos sólo se materializó en la práctica la Escuela Experimental de Arte de Deba.

Desde un punto de vista concreto la escuela de Deba se centró en laboratorios técnicos y prácticos de escultura, grabado y de fundición artística a la cera perdida en plan experimental. Su fundación se llevó a cabo gracias al patrocinio de la Fundación Cultural Ostolaza. Su creación supuso entonces un paso importante para la pedagogía artística en Euskadi; era la primera escuela de arte que introducía la vanguardia en la enseñanza, situada hasta el momento en un contexto muy academicista.

Las primitivas secciones teóricas de la escuela fueron: Escultura, Grabado, Cera y Cultura contemporánea, y el centro puso también en funcionamiento también una ikastola experimental.

Posteriormente, entre finales de 1972 y el año 1973, Oteiza abandonó la escuela y quedaron como responsables de ella Koldo Azpiazu y José María Larramendi. Su proyecto educativo siguió en curso y es en el año 1977 cuando la escuela se traslada a la zona de Agirretxe.

Retomando la idea de la Escuela Experimental y con el objetivo de renovar el panorama cultural y pedagógico vasco en las áreas artesanales, en el año 1981 se fundó el Centro de Enseñanzas Artesanales de Deba. Año en el que se produce el traslado a la actual ubicación, un edificio que en su día fue una central de producción de energía eléctrica municipal. Barrio de Artzabal.

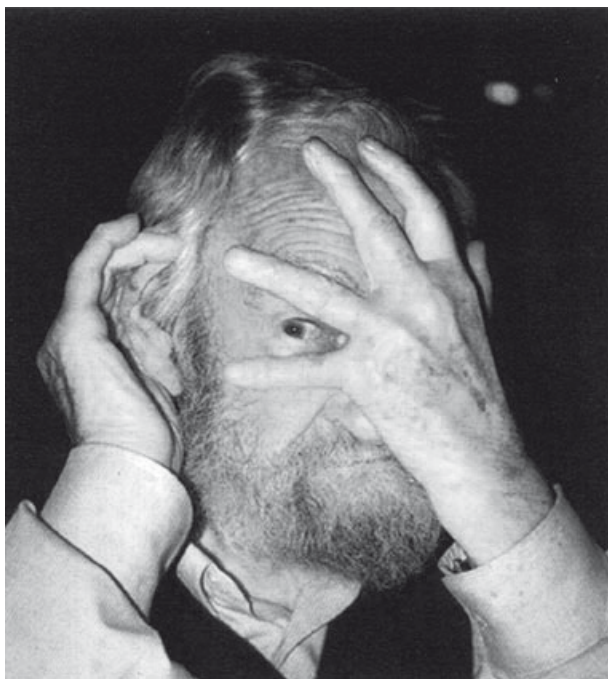
Su creación contó con la colaboración del Gobierno Vasco, de la Diputación Foral de Gipuzkoa y del Ayuntamiento de Deba así como con el auspicio de un grupo de personalidades de la cultura vasca. El primer patronato del centro estuvo compuesto, entre otros, por Julio Caro Baroja, Nestor Basterretxea, Pedro Manterola y Antón Artamendi.

Desde el año 1983 la enseñanza que ofrece es de carácter multidisciplinar, y la línea pedagógica del centro ha sido formada a partir de la observación de otros centros de artes aplicadas de distintos lugares de Europa y de su combinación con la realidad socio-educativa de Euskadi.

Lentamente el centro ha ido rotando hacia la enseñanza de las técnicas artesanales, abandonando el arte con mayúsculas, y se trabajan distintas disciplinas, concretamente las especialidades de talla de piedra y madera, cerámica, fundición artística de

bronce y grabado calcográfico. La formación que se imparte también incluye los cursos teórico-prácticos sobre forma y color e historia del arte, y entre las optativas se contemplan distintas técnicas como son el torno, modelado, dibujo, pintura, piedra, madera, xilografía, aguafuerte, moldes, etc. Por otro lado, desde el centro se busca una interrelación entre las diversas técnicas y que el aprendizaje tenga cierto carácter experimental.

Además de la labor de formación, el centro y sus alumnos participan en distintas actividades artísticas, organizan stands y exposiciones, proyectan y llevan a cabo la colocación de esculturas, participan en conferencias, etc.



CONTEXTO HISTORICO

CREACION Y EVOLUCION DE DEBA



El municipio de Deba tiene su origen en el actual Itziar. Las primeras pruebas de la existencia de Itziar (entonces Ticiar) se remontan al año 1027, cuando se menciona en un documento del obispado de Pamplona. Se dedicaban a la ganadería, la agricultura, y una parte de la población se dedicaba a la pesca, saliendo al mar por la red desembocadura del río Deba. En 1343, los vecinos de Itziar obtuvieron permiso real para fundar la villa de Monreal de Deva (toponimia original) "cerca del agua", quedando intimamente ligado su origen tanto al mar y a la vía fluvial de la cuenca del Deba, como vías de comunicación y riqueza.

La revista cultural DEBA comenzó en 1985 a publicar la historia y los documentos del pueblo y de su entorno. Entre los artículos dedicados al origen y a la evolución urbana de Deba se encuentran:

Número 01. "La Evolución de Nuestra Playa". Manuel Zaragoza. 1985

Número 85. "Del Uranio al Flysh (1973-1983)". Rafel Castellanos. 2013

De ese modo, las gentes de Itziar descendieron el actual asentamiento de Deba, que se asentaba sobre un antiguo campo de dunas en el estuario del Río de Deba, la nueva villa fue rodeada por una muralla que contaba con cinco puertas. La puerta prin-

principal conectaba con la cercana población de Itziar, la segunda “el portal del pasaje”, daba salida al puerto hacia El punto de embarque que permitía pasar a la orilla posta hay que tener en cuenta, que Puento sobre la ría fue construido en 1866. La tercera de las puertas daba acceso al Arenal, la actual playa, que hacía las veces de puerto mercante. La cuarta puerta de la Villa se conectaba con el camino real que llegaba de Elgoibar, mientras que la quinta puerta daba acceso a la rivera del río, donde se encontraban los astilleros, así como los hornos para la fundición de la grasa de las ballenas cazadas. La caza de la ballena era una de las principales actividades económicas de la villa, así como el proceso de transformación del animal en productos como el saín o aceite de ballena en combustible muy cotizado, o las diferentes partes del despiece, que en función del valor de su valor se llegaban incluso a exportar a terceros países.

Además la producción derivada de la ballena alcanzaba ámbitos como el de la moda, los objetos decorativos, mobiliario o incluso los procesos de construcción. A partir del siglo XV, las ballenas adoptan nuevas rutas y se alejan de la costa, y Deba se transformará en un importante puerto ballenero, ya que en su puerto y en el cercano puerto fluvial de Alzola comenzaba la vía más corta para llegar hacia la llanada la besa y la meseta castellana importantes destinos de los productos de los balleneros vascos.

Esta característica de punto de encuentro, inicialmente de tipo comercial, fue disminuyendo el siglo pasado conforme iba tomando auge el desarrollo industrial de la



ría del Nervión. Pero al mismo tiempo fue incrementándose la actividad de la villa de Deba como centro turístico, hasta llegar a convertirse en una de las estaciones veraniegas de la Costa Cantábrica preferidas por el turismo. La playa tomará su función actual de lugar de encuentro con el mar en la década de 1920, y en la playa proliferan las casetas e instalaciones náuticas, aunque no será hasta 1930 cuando el uso de la playa se generalice a todas las clases sociales. Será ya en la década de los años 40 cuando urbanísticamente se acabe de completar la primera línea de playa, que mantendrá la alameda como un espacio público, y que hacia el mar formalizará una línea construida, con un pequeño ensanche de villas, el Hotel Miramar y el Casino; configuración que se mantiene en la actualidad.

Al final de la década de 1950 se producirá otro hecho determinante en la evolución de Deba. En la Postguerra de la 2ª Guerra Mundial y en el comienzo de la Guerra Fría, Estados Unidos buscará en la dictadura franquista un socio geoestratégico, además de por su posición frente a la URSS, porque España posee grandes reservas de uranio, el principal combustible de la energía nuclear. En una España sin fuentes de energía propia que impiden el desarrollo industrial, el régimen verá con buenos ojos la construcción de centrales nucleares. Dadas las necesidades de agua para la refrigeración de los reactores, Deba será una de las ubicaciones escogidas. En la costa vasca pretendieron construir tres centrales nucleares: Lemoniz, Isparte-Ea; y Deba, donde incluso comenzaron los procesos de expropiación encubierta. Está sin razón, dio origen a la constitución de la "Comisión de defensa de una costa vasca no nuclear", cuyo logotipo, símbolo de aquella lucha, fue diseñado por Eduardo Chillida.¹

El movimiento popular, junto con asociaciones científicas como Aranzadi consiguió para los planes de las centrales nucleares vascas, dada la proximidad de los núcleos de población y de las afecciones sobre el ecosistema de la costa. Como resultado, hoy el enclave entre Zumaia-Deba-Mutriku, es un enclave natural protegido y que constituye el geoparque del Flysch, de indudable valor ecológico y científico.

Ese macizo rocoso que lleva el mar en el geoparque, ha sido también durante siglos sustento de numerosas familias del municipio, centradas en la extracción de piedra. Las canteras de Lastur, o las de Arronamendi, situadas en los propios acantilados del geoparque, albergaron hasta seis empresas explotadoras que enviaban adoquines manufacturados hacia Asturias, Cantabria, Cataluña o Castilla. En 1948, el cantero local Francisco Alonso, fue contratado para elaborar y suministrar 7000 piedras en forma de punta de diamante, para la construcción del Santuario de Arantzazu. Puntas de espino que enmarcaran los apóstoles vaciados de Jorge Oteiza.

1 Eduardo Chillida jugaba en la Real Sociedad, y un compañero de banquillo, Jose María Izaga, encabezaba la lucha anti-nuclear en Deba, por lo que le pidió un logotipo.



CONTEXTO FISICO

UNA MIRADA AL PAISAJE



Javier Maderuelo explica cómo la palabra paisaje ha arraigado en el lenguaje cotidiano, siendo utilizada cada vez con más frecuencia como un comodín, en ámbitos tan diferentes como la política, la biología, la pintura, la geografía o el urbanismo. Es un término que está sufriendo abuso y desgaste, y matiza: “El paisaje no es un ente objetual ni un conjunto de elementos físicos cuantificables, tal y como lo interpretan las ciencias positivas, sino que se trata de una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada”¹

Una paulatina pérdida de memoria colectiva impide habitualmente ver lo que tenemos delante de nuestros ojos.

Enric Batlle nos recuerda que ese paisaje “... es el resultado de disfrutar de la geografía a todas las escalas de trabajo ante la amnesia topográfica del no lugar universal, es producto del tiempo, de los procesos naturales, de los ritmos; no es resultado de detener el tiempo a través de una imagen única que puede falsificar la temporalidad sensible de un lugar; es consecuencia de las riquezas de espacios rugosos frente a las carencias del espacio liso. Cada lugar tiene su geografía, cada geografía tiene su esencia, cada esencia puede producir una historia, y cada historia generar un nuevo paisaje.”

¹ Javier Maderuelo. El paisaje. Génesis del concepto. ADABA editores

Más allá de una mirada meramente proteccionista, no es momento de grandes transformaciones, se trata de analizar el entorno e intervenir desde él. En este sentido continúa Batlle:

“en estos entornos, la gran dimensión con que se presentan los procesos de colonización difusa del territorio, la mayor escala de las infraestructuras como punto de vista del nuevo paisaje y como nuevo hecho paisajístico de territorio en construcción y, simultáneamente, el propio vigor de los elementos y estructuras geográficas todavía existentes, abren la posibilidad de constituir estos elementos –las infraestructuras y las estructuras geográficas – en los hechos característicos de la actuación”²

UNA IMAGEN- EL RIO Y EL ESTUARIO

El estuario del río Deba ha tenido diferentes formas a lo largo de la historia. Desde su asentamiento, Deba ha tenido que mantener una relación y una “negociación” permanente con el entorno físico y las orillas del río y el estuario, han ido cambiando debido a los contextos de la época.

Tuvo importancia el río como primera red de comunicación. Los productos que salían de la pesca de la ballena se transportaban aguas arriba del Deba en una primera época. Sin embargo, cuando se desarrollaron otras redes de comunicación, el río se convirtió en un centro de ocio.

La revista cultural DEBA comenzó en 1.985 a publicar la historia y los documentos del pueblo y de su entorno. Entre los artículos dedicados al río Deba y su estuario se encuentran:

Número 07. “Via Fluvial Deba-Alzola”. Patxi Aldabaldetrecu. 1.987

Número 08. “Marismas del Deba: La misma historia de siempre”. José Fran Cid. 1.987

Número 16. “Obras de Infraestructura en Deba”. Patxi Aldabaldetrecu. 1.990

Número 26. “El Estuario del Deba”. Patxi Aldabaldetrecu. 1.993

Número 75. “Los molinos de mareas de los Irarrazabal”. Javi Castro. 2010

“Sabemos que, por lo menos, desde mediados del siglo XIV, una gran caravana de barcos se dirigía a Flandes en primavera, para regresar en otoño. Llevaban lana, pero también vino, cera, hierro, pieles de vaca, mercurio, aceite, anís, uvas, miel, etc. De regreso traían principalmente: paños diversos, telas y encajes, arenques, candelabros y manufacturas. Muchos de estos barcos partían del puerto de Deba, principalmente cargados de lana y en muchas ocasiones de hierro procedente de las numerosas ferrerías de la cuenca.”

Algunas investigaciones históricas concluyen que entre en puerto de Deba (desaparecido por la construcción de la estación de tren) y Alzola existió un intenso tráfico fluvial. Las barcazas abastecían de vena (mineral de hierro) a las ferrerías de Lastur, Mendaro, algoibar y Eibar.

Esta vía de transporte fue utilizada hasta la construcción del camino real que unía Vitoria y los puertos de Deba y Motriko en 1.787.

2 Enric Batlle. El jardín de la metropoli. GG

Por otro lado, existen vestigios que sitúan molinos de mareas en la ribera del río, en el área Artzabal.

“En cuanto al molino llamado como nuevo o Mayor, también de mareas, debió perder muy pronto su función por que su historia cae rápidamente en el olvido, primero reconvertido en casería y quizás convertido en fragua mas tarde.

En 1816 cuando se vende la casa de Arzabal no hay referencias al molino: Se trata de la venta de la casa, huerta y fragua de Arzabal en 1816 por Simón de Amuchastegui (de Mutriku) a Miguel de Ostolaza, siendo éste vecino de Deba (25).

En el plano topográfico de 1871 de los terrenos pertenecientes al Marques de Valparaíso, se cita la casa de Arzabal Menor, situada enfrente de la de Arzabal mayor y junto a la regata de Antxondo, pero nada se indica sobre la existencia de algún molino (26). La casa fue derribada unos pocos años mas tarde, cuando llegó el ferrocarril a Deba en 1893. Por los datos analizados ahora se plantea la hipótesis de que dicha casa fue en origen el molino Mayor de Irarrazabal.”

En la década de los 80 surgen las primeras protestas asociadas a una mirada ecologista del río Deba. Una fuerte industrialización de la cuenca evidenciaban la contaminación de las aguas y la paulatina pérdida de un ecosistema en permanente transformación.

Los movimientos ecologistas denuncian que las marismas del Deba, situadas en el barrio Artzabal, ocupaban originariamente alrededor de 30 hectáreas. Una mirada solamente productivista del paisaje comenzó a desecar grandes áreas del humedal para convertirlas en tierras de cultivo. Las continuas transformaciones del perfil del río en forma de muros de contención de tierras fueron configurando parte de la imagen que hoy recibimos.

El territorio que recibimos, por lo tanto, es un producto de acciones diversas en diferentes momentos culturales y sociales.

No estamos ante un paisaje singular ni extraordinario, pero sí ante uno de los pocos estuarios no ocupados por el crecimiento urbano o industrial. Eso le confiere un valor que es imprescindible gestionar desde una perspectiva a escala territorial.

Lo que denominamos “paisaje” es un complejo sistema productivo que, sobre todo desde el siglo XIX, lo ha transformado todo.

Las zona rurales, las que ocupan las cotas altas, aún mantienen su estructura productiva “tradicional” prácticamente intacta, áreas de pastos y huertas cuando la pendiente lo permite, pinos en las zonas accesibles con mucha pendiente y restos de bosque “autóctono” en zonas residuales que carecen de una productividad económica razonable.

En el valle, aparece el tren que desde 1889 pertenece a la gran obra de conectar mediante un ferrocarril de vía métrica Bilbao y San Sebastián. Un elemento que mantiene su carácter y su condición de frontera, que ha dividido, anulado y en muchos casos protegido el territorio de posteriores desarrollos urbanos.

Posteriormente, los años de desarrollismo, a partir de la década de los 50, reflejan un nuevo paisaje atravesado por infraestructuras que facilitan un avance económico acelerado.

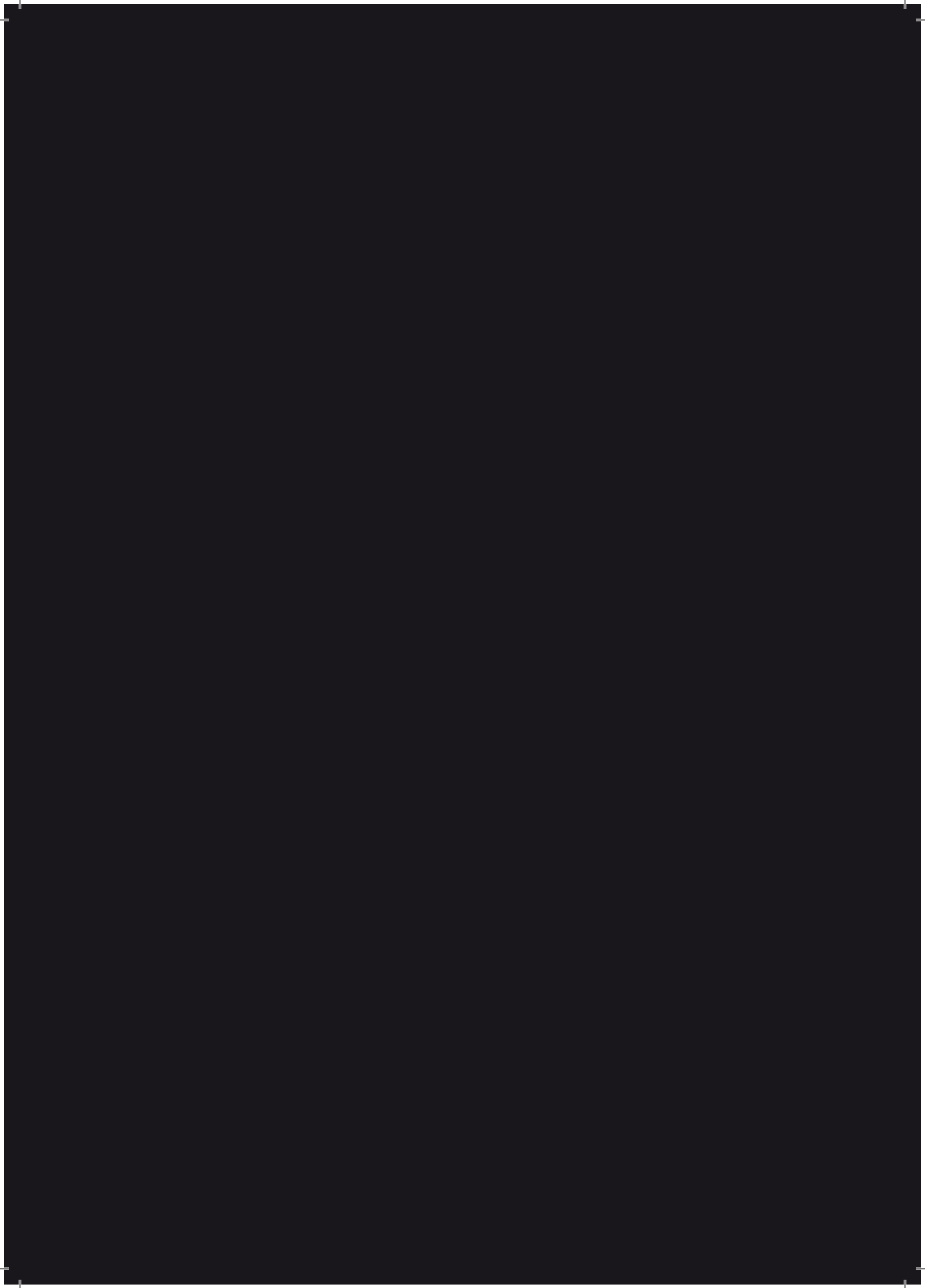
La autopista A8 es un ejemplo de lo que supone una arteria vial de estas características en una topografía como la nuestra. Más cercana, y directamente ligada a nuestro ámbito, aparece la carretera N-634 que recorre la costa. Una carretera que desde 2006 cuenta con un puente que atraviesa el río Deba y reconduce el tráfico hacia Mutriku.

Finalmente, desde 2007 y asociado a la construcción del puente, encontramos el humedal de Artzabal que ocupa una superficie de unas 30 Ha. Se trata de una acción puntual que pretende la recuperación ecológica del entorno del estuario, siempre limitada dada la complejidad de actores, administraciones y competencias, que en muchos casos carecen de una estrategia global.

Las áreas de paisaje donde trabajaremos necesitan propuestas de gestión y conservación mediante iniciativas de planificación y diseño, basadas ya no solo en objetivos de preservación ecológica, sino basadas en un afán de comprenderlos como componentes estratégicos para la resiliencia urbana, aprendiendo sistemáticamente de las formas en que la naturaleza responde.

No se trata de “construir” zonas verdes. Las propuestas deben ser capaces de analizar, identificar y activar aquellas “unidades de paisaje” remanentes que persisten y si es necesario incorporar otras soluciones que proporcionen una nueva perspectiva al entorno. Sin olvidar que estamos trabajando sobre una infraestructura paisajística; no es un parque, ni un jardín.

Probablemente el primer paso sea desligar naturaleza y paisaje.



CONFERENCIAS

PROFESORES INVITADOS:

1. SANTI ERASO
Arteleku Arquiteectura
2. GRUPO ARANEA
¿Cómo dibujar una medusa?
3. CREUSECARRASCO
Ni Sagrado, Ni Salvaje

ARTELEKU ARQUITECTURA

Santi Eraso

Arteleku se inauguró en 1987 del siglo pasado, justo al final del periodo conocido como “transición democrática,” que se inició en 1975, tras la muerte del dictador Franco, y concluye –se podría decir– en 1986 cuando España entra a formar parte de la Comunidad Económica Europea. Es decir en pleno desarrollo económico. Aquel era un momento en el que, en una especie de carrera desenfadada por parecernos a marchas forzadas a los países más avanzados de Europa, se comenzaron a construir museos, centros de arte, grandes teatros y auditorios, palacios de congresos y ciudades de la cultura.

Aunque, sin duda, la regeneración institucional del sistema cultural necesitaba grandes inversiones, aquella implosión inusitada de arquitecturas y espacios para el arte y la cultura, se llevó a cabo, además, sin ningún tipo de planificación, ni siquiera una mínima ordenación razonada en función de las necesidades de cada contexto específico. Tan solo atendiendo a las arbitrarias oportunidades urbanísticas y a las lucrativas operaciones de gentrificación municipales, derivadas del crecimiento inmobiliario incontrolado. En relación a las infraestructuras y programas artísticos, casi todos los esfuerzos se dirigieron a espacios destinados a la exhibición. Había que mostrar –en el sentido más literal– a toda costa que éramos más moderno que cualquiera, dejando en un lugar secundario o al albur de la política de becas y subvenciones los aspectos relacionados con la investigación, formación y producción artística.

En aquel panorama de euforia cultural aparece Arteleku. Aunque en Euskadi ya existía instituciones artísticas bastante consolidadas, tanto expositivas históricas (el Museo de Bellas Artes de Bilbao o el de Vitoria-Gasteiz), como académicas (la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, las Escuelas de Artes y Oficios de Vitoria/Gasteiz o la de Iruña/ Pamplona en Navarra), incluso la histórica y mítica Escuela de Deba, fundada en 1969 por Jorge Oteiza con el objetivo de que pudiera llegar a ser la plasmación de su idea de creación en el País Vasco de un gran “Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas”, en cierto sentido, siguiendo la estela de la histórica Bauhaus. En los orígenes de Arteleku la idea de Oteiza, de una manera tangencial, también estuvo presente pero aquellos el escultor estaba centrado en que su proyecto se plasmará en la nueva Alhóndiga de Bilbao, actual “Azkune Zentroa”.

El edificio que albergó Arteleku durante sus más de dos décadas y media de existencia había sido una fábrica de “Suministros eléctricos” que estaba en el barrio de Loiola, en las lindes de Martutene, por tanto, en las afueras de Donosti/San Sebastián; al lado de la prisión del mismo nombre y pegado a un convento de monjas carmelitas de clausura que ahí sigue, y, si queréis, podríamos añadir, muy cerca del Centro de acogida residencial de menores que estaba en Camino UBA (instituciones “encerradas en por sí mismas” que diría un buen amigo) en un barrio periférico que por aquel entonces apenas estaba urbanizado. Además se encontraba en la periferia



del mapa artístico de la España de la época, en una ciudad, “digamos” de provincias; ni siquiera en Bilbao que, en muchos sentido, sería la gran capital vasca. La posibilidad de que Arteleku fuera lo que fue, tuvo mucho que ver con el lugar donde estaba, tanto desde un punto de vista geográfico como desde la posición que ocupaba en el mapa del sistema del arte. Fue una institución que existió, en cierto modo, en una especie de periferia, un poco al margen de los centros de poder o de influencia. Ese “afuera” nos permitió estar alejados o fuera de foco del centro de la atención mediática y de los intereses instrumentales o propagandísticos de los políticos. Y también permitió que a pesar de ser un espacio institucional, con todo la carga que eso implicaba, como he señalado antes, gozáramos de altas dosis de libertad y de autonomía, pudiendo trabajar con mucha independencia. Estar en una ciudad y en una región de formato medio nos permitió subsistir con cierta tranquilidad, salvo ruidosas excepciones, sin demasiadas presiones externas. Estar en el centro de una gran ciudad quizás nos hubiera obligado a crear mayores dinámicas de control y adoptar modelos de gestión más burocráticos. Su “escala humana”, en términos escultóricos, su medida dimensión arquitectónica, su sostenibilidad funcional y administrativa, su- digamos- discreción institucional o, si quieres, lejanía, a pesar de que estaba a pocas paradas del centro en autobús y a una del tren de cercanías, hacía que para la mayoría de la gente de la propia Donostia/ San Sebastián lo encontrara “lejos”, un concepto absolutamente relativo, pero solía ser habitual escucharlo. Tal vez, en el fondo, los comentarios se referían, no al lugar, sino a los asuntos que allí se trataban. No se si me explico y me entiendes: sería ese cosa tópica de que el arte contemporáneo siempre está fuera de lugar o de la realidad. Es evidente que por su

propia condición es lo que hace, es alejarse de ella, precisamente para poder hacerle las preguntas pertinentes y abrir lo sensible a otras potencias enunciadoras, que diría Jacques Ranciere. En fin, era un lugar al que había que ir de forma expresa, no como a otras instituciones culturales que están en el mismo centro y resulta más cómodo “pasar” por ellas.

Arteleku fue un proyecto muy “político” pero que nunca estuvo al servicio de una política determinada; fue político en el sentido más primigenio de la palabra, entendido como política cultural llevada a cabo a cierta distancia del poder y negociando constantemente los márgenes de autonomía institucional y la independencia de los programas. Y esa autonomía que tuvimos como gestores, también nos esforzamos por transmitírsela a los artistas y agentes culturales que trabajaron con nosotros. Siempre intentábamos que hubiera muy pocas trabas burocráticas. Únicamente las necesarias para cumplir algunas obligaciones administrativas necesarias derivadas de nuestra condición de servicio público. Además al comienzo éramos un equipo de trabajo muy pequeño, que se fue ampliando también en su justa medida. Tratábamos de evitar las torpes mediaciones burocráticas que muchas veces hacen que una institución sea pesada, autoritaria o paternalista.

Concebido en sus inicios como un espacio para dar apoyo a los artistas, posibilitar su formación, facilitarles el trabajo, poniendo a su disposición medios de producción, y además a través de la experiencia compartida con otros creadores y poniendo a su alcance también mecanismos para el acceso al conocimiento. Además de las Facultades de Bellas Artes, es la única institución, de las muchas que se crean en España durante aquellos años, que pone en el centro el valor del aprendizaje vinculado a la producción –aprender haciendo juntos- donde los artistas puedan trabajar, pero también conocerse e intercambiar vivencias. Como dijo Miren Jaio ya señaló en “Tout va bien/Garai Txarrak”, publicado en 2009 en Mugalari, Arteleku “Supuso la creación de un espacio autónomo dedicado a la práctica artística y la formación, frente al más visible espacio de exhibición, y con una voluntad política real de fomentar el arte no como instrumento de representación política sino como bien común, voluntad sustentada por una fe casi mesiánica en el valor simbólico del arte”.

Como os comentaba antes, lo que se pretendía era generar un espacio, una estructura institucional pública para que los artistas –en principio locales, aunque en muy poco tiempo empezaron a venir de otros lugares- pudieran desarrollar su trabajo en unas condiciones de producción óptimas. Al comienzo la actividad del centro giraba alrededor de la actividad en los estudios, los talleres de producción y los cursos que organizábamos con artistas de prestigio invitados y más adelante devino un complejo cultural que albergó otros servicios complementarios como centro de estudios y documentación-mEDIATECA. Cuando yo llegué a la dirección ya se habían montado varios talleres, el de serigrafía, el taller de litografía y el de textiles que ocupó uno de los grandes espacios de la planta baja (unos años después, tras dejar de organizar talleres específicos de textiles, pasó a ser también espacio para artistas y al final, durante los últimos años, centro de documentación, biblioteca y mediateca). Ya en el

año 1988, bajo mi responsabilidad, el taller de madera, hierro y piedra. Estos últimos espacios estaban muy bien dotados y se encontraban en la planta baja para permitir la entrada y salida de materiales por el gran patio trasero.

Hay que tener en cuenta que como el edificio no tenía ninguna “nobleza” arquitectónica, se dejaba hacer: podíamos tirar paredes, construir muros falsos, cambiar la distribución de sus estancias. Eso nos permitió trabajar siempre con gran flexibilidad, adaptando el espacio a lo que en cada momento el centro necesitaba. Un ejemplo de ello fueron las diferentes obras que tuvimos que ir haciendo para mejorar las instalaciones. En la primera fase que se inaugura en la primavera de 1987, se hace una rehabilitación parcial de bajo coste pero muy eficaz, –en la primera fase la parte del edificio más cercana a la zona de huerta, colindante con el río y el convento de monjas, quedó sin remodelar. La obra la llevó a cabo un equipo de arquitectos de la misma Diputación, bajo la dirección de Xabier Unzurrunzaga, cuyo objetivo fundamental era habilitar espacios amplios y talleres técnicos para facilitar el trabajo de los artistas. Al principio el edificio no tenía ni calefacción. De hecho la primera obra que llevamos a cabo fue la instalación de un sistema de radiadores y, por tanto, la sustitución de los ventanales para el óptimo rendimiento. Más adelante, a principios de la década de 1990, por las necesidades planteadas por el crecimiento de la biblioteca, el salón de actos y otras necesidades se decidió abordar la reforma del anexo del edificio que había quedado sin rehabilitar en la primera fase. La obra la dirigió el arquitecto Javier Iriondo y aprovechamos para crear un nuevo lugar destinado a la danza, una sala de exposiciones, un salón de actos y otra espacio más amplio para la biblioteca, así como acometer una mejora general de la distribución de los servicios de la planta baja. En esa fase también se trasladó el primer taller de serigrafía a la planta baja para facilitar mejor la ventilación y la salida a la terraza exterior trasera del edificio. En fin, la arquitectura de Arteleku estuvo siempre viva. De hecho, se podría decir que estábamos siempre en obras. Y eso, en realidad, fue su gran mérito: estar siempre en tránsito, en obras, tanto en un sentido literal, porque su arquitectura permitía la adaptación permanente a las necesidades que iban surgiendo, como en un sentido metafórico, porque estaba abierto a cualquier experiencia que contribuyera a enriquecer sus programas y actividades. La última intervención que se hizo en el edificio, tal vez la más ambiciosa, ya a principios de la década de los 2000, la llevó a cabo BGM Arquitectos, es decir Santos Barea, Miguel Garay y Fernando Mora con la colaboración de Ibon Salaberria que supuso una total renovación de la planta baja, incluida de nuevo la Biblioteca, y un cambio importante en la imagen formal del edificio, sobre todo en la parte trasera que adquirió un aspecto totalmente diferente, con la construcción de dos nuevos pabellones anexos para litografía y serigrafía, y otro exento que albergaría todas las herramientas y maquinaria para los trabajos de piedra, hierro y madera. Aprovechamos la ocasión para hacer una completa revisión del logo y de la imagen institucional, que la artista Saioa Olmo llevó a cabo y , a su vez, Roberto Bergado la señalética.

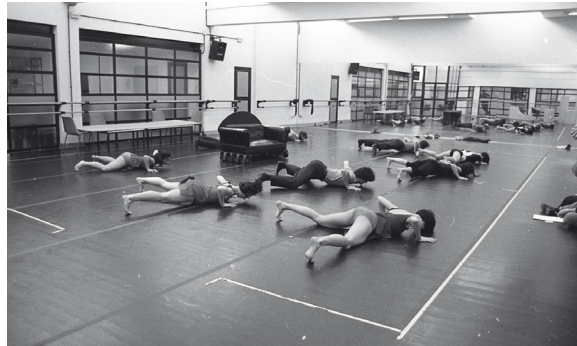
Los primeros programas de talleres que se ponen en marcha se parecían mucho a las enseñanzas clásicas de las facultades de Bellas Artes más tradicionales o Escuelas

de Artes y Oficios: talleres de piedra, madera, hierro, textiles, serigrafía, litografía, pintura, restauración. Más tarde se hicieron de fotografía y video, después se incorporaron equipos para talleres de sonido y, claro está, aquellos pioneros iMacG3, aquellos ordenadores tan característicos y populares por su diseño y colorido que formaron parte del aquel primer e incipiente taller de nuevas tecnologías que intentamos activar también con cursos específicos.

Es decir, al principio primaba una organización canónica de las disciplinas artísticas, muy vinculadas a los materiales y anclada en los clásicos ideales de la modernidad. Pero a la vez que ocurre esto, desde muy pronto, te diría que casi desde el principio, empezamos a incorporar la idea de que no podíamos limitarnos a ser sólo un lugar de "fabricación" de objetos materiales (afortunadamente, Arteleku nunca dejó de serlo) y teníamos que funcionar también como espacio donde contrastar ideas y conocimientos. Es decir, en paralelo a los talleres, también se impartían seminarios de todo tipo relacionados con filosofía, estética o las prácticas artísticas más conceptuales. De este modo, a la vez que se desarrolla la actividad más ortodoxamente disciplinar, empezamos a organizar, por ejemplo, talleres sobre "arte in situ" e instalaciones, el de creatividad y de animación por ordenador o video animación, talleres de nuevos formas de producción con fotocopiadoras, ordenadores y otros medios electrográficos, el curso de composición musical, audiolab o arquitectura. En este punto, también me gustaría destacar los seminarios, talleres y laboratorios dedicados a la arquitectura que, de una manera complementaria al resto de los talleres, siempre estuvo presente en Arteleku, desde los mismos seminarios internacionales de Análisis de Tendencias que antes he citado con la presencia de Francesco Dal Co, Beatriz Colomina, José Quetglas, Enric Millares, Luis Fernández Galiana, José María Torres Nadal o José María Vidal Villa. El primer específico lo dedicamos a los museos y centros de arte contemporáneo que surgían como setas y que autores como Josep María Montaner ya había analizado en su clásico Nuevos Museos. Fue también estupendo el taller que coordinó el arquitecto y urbanista Ángel Martín y que terminó en una excelente recopilación de textos con autores que después también han sido fundamentales en mi biografía: David Harvey, Saskia Sassen, Richard Senett, Edward W. Soja, Gayatri Ch. Spivak etc.. y el Laboratorio de arquitectura Labitaciones que coordinaron, entonces dos arquitectos, Ibon Salabarría y Alex Mendizabal por donde pasaron otros tantos jóvenes arquitectos y profesionales, algunos de ellos vinculados a la recién creada plataforma Arquitecturas colectivas que ya estaba planteando otras alternativas habitacionales y constructivas mucho más ecológicas y menos especulativas. Recuerdo a un jovencísimo Santiago Cirujeda y, sobre todo a Anna Lacatone que ya había vuelto de África donde había desarrollado un gran trabajo de investigación sobre otro tipo de arquitecturas mucho más sostenibles y situadas en contextos específicos menos desarrollados

En fin, con esto quiero decir que, desde el inicio, junto a los talleres de pintura y escultura, intentamos ampliar el campo disciplinar a otras prácticas artísticas.

Es en este contexto en el que Arteleku, sin renunciar a sus postulados fundacionales modernos, también se replantea y amplía sus objetivos iniciales, apostando por diversificar su misión como institución cultural mediadora. Intenta, con desigual desarrollo



y no sin críticas, adaptarse a los nuevos modelos de producción de conocimiento y vuelve a pensar el sentido de su propia arquitectura institucional y espacial para que fuera capaz de producir todo tipo de aperturas políticas y estéticas.

Nuestro giro hacia lo social y lo político, por tanto, no puede desligarse de ese proceso de transformación más general que se produce en algunos ámbitos artísticos. Una transformación que, por su parte, tampoco puede desligarse ni de la desmaterialización de las prácticas culturales que propician las nuevas tecnologías digitales -que ahondan en el enésimo capítulo de crisis del objeto artístico- ni de la emergencia de prácticas de producción artística y cultural más vinculadas a lo real o a las formas de producción social adscritas a la globalización desde abajo: las propuestas queer y transgénero, herederas directas de las luchas feministas, los estudios y prácticas anticoloniales, los laboratorios independientes de análisis territorial y política urbanísticas, las luchas contra los monopolios de gestión de la propiedad intelectual o la hibridación con la cultura popular, por citar algunas líneas de trabajo que van haciéndose cada vez más visibles. Es decir, sin menoscabo de seguir también trabajando con las prácticas artísticas más habituales, intentamos dar respuesta a una creciente demanda de activistas y creadores que, de forma más o menos explícita, plantean la necesidad de trabajar en la construcción de un nuevo modelo de centro cultural que funcione como un espacio para la producción y debate no solo artístico, sino también político y social

EJERCICIO/ PROGRAMA/ RESULTADOS/

PROGRAMA:

1.- ESPACIOS DE FORMACIÓN Y PRODUCCIÓN / Superficie Mínima 2000 m²

1.1. Laboratorio de ARTES MANUALES (1000 M²)

Espacio o espacios para experimentación y aprendizaje de materiales como la piedra, el hierro o la madera. El espacio deberá ser configurado como lugar de trabajo y manipulación de grandes piezas, por tanto deberá considerarse una altura mínima de 7 m.

1.2. Laboratorio de ARTES GRÁFICAS. (300 M²)

Litografía, Grabado, Serigrafía, y técnicas gráficas industriales.

El espacio deberá ser configurado como lugar de trabajo y aprendizaje específico de las materias a impartir, y por tanto deberá considerarse unas alturas no superiores a 3.50 m. y una especial atención a la componente lumínica del espacio.

1.3. Laboratorio de ARTES ESCÉNICAS, DANZA Y CIRCO. (700M²)

El espacio deberá ser configurado como lugar de ensayo y aprendizaje flexible, que permita tanto la representación abierta al público como la enseñanza práctica, sin hipotecar los espacios en el tiempo. Se considera aconsejable una altura libre de aproximadamente 15 m. en una parte del espacio o en su totalidad. Deberán integrarse los espacios menores, como cámaras de ensayo, salas de control de sonido e iluminación.

1.4. ESPACIOS DE FORMACIÓN TEÓRICA. (850 m²)

_Aulas de Enseñanza teórica. (4 Uds.). Superficie 200 m²

_Espacios para trabajos colaborativos. Superficie 250 m²

_Área para despachos en cesión de uso – 8 despachos de 25m²

_Sala multimedia – 3D, edición video e imagen. -Superficie 200m²

2.- ESPACIOS COMUNES Y COMPARTIDOS. / Superficie Mínima 1500 m²

_Biblioteca-Mediatteca. 500 m²

_Espacio de Exhibición – muestras, festivales y eventos 500m²

_Áreas vinculadas al descanso, relación y gastronomía. 300M²

_Zona de cuidados – Guardería 200m²

3.- UNIDADES HABITACIONALES / Superficie mínima 1500 m2

_30 unidades habitacionales (25-35 m2) compartidas para el alumnado en formato residencia artística.

_5 apartamentos (50-65 m2) para profesorado o artistas invitados.

4.- ÁREA ADMINISTRATIVA / Superficie mínima 250 m2.

_Secretaría y control.

_Despachos administrativos y dirección.

_Sala de reuniones.

_Office.

5.- ESPACIOS DE CIRCULACIÓN Y SERVICIOS / Superficie mínima 1000 m2

_Espacio o espacios de acceso.

_Circulaciones tanto horizontales como verticales.

_Conjunto de Aseos accesibles en cada planta del edificio y/o área de usos diferenciados.

_Vestuarios vinculados a los espacios de producción.

_Vestuarios para el personal trabajador.

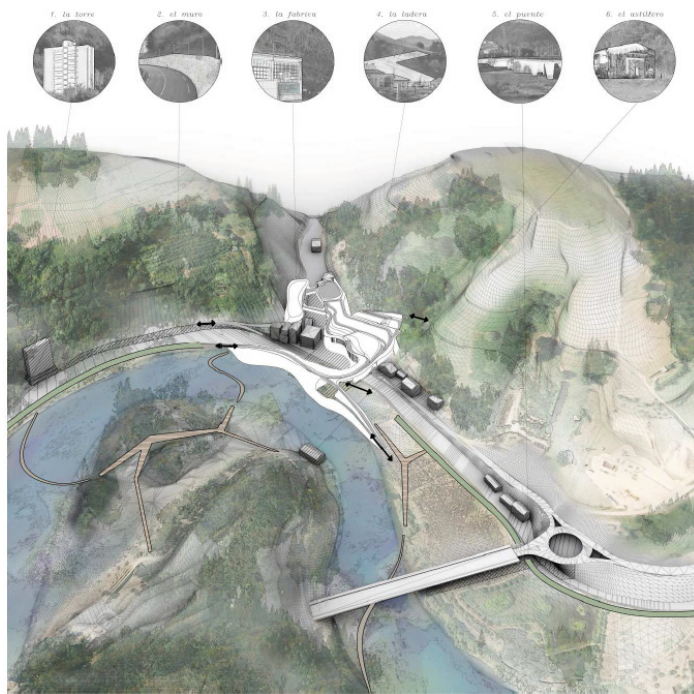
_ Guardería de vehículos (20 pax.) y aparcamiento de bicicletas. (80 pax.). Los espacios podrán ser exteriores o interiores pero el de bicicletas deberá ser cubierto.

_ Espacios para Instalaciones.



Facundo Nicolas Guerrero Crespo





Mikel Marin Uruchurtu





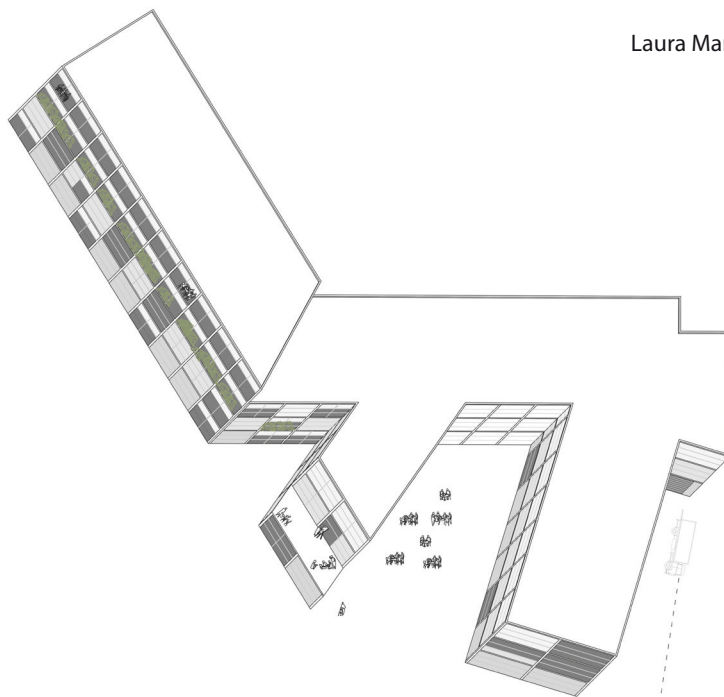
Facundo Nicolas Guerrero Crespo

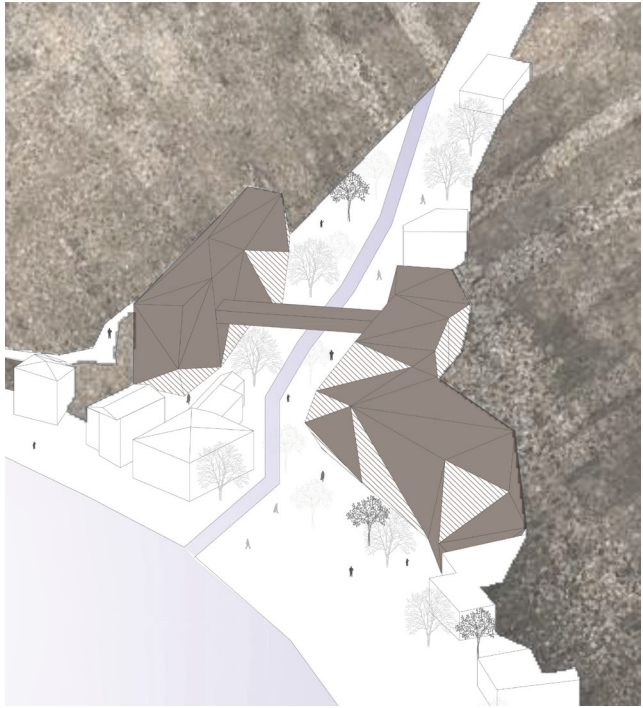


Mikel Marin Uruchurtu



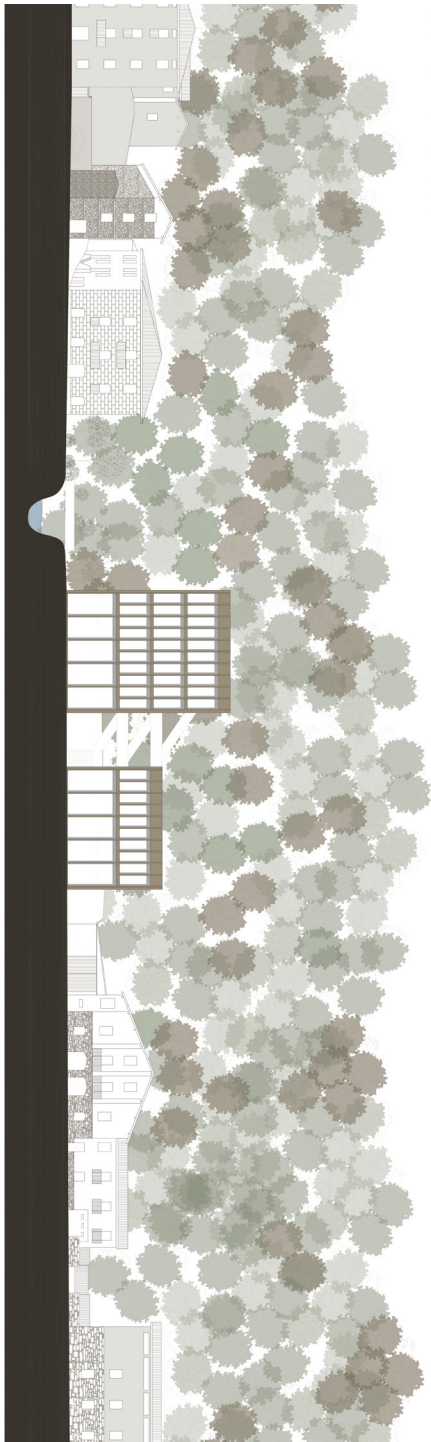
Laura Marina Marín





Tania Sos De Miguel



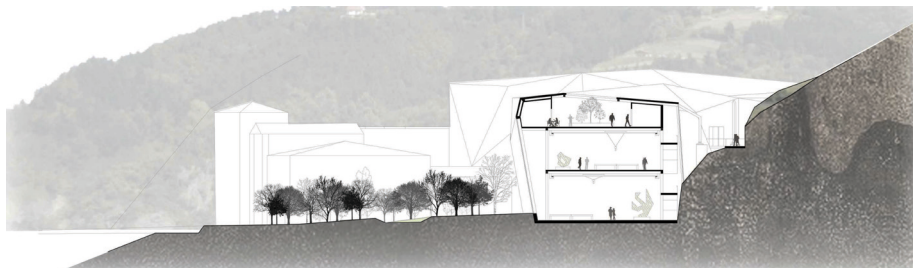


Itzian del Horno Recio



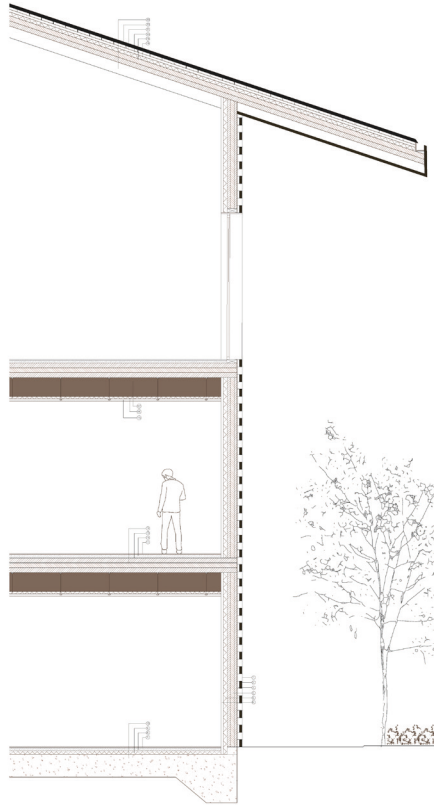
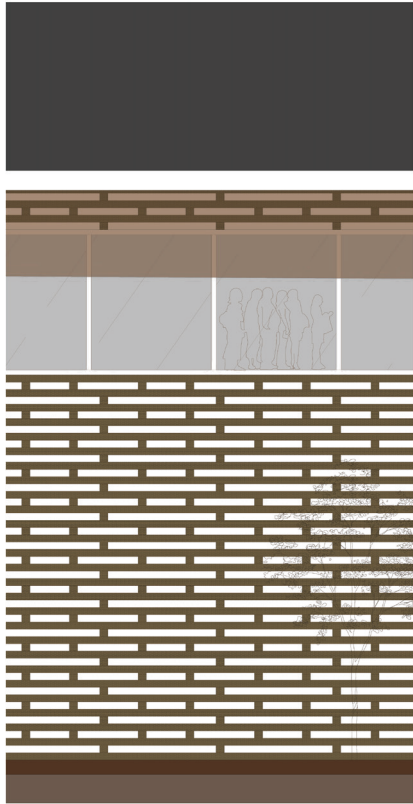
Ignacio Herrero Solano

Tania Sos De Miguel



Itziar del Horno Rectio





Patxi Barreneche Almandoz

