

# Experimentar con el arte hasta el límite: el colectivo CVA

Dr. Iñigo Sarriugarte Gómez

La necesidad de crear unos lenguajes homologados internacionalmente dentro de la producción artística en el País Vasco impulsaron a dos jóvenes artistas, residentes en Bilbao, a crear un colectivo bajo las siglas de CVA. Sus propuestas se presentan totalmente novedosas y en consonancia con corrientes internacionales como el minimalismo y el arte conceptual. Aunque esta premisa transfronteriza fue primordial en sus actitudes evolutivas, tampoco dejaron de lado el estudio y el debate oteiziano, del cual retomaron numerosas pautas y premisas.

Palabras Clave: CVA, Juan Luis Moraza, María Luisa Fernández, escultura, País Vasco.

## Muturrerainoko esperimantazioa artearen bidez: CVA taldea

Euskal Herriko produkzio artistikoaren barnean nazioarteko mintzaira homologatuak sortzeko beharrak bi artista gazte bultzatu zituen, Bilbon egoileak, talde bat fundatzera CVA siglekin. Euren proposamenak guztiz berriak ziren eta nazioarteko korrenteekin harremanetan zeuden, adibidez minimalismoarekin eta arte kontzeptualarekin. Aurreko berez-kotasuna ezinbestekoa izan arren, haiek Oteizak egindako ikasketan eta debategan sakondu zuten baita ere, jarraibideak eta premisak kanporatuz.

Hitz gakoak: CVA, Juan Luis Moraza, María Luisa Fernández, eskultura, Euskal Herria.

## Experimenting with the Art until the Limit: CVA collective

The necessity to create languages accredited internationally within the artistic production in the Basque Country impelled two young artists, residents in Bilbao, to create a group under the CVA abbreviations. Their proposals appear totally novel and in relation to international currents like the minimalism and the conceptual art. Although the last premise was fundamental in their creative attitudes, they didn't exclude the study and the Oteizian debate, of which they took out numerous guidelines.

Key words: CVA, Juan Luis Moraza, María Luisa Fernández, Sculpture, Basque Country.

Artikuluja jaso den eguna/Fecha de recepción: 10.06.2009

Onartu den eguna/Fecha de aceptación: 26.08.2009

---

IÑIGO SARRIUGARTE GÓMEZ. Profesor Agregado en el Departamento de Historia del Arte – Universidad del País Vasco. Avda. de las Universidades, 5. 01006 Vitoria-Gasteiz.

## 1. Introducción

Este colectivo, cuyas verdaderas siglas siempre se mantuvieron en secreto, a pesar de declarar una larga lista de acepciones, nace en 1979 y se disuelve después de las exposiciones de “*Mitos y Delitos*” de 1985 y “*Nervión*” en 1986. De acuerdo a Javier González de Durana, CVA “*se desarrolló de manera muy activa entre 1979 y 1985 como empresa artística, manera en la que les gustaba autodenominarse y con la que se alejaban del papel del artista como carismático terminal.*”<sup>1</sup> Está compuesto por Juan Luis Moraza (1960, Vitoria) y María Luisa Fernández (1955, Villarejo de Orbigo, León), ambos licenciados en la Facultad de Bellas Artes (especialidad en pintura) por la Universidad del País Vasco y residentes durante aquellos años en Bilbao. El primero de hecho fue profesor en esta misma facultad desde 1983 hasta 1990<sup>2</sup>.

Entre las principales exposiciones individuales de este colectivo, destacamos: “*Punto de vista*”, Sala de Cultura, CAN, Pamplona, 1982; “*Cicatriu a la matriu*”, Galería Metrónom, Barcelona, 1983; Casa de Cultura, Basauri y “*Herrikasarte*”, Mungia, 1986.

Por otra parte, entre las principales colectivas, encontramos: “*Fantastic Art. Ipotesi per un linguaggio Artistico Universal*”, Centro Documentazione Arti Visive, Castel San Giorgio, Italia, 1980; “*Espacio Poético Experimental*”. Casa de España, París, 1980; “*Tramesa Postal*”, Metrónom, Barcelona, 1981; “*La caja en el arte*”, Galería Windsor, Bilbao, 1982; “*Fuera de formato*” (sección documental), Madrid, 1983; “*Geométricos vascos*”, Itinerante, 1983; “*Bilbao 2500*”, CAM, Bilbao, 1983; “*Escultura vizcaína actual*”, Galería Windsor, Bilbao, 1984; “*Encuentros culturales en Chamartín*”, Madrid, 1984; “*Mitos y Delitos*”, Galería Metrónom, Barcelona, 1985; “*El suelo como soporte*”, Metrónom, Barcelona, 1986; y “*Nervión*”, CAM, Bilbao, 1986, entre otras. A partir de este año, se produce la disolución definitiva de CVA, abordando las siguientes exposiciones de manera individualizada por parte de cada uno de los dos miembros del colectivo.

CVA nace con el propósito inicial de promover unos debates y materializar nuevas propuestas artísticas, a la vez que intentan mantener un aprendizaje para posteriormente buscar una solución en conjunción con las ideas internacionales y la situación local.

Aunque este colectivo estuvo compuesto desde un principio por los artistas Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández nunca limitó la propia producción de cada uno, realizando, de esta manera, diferentes propuestas y desarrollos individuales, tanto durante estos años, como posteriormente. Tal y como comenta Juan Luis Moraza:

*“del mismo modo que fue natural en un momento comenzar a trabajar en y con un grupo, en otro momento resultó natural la necesidad de desarrollar un trabajo individualizado, en un proceso de apropiación, de singularidad, semejante al proceso de distinción de cualquier artista frente al resto de su generación. Cuando se trabaja en grupo se cuenta con problemas y con soluciones añadidas. Cada uno ofrece su*

1. GONZÁLEZ DE DURANA. Javier. “*Esfera dorada*”, en VV.AA. CVA (1980-1985). Vitoria: Artium. 2004; 5 p.

2. Para más detalles sobre Juan Luis Moraza remitirse a “*La obra artística de los escultores vascos en los 80*”, en el primer capítulo: “*La influencia de Jorge Oteiza en los escultores vascos y su evolución artística en la década de los 80*”; y sobre María Luisa Fernández remitirse a “*María Luisa Fernández*”, en el capítulo tercero: “*La mujer-escultora en el País Vasco en la década de los 80: Análisis y estudio de la obra de tres escultoras*”, en Sarrigarte Gómez, *La escultura en el País Vasco en la década de los 80*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco, 21-04-2005.

*personalidad, su modo de intervenir en el grupo....Cada parte aporta lo que es y también lo que desea, es decir, lo que no es. En el trabajo, se transmiten deseos y en última instancia se produce un momentáneo y efímero estado de equilibrio en el que cada parte se ve fortalecida en lo que deseaba y/o en lo que era.”<sup>3</sup>*

Igualmente, para María Luisa Fernández<sup>4</sup>, el hecho de permanecer vinculada a CVA no limitó la producción personal de cada miembro, ya que simplemente era un pacto donde todo lo que se producía era CVA. En este sentido, se podían hacer trabajos conjuntos, como individuales, pero tanto unos como otros estaban bajo la firma de CVA. De esta manera, se intentaba negar la firma personal y afianzar el anonimato mediante estas siglas.

Sus principales influencias proceden de los principios teóricos del minimalismo, así como de las actitudes reflexivas del arte conceptual. Para Javier San Martín, “*las referencias, explícitas e implícitas, de los trabajos de CVA se centraron en artistas como Malevitch, Smithson, Oteiza, Stella, Manzoni o Kosuth...*”<sup>5</sup> Cuando empezaron había poca información relacionada con las teorías de estos movimientos artísticos, por este motivo, tuvieron que viajar a París y Londres, donde recopilaron todo lo que pudieron sobre estos aspectos y lo que generaron fueron casi unas teorías puestas a su medida, tal y como lo ha definido J.L.Moraza<sup>6</sup>. Este trabajo se producía teniendo en cuenta la relación de un artista comprometido con los contextos donde estaba.

Este colectivo ha trabajado en diferentes campos: instalaciones, tarjetas postales, poesía visual y experimental, encuestas sociológicas, libros de artista y proyectos de películas.

Durante los años de su existencia, fueron invitados a participar en muchas exposiciones internacionales de arte por correo y otras expresiones relacionadas con el arte conceptual. La primera aparición de CVA según nos comenta Juan Luis Moraza fue de esta manera:

*“Continuamente, nos llegaban invitaciones para grandes exposiciones internacionales... Descubrimos en aquel momento que la manera en que después se distribuía ese material y se comercializaba con los catálogos no era demasiado transparente. A tí te pedían participación y luego no tenías ningún tipo de seguimiento de lo que pasaba con todo aquello, así que empezamos a escribir a las instituciones, corporaciones y grupos que organizaban este tipo de muestras internacionales pidiendo cuentas. Aquello fue como una de las primeras apariciones de una firma colectiva. Después, generamos una lista de 500 acepciones distintas de las siglas de CVA.”<sup>7</sup>*

3. MORAZA, JUAN LUIS. Conferencia titulada *10 años de trabajo*. Cursos de Extensión Universitaria. Bilbao: Casa de Cultura. CAM, 1985. Sin publicar. Copias del original; 19 p.

4. FERNÁNDEZ, MARÍA LUISA. Entrevista realizada en su despacho de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra con fecha del 09-03-1999, pregunta número 10. Transcrita en SARRIUGARTE GÓMEZ, Iñigo, *La escultura en el País Vasco en la década de los 80*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco, 21-04-2005.

5. SAN MARTÍN, Javier. “*Resplandor dorado. Una interpretación italiana de CVA*”, en VV.AA. *CVA (1980-1985)*. Vitoria: Artium. 2004; 65 p.

6. MORAZA, JUAN LUIS. Entrevista realizada en el Café Boulevard de Bilbao con fecha del 14-12-98, pregunta número 31. Transcrita en SARRIUGARTE GÓMEZ, Iñigo. Op.cit.

7. Ídem, pregunta número 23.

## 2. Primeras propuestas reseñables

Debemos destacar trabajos como “Cuadrado abierto” de 1979-1980, donde se muestra un cuadrado dividido en unidades positivas y negativas, formadas por pinturas, que recreaban un espectro de 932 posibilidades compositivas, siendo algunas elecciones dadas al azar; “Cuadrados rectificadas” de 1980-82, donde los límites del soporte renunciaban a activar el espacio exterior bajo una pintura gris, aunque posteriormente se eliminaba el soporte y las piezas eran pintadas sobre vidrio o espejo. En “Libro” de 1981, encontramos este mismo objeto realizado con un formato cuadrado, donde cada página mantiene diferentes rectificaciones, que distorsionan la cuadratura de la página. También, durante este mismo año, destacan propuestas como “Partitura”; “Un millón de cifras. En tres tomos”; “Postal neurótica”; “Emisión de pegatinas”, con diferentes textos en cada una de ellas; “En vez de escribir poesía, yo...”, un libro basado en respuestas escritas por 50 personas; etc. Sus trabajos relacionados con la poesía visual generan un cruce, por una parte, con la poesía de Apollinaire y otros poetas que habían mantenido un interés por lo estructural en el texto, enfatizando el valor de las letras y los espacios como estructuras y, por otra parte, el cruce con obras que se dirigen hacia lo visual y poético, por ejemplo, tal y como lo expresa Joan Brossa. En definitiva, se busca un espacio de convergencia entre lo estructural de la poesía y la visualidad de la obra.

En lo que se refiere a los proyectos de películas, presentan un cuadrado pintado de gris, unido a unas pinzas eléctricas. Sobre este cuadro gris, se proyectaban nombres de artistas. Igualmente, plantearon diferentes trabajos donde se jugaba con formas geométricas como un cubo de cemento, donde salía un cable que generaba un circuito.

En 1982, se debe anotar la conferencia-acción titulada “Coninferencia”, en la Casa de Cultura de Vitoria, donde se entregan a los asistentes unas encuestas con más de 100 preguntas sobre lo que era un Artista Ideal. Se trató de una acción anecdótica, donde principalmente se buscaba que el público asistente reflexionara sobre la situación del arte contemporáneo mediante la realización de dichos cuestionarios. En ningún momento, estos jóvenes artistas pretendieron extraer conclusiones, ni realizar análisis diversos, después de la realización de las encuestas; únicamente el objetivo era que el público se enfrentará a este tipo de cuestiones. El motivo de la realización de las encuestas se basa en la necesidad de ampliar el campo de actuación, propiciando una mayor diversificación de los soportes. Lógicamente, hay una recuperación de comportamientos extra-artísticos que se utilizan para funciones artísticas.

Para CVA, la escasa información existente requería sesiones de debate y discusión, por este motivo, el debate fue generado mediante las numerosas encuestas realizadas por el público. Estos artistas afirman que el espectador debe plantear una reflexión más allá de lo que puramente se observa.

También, un año antes, habían realizado varias acciones en Donostia y Vitoria con la aplicación de un sello de caucho (conocido como “Persona de calidad superior”) sobre la piel de personas conocidas y desconocidas en playas, piscinas y gimnasios. Esta acción se puede relacionar con las propuestas protagonizadas en 1961 por el italiano Piero Manzoni. En los happenings de este artista italiano, se emplea el cuerpo como material de arte. De hecho, solía poner su firma en una parte del cuerpo, recibiendo la persona un certificado de veracidad con un mensaje, donde se explicitaba que dicha persona había sido firmada por la mano del artista y, por lo tanto, a partir de ese momento, era considerada una auténtica y verdadera obra de arte. En los certificados emitidos, aparecían sellos de diferentes colores, por ejemplo, el sello rojo significaba que esa persona es una obra de arte para toda la vida; el sello amarillo que sólo

una parte del cuerpo es una obra de arte; y el sello verde que esa persona es sólo una obra de arte cuando hace acciones, como comer, dormir, etc. Gracias a la firma del artista, los espectadores se convertían en verdaderas obras de arte<sup>8</sup>.

En otra acción en la playa de Donosti, titulada “*Señalo con una cruz el lugar donde hago una obra*”, los miembros del colectivo realizaban una señal compuesta por dos bandas de papel fijado sobre la arena con la ayuda de la humedad de las mareas, mientras repartían una serie de folletos entre los bañistas.

Resultan muy interesantes sus proyectos en consonancia con la intervención en el medio ambiente, en clara referencia al land art y el povera, tal y como ocurre con “*Árbol pintado de verde (paisaje)*” y “*Parte de superficie pintada de verde*”, ambas de 1981. En el primero, se cubre toda la superficie de un árbol y unos metros de hierba que lo rodeaban de color verde, mientras que en el segundo se coloca dentro de una caja superficie de hierba y tierra con pintura verde y alrededor de la caja un marco dorado.

Una de las preocupaciones de CVA se remite al propio proceso de complejización de la información, ya que en la actualidad no es posible asimilarla en su totalidad. Ahora, el intelecto debe retener y mantener los elementos más razonables. Debido a este proceso, se produce un desarrollo posterior de eliminación y limpieza de información inutilizable. A este respecto, Juan Luis Moraza afirma lo siguiente:

*“esta complejización de la información siempre ha existido. De hecho, ahora podemos admitir más información que en el pasado, pero también es cierto que cuanto más información podamos admitir y aceptar más compleja se nos hará. Es interesante buscar esta complejidad, ya que lo complejo crea más miradas. Es necesaria esta complejidad y su necesidad de comprenderla. El hecho de que haya complejidad quiere decir que hay mucha información y esto no es malo. Incluso, resulta interesante hasta la forma como complejidad.”*<sup>9</sup>

En cualquier caso, la información no se proporciona de manera fluida y escueta, sino de manera amplia y muy relativizada. Esto es un hándicap para el hombre posmoderno, y es aquí donde CVA busca una alternativa de solución a este problema. De ahí que reivindicquen un espacio de conocimiento fenomenológico<sup>10</sup>, que aclare los apartados más complejos.

Otro de los problemas que les preocupa es la postura de ciertas actitudes ante la realidad, por ejemplo, la excesiva tendencia hacia la trascendencia, prescindiendo de la esencia más real. Esta actitud genera un alejamiento de la problemática más cercana, no proponiendo, de esta manera, soluciones válidas y viables para el conjunto de la colectividad. También, critican la continua alienación hacia determinadas posturas sociales, que se centran en los propios encadenamientos colectivos, resultando finalmente muy

8. RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid: Ediciones Siruela, 2003, pp. 95-96.

9. MORAZA, JUAN LUIS. Entrevista realizada en el Café Boulevard de Bilbao con fecha del 14-12-98, pregunta número 38. Transcrita en SARRIUGARTE GÓMEZ, Iñigo. Op.cit.

10. La fenomenología como tendencia aplicativa se sitúa “antes” de toda creencia y de todo juicio para explorar simplemente y pulcramente lo dado. A base del mismo es posible llevar a cabo una serie de reducciones, generando esencias, “*unidades ideales significativas*”, “*sentidos*” y “*universalidades*”. Principalmente, se suele hablar de la fenomenología de Husserl. Se trata de un “*método*” y un “*modo de ver*”. Se busca que las leyes lógicas sean leyes lógicas puras y no empíricas o trascendentales procedentes de un mundo inteligible de carácter metafísico. Para más información, buscar este término en Ferrater Mora, J. *Diccionario de Filosofía*. Tomo II. Barcelona: Editorial Ariel. 1994.

172 difícil desprenderse de estos. Además, estos comportamientos amenazan con la comodidad y la compli-  
cidad sumisa al sistema.

### 3. Estudios en torno al marco y la peana

CVA presenta diferentes propuestas en torno al tema de los límites. Para estos jóvenes creadores<sup>11</sup>, el problema de los límites desplaza al de la estructura y se convierte en tema y modo para el arte. El estudio que realizan en torno al marco y los pedestales entra en contacto con la problemática del límite, principalmente desde 1980 a 1983. Desde una perspectiva deconstructiva, para Jonathan Culler<sup>12</sup>, el problema del marco tiene un soporte en otro concepto que ha jugado un papel principal en el pensamiento crítico, el concepto de unidad. En este sentido, los teóricos han propuesto frecuentemente que la unidad orgánica de las obras de arte sea la consecuencia del encuadre, el efecto de lo que de Man denomina -el intento de totalidad del proceso interpretativo-.

En palabras de María Luisa Fernández, “*un buen día de los ochenta, CVA dio la vuelta a un marco, la cosa que limitaba la mirada a un espacio reducido se amplía al resto del mundo, esta simple operación ingenua, casi al azar, dio como resultado no una actividad frenética por enmarcarlo todo, sino una operación de maravillosa contención: sólo marcos, sólo límites.*”<sup>13</sup>

En las instalaciones realizadas entre 1981 y 1983, se utilizaron materiales relacionados con el límite, tanto perceptivos como ideológicos, en clara conexión con ciertos trabajos de Vermeiren, Vercruyssen, Perejaume, Eckart o Bijl y en paralelo a la publicación “*La verité en peinture*” de Jacques Derrida en una línea que tendía hacia lo reconstructivo. En este sentido, instalaciones como “*Superautomáticos*”, “*Punto de vista*” o “*Cicatriù a la matriù*”, planteaban constantemente transformaciones de marcos y pedestales. De ahí, que el uso del marco resulte una herramienta propia del límite, que permite obtener dos aspectos fundamentales: 1-eliminación de la pintura y por tanto de la representación, como fundamento de crítica social y 2-aparición del vacío, como elemento de estudio y análisis. Debemos recordar que el tema de los marcos<sup>14</sup> y pedestales fue posteriormente el leitmotiv de la tesis doctoral de Juan Luis Moraza titulada “*Dispositivos de (dis)continuidad. Transfiguraciones y formaciones en marcos y pedestales en el Arte Contemporáneo*”, dirigida por Francisco Jarauta y presentada en 1994.

La pretensión de CVA se centra en estudiar no sólo el tema del marco, sino en comprender las relaciones existentes entre los procesos conceptuales y materiales que se producen en las obras, manteniendo un flujo comunicativo y transformador entre diferentes elementos. De hecho, esta fluidez de actitudes son las que les interesan, sin pretensiones de dogmatizar y manteniendo una cierta libertad de posturas aplicativas.

11. MORAZA, JUAN LUIS. Conferencia titulada *10 años de trabajo*. Cursos de Extensión Universitaria. Bilbao: Casa de Cultura. CAM, 1985. Sin publicar. Copias del original; 12 p.

12. CULLER, JONATHAN. *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid: Cátedra, 1992; 175 p.

13. FERNÁNDEZ, María Luisa. “*Consentimiento natural*”, en VV.AA. *CVA (1980-1985)*. Vitoria: Artium. 2004; 99 p.

14. En el año 1984, Juan Luis Moraza aborda la cuestión de los marcos como tema monográfico de su tesina de licenciatura.

Los marcos aparecen como modelo, como sustancia física, simbólica y expresiva. Se refieren a lo cotidiano y extra-artístico. Están vinculados al arte, del mismo modo que el pedestal lo está a la escultura. Son en definitiva los soportes objetuales del arte, a modo de signos que muestran los cambios de expresión a través de la historia. Por este motivo, los marcos y las peanas se transforman y van quedando más sofisticados en sus apariencias.

CVA elabora diferentes tamaños y formas de trozos de marcos, algunos de ellos combinados, como los que aparecen en algunos dibujos<sup>15</sup>. En una línea similar, Imi Knoebel en sus obras de los años 60 investiga el vacío y lo lleno; la presencia y la ausencia, intentando definir el no-espacio, el cuadro in absentia, el bastidor vacío que pasará a convertirse en tema recurrente de sus trabajos posteriores<sup>16</sup>. En los años 70, trabaja en superficies vacías de pintura en cuyo perímetro pinta marcos de color oscuro en una búsqueda de diálogo de negaciones y auto-aniquilaciones entre la abstracción y el objeto.

Se propicia, de esta manera, una recuperación objetual, mediante el uso de un material referido a los límites. También, se propicia una salida a los ámbitos restringidamente conceptuales. Por su condición, los marcos tienden a ser intensamente objetuales y espaciales, definiendo funcionalmente espacios externos e internos. Aquí, para CVA, se contextualiza el homenaje a Frank Stella y la desocupación conceptual de la esfera y el cubo, así como la definición abierta del emblema del aspa y la cruz. Como epílogo de estos trabajos, se realizan distintos modelos, que van conformados en diferentes unidades, algunas con soluciones barrocas (Pamplona, 1983) y otras más clásicas (“*Cicatriú a la matriu*”, Barcelona, 1983), observándose de este modo una articulación diferenciada en su materialización. Se da incluso una discusión sobre el orden y el desorden, así como referencias al suelo, la gravedad y el espacio.

Para CVA, el marco no significa sólo el carácter ornamental y decorativo, sino también un contenido simbólico, en el sentido de ser un referente a un conjunto de normas y contextos, que adecuan la obra a una disposición determinada y concreta de reglas. Romper este marco es simbolizar la ruptura de una serie de normas que impiden un determinado desarrollo del arte, basado en conceptos metodológicos y estratégicos, que le permitan avanzar. En el tema de los marcos y las molduras, CVA no afirma que se trate únicamente de un trabajo conceptual, ya que de por sí también están interesados en los elementos sensibles y materiales, de hecho, estos son elementos destacables para la definición de la escultura. A partir del marco, se puede desarrollar un estudio social y perceptivo del medio, manteniendo una disposición respecto a la codificación y asociación referencial. Para Hal Foster<sup>17</sup>, tanto el postmodernismo como el postestructuralismo describen una cultura que está completamente codificada. La situación del postmodernismo se define en relación a una serie de términos culturales, para los cuales se puede usar cualquier medio. En efecto, el artista manipula viejos signos dentro de una nueva lógica.

En la instalación “*CVA-objetos*”, de 1984, encontramos un amplio número de pequeñas secciones, trozos y pedazos pertenecientes a marcos. Estos están hechos con queso, patata y jabón con pan de oro. Estas secciones de marcos se muestran como soportes concretos con el objetivo de lograr la suficiente

15. Estos se pueden encontrar en unas copias de la Conferencia titulada *10 años de trabajo* de J.L.Moraza. Cursos de Extensión Universitaria. Casa de Cultura. CAM. Bilbao. 1985. Sin publicar; 15 p.

16. GUASCH, ANA MARÍA. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp. 411-412.

17. FOSTER, HAL. Re: Post. En: *Atlánta*, nº 55, 1990, mayo; 51 p.

174 concreción física como para permitir operaciones de articulación objetual, buscando, en definitiva, la suficiente densidad simbólica y, de esta manera, responder a los intereses del momento. Se destruye la apariencia global del marco, pero aparece la esfera como marco imaginario e ideal, respecto a los marcos. Este único objeto esférico rompe con la apariencia punzante y la geometría de los restos seccionados.

El estudio que desarrollan en torno al marco y a la peana resulta esencial en su obra. La peana como el marco es símil de institución. El marco es un problema de contorno y de límite de centralidad e inclusión. En la peana el problema se plantea respecto a la posición y su altura en relación con el espacio y el objeto. El marco es un elemento que limita la obra y la adecua a un espacio, y también en un sentido social, ya que la propia institución desarrolla el sentido del marco como elemento que impide la trasgresión. Lo cercado es lo controlado, de esta manera, el marco como la peana son elementos generados por hábitos y costumbres sociales del pasado.

La evolución y variabilidad del marco deviene en gustos que marcan la transformación de la sociedad. CVA problematiza y critica el marco como símbolo del gusto más social, gusto que puede rivalizar con la intención de la obra. La propia banalidad de la sociedad desarrolla y enfatiza la utilización del marco, como medio de código referencial y simbólico.

El marco es una barrera psicológica que limita el arte a un espacio, pero el problema se retoma cuando desaparece uno de estos dos aspectos, ya que estos dos elementos se influyen. El marco interviene claramente en el lienzo, definiendo o animando su fuerza expresiva, según sea la forma y la decoración del propio marco. Este responde a una necesidad de gusto estético y perfecta presentación perceptiva. La obra sin marco revela una cierta ruptura del gusto más refinado y clásico, instituido por ciertos museos y galerías, mientras que el marco sin obra nos habla de un espacio, donde el artista problematiza sobre ese vacío o inexistencia enmarcada por el marco. Este vacío plantea una seria ruptura con nuestro esquema mental preconcebido y es aquí donde se acerca CVA a la problemática del vacío, en una línea que mira a Jorge Oteiza, ya que si este pretende desplazar la materia en favor de un vacío circundante, de esta manera, también para CVA el marco les permite desplazar la materia para relacionarse más profundamente con el vacío o espacio.

Gracias al estudio del marco y la moldura, plantean la crisis de la representación al anular la propia representación, que enmarcan estos medios. Ante los tiempos de la posmodernidad y con los continuos revivals, se impone la urgencia de retomar y reconducir los parámetros de la representación. CVA vuelca su esfuerzo en un estudio conceptualizado en torno a la problemática de la representación, por este motivo, plantean el abandono del concepto de “marco”, entendiendo este elemento como una línea de continuidad histórica. Con esta postura, trata de eliminar los hábitos mentales más asentados. Estos elementos son superfluos y no interesan al artista que pretende buscar una nueva trayectoria en el arte actual. Al abandonar la sumisión hacia estas posturas, el artista busca acercarse a un límite, que le proponga nuevas perspectivas de trabajo y adecuación al medio. Este paso será definido como un estadio que conduce e invita al espectador y al mismo artista a una transformación. En cualquier caso, reconocen que no está garantizada una actitud libre, ya que la propia institución y cotidianidad lo impiden. Además, muchas veces el artista prefiere adecuarse a instancias seguras y no problemáticas.

#### 4. Nuevas aportaciones creativas del colectivo

Posteriormente a los trabajos de los marcos, se plantea el problema de lo funcional, mediante piezas más conformadas y definidas culturalmente. A esta situación, pertenece “*Paramalevitch*”, de 1983, donde una silla es desplazada de su ubicación normal y se sitúa en una pared, generando una nueva sensación perceptiva. No sólo se juega con el sentido del equilibrio, sino que también se plantea la desubicación propia del objeto. Hay una cierta idea de continuidad en esta obra con la del marco al presentar un elemento alterado. Se da la manipulación de objetos reales y cotidianos, que son sometidos y recargados con las referencias rupturistas de los contextos ideológicos de los marcos. Por otra parte, hay un intento de transgredir el entramado ortodoxo e ideático de la funcionalidad de una silla. Se trata de ir más allá de la propuesta “*One and Three Chairs*”, de 1965, de Joseph Kosuth, donde para configurar el concepto o idea de la silla se emplean tres medios, como son el propio objeto, su imagen y definición escrita. Evidentemente, estamos hablando de una fenomenología de la percepción, ya que estudia el elemento “silla” mediante distintos medios. En cambio, Juan Luis Moraza desvirtúa su colocación y rompe con la ortodoxia de estos planteamientos.

La escultura “*Boceto*”, de 1984, está compuesta de diversas piezas de mármol desencajadas y dispuestas conjuntamente en una ordenación premeditadamente irracional y disarmónica. El interés reside en observar cómo las piezas de mármol mantienen una serie de elementos que sobresalen y que funcionan a modo de límites y marcos, que adecúan y centran un espacio en su interior (esto se daría de una manera más pronunciada si la obra mantuviese una ordenación racional y global), pero el hecho de que se dispongan por partes quebradas conlleva una cierta ruptura y eliminación no sólo del ordenamiento tradicional que caracteriza al objeto, sino que también se intenta dar un carácter de invalidez a las propias limitaciones de los bordes de las piezas.

Las piezas “*Paramalevitch*” y “*Boceto*” se ponen en clara relación con los planteamientos deconstructivistas. Al igual que lo realizan otros artistas vascos, como Txomin Badiola, también CVA analiza teóricamente las propuestas de autores deconstructivistas, llevando a la práctica los distintos conceptos y desarrollos teóricos. En este sentido, la metodología de Jacques Derrida fue la base artística para los artistas de la posmodernidad, que se propusieron deshacer, desedimentar, descomponer, desmoronar y deconstruir sus significados iniciales para arruinar los conceptos de verdad, razón, globalidad y totalidad, más que destruir la tradición retornando a ella. La deconstrucción no es destrucción, sino des-estructuración en el sentido de deshacer algunas etapas estructurales dentro de un sistema, es como deshacer una edificación para averiguar como está constituida y deconstruida<sup>18</sup>, de esta manera, se analizan las estructuras llevándolas hasta el límite en el que sólo puedan mostrar sus desajustes y falacias. Se trata de minar los discursos de la modernidad, de encontrar sus fisuras para cuestionar sus significaciones, que tienen su origen en la lógica inmanente y en la racionalidad logocéntrica.

Posteriormente, en su evolución artística, se observa una creciente necesidad de concreción con el paso hacia nuevos materiales, caso de los metales. Esta densificación o sustancialidad progresiva permite traspasar el periodo transitorio anterior, generando un tipo de trabajos, con mayores problemas estructurales, objetuales y de interrelación. En 1985, desarrollan parte de su obra más importante con la instala-

18. PERETTI, CRISTINA. *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*, Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 166-167.

176 ción “*Las bodas lógicas*”, en la colectiva “*Mitos y Delitos*”, donde podemos apreciar actitudes cercanas a planteamientos del arte povera.

La exposición “*Mitos y Delitos*”, realizada en la Galería Metrónom de Barcelona y el Aula de Cultura de la CAM de Bilbao, en 1985, y que da nombre al catálogo, reunía obras de las últimas generaciones de artistas vascos entre ellos Txomin Badiola, Ángel Bados, José Ramón Sainz Morquillas, María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza.

El desarrollo de esta exposición nace de la siguiente manera, tal y como nos lo comenta Juan Luis Moraza:

*“esta exposición surgió porque el dueño de la galería Metrónom (un apasionado del arte conceptual) .....a finales de los años 70 y principios de los 80, descubrió aquí a gente que estaba trabajando de manera muy vinculada con este contexto y, de hecho, el estaba apasionado con lo que estaba sucediendo en el País Vasco. Cuando cerró el local en la calle Berlínés, donde habíamos expuesto tanto Txomin, como CVA, iba a abrir una galería con un espacio inmenso que es el actual Metrónom en el centro de Barcelona. Aunque lo inauguró con una fiesta y exposición sobre comics, quiso que la primera exposición fuera de artistas del País Vasco y entonces el criterio que primó fue el de artistas que, por una parte, proviniesen de esa tradición de arte conceptual o de arte povera caso de Ángel Bados o de un contexto ideológico de un cierto tipo de arte y, por otra parte, que se acercaran a una forma de hacer arte con una mayor concreción objetual, es decir, provenientes de instalaciones y de montajes extraños, pero haciendo objetos. Con este criterio se juntó a Morquillas, CVA, Txomin y Ángel.”<sup>19</sup>*

De acuerdo a Juan Luis Moraza en esta exposición:

*“aparecen numerosos materiales aislantes. En definitiva, se abordan numerosas alusiones de tipo convencional, simbólico y alquímico. El espectador se sitúa frente a objetos específicos, de este modo, se plantea una fuerte comunión con los objetos y los materiales para aportar datos de una expansión simbólica. Los metales que se emplean disponen de referencias alquímicas. Incluso, se busca hasta una jerarquía con los diferentes metales que aparecen en la exposición. En este sentido, planteamos categorías. Incluso, te diré que se da la deconstrucción de la escultura mediante categorías por el uso de materiales pobres. Continuamente, buscábamos el carácter alquímico, de hecho, si recuerdas hay una obra realizada con metal y de forma plana situada en el suelo, es como un paso de lo sólido a lo líquido, o por lo menos da esa apariencia, ya que se altera claramente la forma. Buscamos el borde intermedio entre la tradición moderna y la postmoderna.”<sup>20</sup>*

19. MORAZA, JUAN LUIS. Entrevista realizada en el Café Boulevard de Bilbao con fecha del 14-12-98, pregunta número 17. Transcrita en SARRIGARTE GÓMEZ, Iñigo. Op.cit.

20. Ídem, pregunta número 18.

En esta exposición, los materiales adquieren unas resonancias industriales, caso del plomo, el hierro y el cobre. También, utilizan algunos elementos ya fabricados, caso de los tubos de calefacción. Estudian el contraste físico de los materiales, la ubicación y el tamaño de estos, con juegos duales, que contrastan de manera dinámica y rítmica. La relación de los tubos de hierro con la inclusión de jabón en su contenido y la unión de dos esferas mediante un tubo es un intento de realizar una serie de bodas<sup>21</sup>, que unifiquen diferentes criterios en las piezas. Su instalación requiere una observación detenida, para observar los diferentes puntos y tensiones de acoplamiento entre los elementos y materiales. Se plantea con estos materiales la circulación simbólica de la energía y el calor.

En esta exposición, se percibe una clara preocupación por la relación y los vínculos que proporcionan los materiales, pero no sólo se mantiene una preferencia por lo material, sino también por las cargas simbólicas e ideológicas, que desarrollan los mismos objetos. Esta preocupación aparece ya en una instalación anterior “*El suelo como soporte*”<sup>22</sup>, donde se plantea, por una parte, la relación del espacio con los diferentes materiales y, por otra, la interrelación entre estos.

Esta idea de la dualidad aglutina la propia continuidad relacional entre lo orgánico, caso del jabón, como elemento blando y con capacidad de transformación, y la propia construcción que lo envuelve. Se intenta enlazar la concepción lógico-mental con la perceptiva. La escultura para CVA centraliza diferentes parcelas, que se complementan, manteniendo un cúmulo de referentes. Sobre esta cuestión, se afirma lo siguiente: “*No hay discontinuidad entre lo sensible y lo mental. Su diferencia es tema, convirtiéndose así en totalidad.*”<sup>23</sup>.

CVA reivindica continuamente en su texto “*SALUS PER NATURAM. (Las bodas lógicas)*”, incluido en el catálogo “*Mitos y Delitos*”, la idea del límite, como único elemento que produce tensión al provocar o intentar desarrollar diferentes cambios en la obra, en este sentido, CVA comenta lo siguiente: “*en la celebración del límite, todo es posible*”<sup>24</sup>. No entienden como desde ciertos medios se puede plantear un miedo y repulsa al concepto del límite. Para estos, es un elemento trasgresor de ciertos posicionamientos cómodos y relativamente poco operantes para el arte.

Reivindican también el concepto de “*diferencia*”<sup>25</sup>, como modelo apto para posibles relaciones, que incluso pueden ser muy contrarias. El intento de este acto posibilita aperturas muy interesantes y dinámicas, de hecho, para Juan Luis Moraza, la diferencia es modelo de relación y condición para la transformación, mientras la repetición es mero síntoma. Este modelo permite distinguir dos elementos, que en su propio distanciamiento pueden encontrar puntos de contacto y relación. Por una parte, se trataría de un objeto con una autonomía propia e individualizada respecto a su entorno, pero, a su vez, sin la

21. Extraemos el término “*bodas*” de su texto “*Salus Per naturam. (Las bodas lógicas)*” en *Mitos y Delitos*, de 1985, donde se plantea la combinación de diferentes valores en los materiales y las piezas.

22. En esta muestra, participaban, además de CVA, artistas como Tony Cragg, Juan Navarro y Pére Noguera.

23. CVA. *Salus per Naturam (las bodas lógicas)*. En *Mitos y Delitos*, Bilbao: CAM, 1985, punto 0.2.

24. Ídem, punto 0.52.

25. Deleuze aborda el tema de la diferencia en comparación con la repetición. Para Deleuze, la diferencia habita en los bordes invisibles del concepto, en la exterioridad insuperable de la representación, haciéndose presente como repetición. Para más detalles, remitirse a Deleuze, G. *Diferencia y repetición*. Gijón: Editorial Júcar. 1988.

178 posibilidad de sobrevivir aisladamente, por este motivo, se intenta que los objetos autónomos mantengan una red de contactos. La propia dualidad es el elemento concluyente de la diferenciación, siendo uno de los principales pilares en la exposición de “*Mitos y Delitos*”.

Otro elemento imprescindible para CVA en su exposición es la unión entre lo obsesivo con lo despreocupado, buscando un status medio y equilibrado. Juan Luis Moraza<sup>26</sup> afirma que no quiere asumir categorías exclusivas, por este motivo, busca la unión de estos dos términos. De esta manera, pretende recabar nuevas posibilidades. La conjunción y confrontación de estos dos términos o de otros le permite generar un nuevo campo de posibilidades. Su principal interés se centra en aquellos aspectos que más llegan al límite, con una cierta negación de elementos ya consagrados.

La importancia del proceso en la obra de CVA es realmente importante, manteniéndose abierto a diferentes fluctuaciones. La obra surge mediante un crecimiento interno motivado por una estructuración mental, así lo material se mantiene sometido a lo mental como elemento director, no obstante, estas dos direcciones, lo material y lo conceptual, mantendrán un punto de contacto que será la forma definitiva y final. Su obra se manifiesta como memoria de todo el proceso material y mental, siendo el resultado final de una naturaleza intermedia.

Para CVA, la revisión de los elementos referentes a la realidad es necesaria, los tiempos urgen cambios, y una buena medida de aceptar y posibilitar las transformaciones lógicas es reinterpretarlas de manera ordenada y adaptarlas a la necesidad del momento. La obra y los textos de este colectivo plantean el cambio de mentalidad en el referente cultural, así como la ruptura de condicionamientos rígidos, que impiden al artista trabajar con libertad.

La obra de *Mitos y Delitos* se presenta en si como una variación, una discontinuidad respecto a las obras más conceptuales que se han desarrollado respecto al marco y la moldura. Asimismo, la incorporación de elementos autobiográficos indica lo aperturista de unos posicionamientos que se pretende sean abiertos a la amplitud de elementos existentes en la realidad, de ahí, el siguiente comentario:

*“Soy básicamente esquizofrénico, al estar sometido a los conflictos que derivan de trabajar y vivir aquí-ahora.*

*Sin embargo, tal cantidad de fisura, entre lo público y lo privado, lo automático y lo inconsciente, la necesidad y el deseo, la necesidad y la desconfianza, el espíritu y el cuerpo... toman cuerpo como unidad disgregada, convirtiéndose a la vez en tema y estructura, incapacidad y métodos, limitación y posibilidad, propiedad y disfrute, contradicción principal y eficacia.”<sup>27</sup>*

El hecho de trabajar en el País Vasco y además durante esos años plantea toda una serie de conflictos y luchas bipolares que deben ser asumidas y planteadas por el artista. El hecho del conflicto es positivo, ya que obliga al artista a posicionarse para promover una solución a posteriori, de ahí que en “*Mitos y Delitos*” intenten problematizar con la cuestión del arte vasco, marcando la diferencia entre los mitos de

26. MORAZA, JUAN LUIS. Entrevista realizada en el Café Boulevard de Bilbao con fecha del 14-12-98, pregunta número 19. Transcrita en SARRIGARTE GÓMEZ, Iñigo. Op.cit.

27. CVA. Salus per Naturam (las bodas lógicas). En *Mitos y Delitos*, Bilbao: CAM, 1985, punto 0.2.

los grandes escultores de la postguerra y las nuevas realizaciones representadas bajo la clave de los delitos. Se pretende revisar lo anterior y abogar por una puerta abierta hacia nuevas posiciones.

Después de “*Mitos y delitos*”, se desarrolla una familia de piezas con el título genérico de “*melanosis*”, donde encontramos series denominadas como “*lluvias*” y “*vapores*”. En esta línea, encontramos trabajos como, por ejemplo, “*Salus per naturam*”, “*Lo abismal. El agua*”, “*Probabilidades de lluvia*”, expuestas en la colectiva “*Nervión*”, de 1986.

La unidad de diferentes materiales será algo que volverá a darse cita en esta última exposición, de hecho, se utilizan piezas pertenecientes a “*Mitos y Delitos*” y otras nuevas, que continúan aglutinando diferentes materiales en un intento de prolongar la idea de “*Las bodas lógicas*”. Son obras donde se unifican materiales como el plomo, madera y bronce. La obra “*Sueño caído*” es una interrelación dinámica entre materiales, como el hierro y la piedra, unidos mediante la intervención del óleo. En esta pieza de carácter estructural, se instala una vara metálica vertical que sustenta un trozo de piedra. La obra juega con el equilibrio y la estabilidad. Es una pieza donde CVA ha problematizado también con cuestiones de elevación y fragilidad.

Dos piezas que merecen ser comentadas y que se alinean en una búsqueda de intereses parejos son “*Salus per Naturam*” y “*Lo abismal. El agua*”, dos esculturas de similar dimensión. En la primera, sobre una tela, se aplican una serie de materiales, principalmente cobre líquido que resbala por la tela. La barra de hierro, ubicada en la parte inferior, parece sustentar y frenar la caída del material por la tela. El óleo es otro elemento líquido que como el cobre se desparrama por el tejido, creando la sensación de una caída prolongada por esta superficie. En la segunda obra, se utiliza el bronce y el óleo sobre una tela unida a una sección de madera. Parece que estos materiales simulan la caída del agua producida por la lluvia. El soporte es transformado por la disposición y utilización de estos materiales. Se está estudiando la relación entre diferentes materiales en un mismo soporte y como inciden estos en la tela, es decir, están intentando crear un nuevo soporte mediatizado por la acción del material aplicado. En definitiva, se trabaja el carácter procesual de la obra, generando unas pautas aplicativas cercanas a los intereses del arte povera.

“*Mitos y Delitos*” y “*Nervión*” suponen la culminación de un trabajo conjunto, para posteriormente disolver el colectivo. Igualmente, la trayectoria estuvo marcada por la producción de textos, que problematizan sobre cuestiones intrínsecas al arte; textos, en muchos casos, muy herméticos por los automatismos utilizados. Sobre este tema, Juan Luis Moraza comenta lo siguiente:

*“Respecto a los automatismos, no sé lo que son estos, ya que es difícil predestinar lo que vas a escribir cuando realmente empiezas a utilizar tu mano. Verdaderamente no sé lo que es la escritura automática o lo que no es.”*<sup>28</sup>

## 5. Relaciones con la obra y la teoría de Jorge Oteiza

CVA surge como proyecto de experimentación, que retoma las últimas secuelas del minimalismo, el conceptual y, por supuesto, el propio espacio de Jorge Oteiza, que lo definirán como conceptual. Para Juan Luis Moraza:

28. MORAZA, JUAN LUIS. Entrevista realizada en el Café Boulevard de Bilbao con fecha del 14-12-98, pregunta número 13. Transcrita en SARRIGUARTE GÓMEZ, Iñigo. Op.cit.

*“lo que intenta hacer Oteiza es una especie de cuadratura de círculo en la cual su utilización del vacío sea espacio. Hay una especie de intento alquímico, que es propiamente intelectual y simbólico. En cualquier caso, el tema del vacío ha estado presente en nuestra obra como argumento de discusión y de intento de experiencia. Son ideas que por muy problemáticas que sean son fértiles para pensar y sentir.”<sup>29</sup>*

Para CVA, el planteamiento de Jorge Oteiza ordena y dirige toda la forma. Esta se desarrolla y se plantea con la directriz del espacio. Su principal función será no sólo el estudio de lo material y estructural, sino el espacio que lo incluye, generándose un sentido metafórico y alegórico. Incluso la propia disolución de lo material y del objeto son factores que les interesan de una manera decisiva. Se plantea la importancia del espacio, para desprenderse del excesivo peso formal como principal motor de motivación en el artista.

Juan Luis Moraza desarrolla una obra con claras preocupaciones estructuralistas principalmente después de la disolución de CVA. A partir de mediados de los 80, realiza una serie de obras con una similitud formal a las últimas cajas de Oteiza, en especial a las obras “Homenaje a Velázquez” y “Homenaje al estilema vacío del cubismo”, entre estas, debemos destacar la serie “Cajas para el estómago” de 1986 y “Molde para la oscuridad” de 1987. No obstante, debemos recordar que CVA ya había realizado anteriormente formas cúbicas, caso de la pieza titulada “Cubo” en 1981, donde mediante distintos marcos dorados se conforma dicha forma en clara referencia al minimalismo y las Cajas Metafísicas de Oteiza.

Este escultor ha aplicado la deconstrucción en sus propuestas plásticas, como método de reinterpretación de las diversas tendencias e influencias artísticas que estaban asimilando, entre estas, las cajas metafísicas de Jorge Oteiza. Al aplicar la deconstrucción, se opera dentro de los límites, pero para resquebrajar la unidad. Deconstruir un discurso o una obra equivale a mostrar las oposiciones jerárquicas en la que se basa, caso de la tensión estructura-imagen. El deconstructivismo anula los discursos desde su interior y muestra la invalidez desde el punto de vista estructural del propio discurso. Este proceso se elabora mediante el análisis de los actos de exclusión e identificación de las argumentaciones implicadas en su desarrollo. Su objetivo es revelar la existencia de articulaciones y fragmentaciones ocultas dentro de la totalidad que se conforma o se va a realizar.

La deconstrucción invierte la posición jerárquica de un esquema causal y cambia la jerarquía produciendo un intercambio de propiedades. En este sentido, con este método se intenta identificar los injertos en las obras que se analizan, viendo cuales son los puntos de unión en las que una tendencia de argumentación se ha juntado a otra. La aplicación de esta metodología conlleva no referirse nunca a un sólo contenido de significado, sino a las condiciones y premisas del discurso expuestas en la obra. Por lo tanto, la deconstrucción es una herramienta de análisis, que estos jóvenes artistas aplican en la escultura, como una parte integrante del propio proceso del Laboratorio del Arte. En este sentido, intentan buscar un apoyo teórico basado en la deconstrucción que explique el proceso plástico que están realizando.

---

29. Ídem, pregunta número 19.

Por ejemplo, en uno de los textos de Juan Luis Moraza, “Arte como cuestionamiento. Performa contra el formalismo” (1990), se denota la asimilación de planteamientos oteizianos en el momento de problematizar sobre cuestiones formales y de contenido.

“Se trata de dos modalidades de formalismo:

- a) Uno de repliegue del contenido en la forma, una discusión sólo de la forma que correspondería a lo que habitualmente se entiende por formalismo.
- b) Y otro de repliegue de la forma en el contenido, una discusión sólo del contenido, un formalismo de contenido.”<sup>30</sup>

Estos dos aspectos que comenta el joven artista se acercan al desarrollo ya anteriormente planteado por Oteiza en su Ley de los Cambios<sup>31</sup> con dos fases: 1-Fase de acumulación material, donde se plantean problemas estructurales y técnicos. Se trata de una etapa de expresividad, donde el material tiende a predominar ante el espacio. Se produce un debate en torno al formalismo y lo que conlleva. 2-Fase de desacumulación material, donde los propios materiales y técnicas remiten y la expresión se dispersa en pro de un protagonismo del contenido sobre la forma. El propio espacio se presenta como elemento referente y principal ante la forma.

Si en Jorge Oteiza la dualidad se circunscribe al espacio-materia, aquí con Juan Luis Moraza se plantea en torno al contenido-forma. En cualquier caso, hay una clara similitud, ya que el contenido en el caso de Moraza se asume como un elemento de tipo referencial y relacionado con valores espaciales.

El artista en su fase de conocimiento se dirige a un estadio determinado, donde, según CVA, debe prevalecer un desarrollo ético con objeto de tomar nuevos cambios. El artista debe adoptar una “decisión” (ideología), término que conlleva un planteamiento generalizado y de actitud determinante que afecte a la trayectoria general. En cambio, el “comportamiento” (metodología) mantiene la defensa y seguimiento de ciertas pautas después de producirse la decisión. Por lo tanto, el comportamiento es una fase de continuidad con lo decidido. La actitud propia del artista debe ir más allá del comportamiento y llegar a la decisión que propicie otra nueva trayectoria y, a su vez, un nuevo comportamiento para más adelante forjar otra decisión, de ahí el siguiente comentario: “Las leyes naturales inequívocamente fuerzan a tomar posturas, así, la decisión, más incluso que el comportamiento, es el tema en los procesos naturales del arte”<sup>32</sup>. La decisión es un elemento inherente en los procesos creativos, no tenerlo en cuenta y no abordarlo es reiterarse en determinados lenguajes y desvirtuar el comportamiento, tal y como lo afirmaba también Jorge Oteiza<sup>33</sup>. El artista que quiere mantener una evolución y conocimiento debe participar de este término.

30. MORAZA, JUAN LUIS. Arte como cuestionamiento. Performa contra el Formalismo. En: *Zehar*, n.7, 1990, separata entre hoja 8 y 9.

31. OTEIZA, JORGE. *Quousque tandem....! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, 4ª edición, Zarautz: Hordago. 1983, punto número 72.

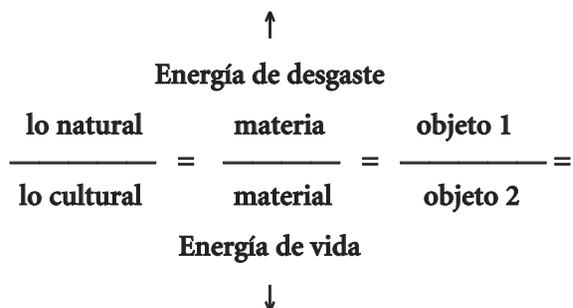
32. CVA. *Mitos y Delitos*, Bilbao: CAM, 1985, punto 0.3.

33. OTEIZA, JORGE. *Ideología y técnica para una Ley de los Cambios en el arte* (Ponencia para el 13º Congreso Internacional de Crítica de Arte en Italia sobre Ideología y Técnica, Madrid, 1964). Publicado en *Oteiza, Propósito Experimental*, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988; 239 p.

182 Para CVA, cada acto es una herida y cada una crea un desgaste, y es aquí donde se afirma el carácter tenso y dialéctico. La decisión plasmada en un acto materializado puede tener un tinte de rasgadura, ya que destapa algo oculto en un campo, que es descrito por CVA de la siguiente manera: “*el espacio real bajo el imperio de la naturalidad del artificio como artificio. Una piel sobre otra como una cebolla de ingenuidad sofisticada.*”<sup>34</sup> Para estos artistas, el verdadero proceso natural, se produce cuando se destapan diferentes aspectos tanto de la forma como del concepto. Destapar es profundizar y avanzar en un camino evolutivo totalmente necesario, donde a cada acto y a cada decisión se revela una nueva capa, que permite adentrarse en otro estadio, con objeto de descubrir nuevas esferas. Para CVA, la palabra raíz de todo este proceso de evolución es “*descubrir y conocer*”.

CVA plantea dos rituales en el proceso de comportamiento y actuación del artista: la glorificación del progreso (y su contrarritual) y la glorificación de la conciencia del límite (y su contrarritual). En este sentido, resulta de interés nuevamente la conciencia del límite, como herramienta y actitud ética del artista, que se compromete con una postura clara de evolución. Este concepto es tomado como algo natural e inherente al arte, frente a su polaridad -el contrarritual- que mantiene un aspecto contrario, a modo de como fenómeno de degeneración y proceso involutivo.

En relación a las teorías del Laboratorio del Arte<sup>35</sup> de Jorge Oteiza, CVA planteó el siguiente esquema:



CVA nos presenta un antes y un después, con dos flujos de energía que dependen del momento en que se apliquen. Por una parte, una energía de desgaste propia de situaciones no encauzadas. Aquí no se puede hablar de energías proyectadas, ya que la pérdida es amplia. En este campo, se produce lo natural, la materia y el objeto 1. Y por otra, la energía que se desarrolla después del proceso del laboratorio del arte, con la consiguiente transformación que puede proporcionar un artista, donde lo natural se ha convertido en cultural, en consumible y apto para ser reflexionado en una dirección concreta sin pérdida de energía. El propio objeto 1 es transformado en objeto 2, elemento utilizable por el usuario, es decir, la verdadera obra. Aquí, en este esquema, se muestra el ante y el post. Este segundo estadio nos interesa por su adecuación a la vida. La energía que se produce ahora se encamina hacia la vida.

34. CVA. *Mitos y Delitos*, Bilbao: CAM, 1985, punto 0.3.

35. OTEIZA, JORGE. El arte como escuela política de tomas de conciencia. En: *Ejercicios espirituales en un túnel*, 2ª edición, Donostia: Hordago, 1984, ejercicio nº 3.

Igualmente, para CVA, se debe retomar un compromiso constante en intensidad y multidisciplinaridad, no limitado a un sólo paradigma o dirección, sino planteado de manera multicelular. En este punto, debemos recordar el interés de Jorge Oteiza<sup>36</sup> por el campo de las estéticas aplicadas, unido a su vez a un campo de semánticas aplicadas, lo que permitía adentrarse en un territorio con posibilidad de recoger una gran cantidad de datos útiles y funcionales, que puedan ser empleados por el artista. Se retoma cualquier dirección que pueda ser válida, para disponer de propuestas en un campo multiaplicacional y extensible.

CVA nos delata que la debilidad y lo posible (como elemento de fácil acceso y poca reflexión) son los elementos característicos de la actualidad:

*“Ya no quedan justificaciones.*

*El compromiso no difiere en intensidad, pero sí lo real. Nunca más cerca la debilidad. Nunca más cerca lo posible.”<sup>37</sup>.*

Por otra parte, se debe buscar una viabilidad compartida entre la necesidad de comunicación espectador-obra y la propia salida conclusiva al problema que enfrenta artista-obra. Si se consiguen consagrar estas dos vías como artífices direccionales en el engranaje que nos atiende conseguiremos diversas vías para solucionar un problema que se acrecienta en la evolución artística.

Siguiendo la estela ideológica de Oteiza<sup>38</sup>, CVA exige un compromiso ético durante el proceso de investigación en favor de resultados válidos y utilizables:

*“Ahí en el sitio en el que se encuentra, es importante, imprescindible, (como archivo de experiencias y problematizaciones, de eficacia y errores), pero se impone un orden de prioridades. El valor operativo no puede delegarse en función de principios (o finales) estetas, tecnócratas.”<sup>39</sup>*

Para CVA, aunque las modas, la adoración a la microelectrónica y las nuevas tecnologías generan diversos problemas a la escultura, resultan por sí tentadoras y esperanzadoras al ampliar los canales relacionables y comunicativos del arte con el espectador. En este sentido, para Eduardo Subirats:

*“la condición postmoderna se caracteriza, negativamente hablando, por el abandono más menos explícito de las tradiciones de la filosofía crítica, en nombre de su superación (o la individualidad sociológica) de sus alternativas, o su rebasamiento por los nuevos factores tecnológicos de la civilización.”<sup>40</sup>*

Los mass media evolucionan a un ritmo acelerado, que a veces no permite ni al artista ni al propio espectador adaptarse paulatinamente, aunque, de hecho, ayuden a la comodidad del propio proceso comunicativo. Esta situación o fenómeno se presenta como algo típico de la posmodernidad.

36. OTEIZA, JORGE. *Ejercicios espirituales en un túnel*, 2ª edición, Donostia: Hordago, 1984, pp. 91-92.

37. CVA. *Mitos y Delitos*, Bilbao: CAM, 1985, punto 0.4.

38. OTEIZA, JORGE. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, 4ª edición, Zarautz: Hordago. 1983, punto número 4.

39. CVA. Texto del catálogo CVA, Bilbao: CAM, 1982.

40. SUBIRATS, EDUARDO. Transformaciones de la cultura moderna. En: TONO MARTÍNEZ, JOSÉ (coordinador). *La polémica de la posmodernidad*, Madrid: Ediciones Libertarias, Ensayo, 1986; 111 p.

184 Resulta imprescindible desechar aquellos elementos no útiles durante el periodo del laboratorio del arte. Estos aspectos inutilizables no responden a una motivación reflexiva y social, sino a postulados que desvían lo que debería ser el correcto posicionamiento de una obra. Todo este proceso no puede ser dirigido o emprendido por códigos únicamente esteticistas, tecnocráticos o mercantiles. Si esto es así estamos bajo el dominio de unas fuerzas que no sienten interés por la verdadera conclusión comunicativa del objeto. Para CVA, el artista, que acostumbra a ofrecer obras bajo los anteriores condicionantes, está no sólo alejando al espectador de la obra, sino que incluso está creando una educación negativa.

Al igual que lo planteaba Oteiza<sup>41</sup>, CVA reconoce el mal funcionamiento del arte a nivel social y la falta de conexión comunicativa. Al mantener esta estrategia desacertada, aparecen fórmulas negativas, que van a producir un proceso de falsedad, respecto a una verdadera actitud de investigación. El artista debe comprender este hecho y tomar una actitud más valiente ante esta problemática, dando la prioridad al elemento más reflexivo del arte. Estos artistas defienden un arte más comprometido y mayores actitudes de investigación, para transformar los actuales mecanismos operantes en el arte.

Uno de los grandes temas abordados por Jorge Oteiza giraba en torno al planteamiento que aquí nuevamente se vuelve a exponer en estas líneas de CVA:

*“Tanto instituciones como artistas, juegan su papel en la ampliación de temas, repertorios y formas, produciendo y reproduciendo un estado de ansiedad que sustituye al valor de uso y disfrute, por el valor de propiedad, que convierte transformación, en estado continuo de progreso inconcluso, inconsciente.”<sup>42</sup>*

CVA afirma que no es correcto plantear de una manera desmesurada la ampliación de temas, formas o repertorios, simplemente por el mero sentido de la cantidad y el volumen productivo. Si se plantea esto, entonces se estaría produciendo un verdadero error, debido a que se alimenta un afán mercantilista que únicamente pretende reproducir más objetos con tal de cubrir una demanda comercial. En la actualidad, se produce toda una serie de objetos comercializables y que se ajustan a los dictámenes del mercado del arte. Para CVA, lo único que producen estos productos son fuertes desviaciones y confusiones en la honradez reflexiva del espectador. Esta situación provoca una separación que aumenta el distanciamiento entre el espectador (sociedad) y la obra u objeto (arte), resultando este hecho uno de los factores de desentendimiento entre arte y sociedad. Por este motivo, según Jorge Oteiza<sup>43</sup>, el papel del artista resulta esencial debido a su capacidad para indagar en los procesos de desocultación y su posterior transmisión y comunicación a la sociedad.

El proceso de traspasar el límite se debe producir durante la totalidad del desarrollo creativo, pero, es cierto que en muchas ocasiones no se procede a esta acción debido a los siguientes aspectos:

1. El artista que encuentra su propia comunicabilidad y solución final en el proceso global y que no necesita adentrarse más.

41. OTEIZA, Jorge. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, 4ª edición, Zarautz: Hordago, 1983; punto número 4.

42. CVA. Texto del catálogo CVA, Bilbao: CAM, 1982.

43. OTEIZA, JORGE. *Propósito Experimental, 1956-57*. Sao Paulo. Reproducido en Oteiza, *Propósito Experimental*, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988; 227 p.

2. El artista que mantiene numerosas posibilidades de experimentación plástica, pero que por miedo y falta de valentía reflexiva y creativa no cruza los posteriores límites que se le presentan, ni se plantea ningún descubrimiento más. Este tipo de artistas serán criticados por Jorge Oteiza y CVA.

Este colectivo arremete en algunos de sus textos contra términos como deseo y satisfacción<sup>44</sup>, elementos que han conducido al artista hacia unas posturas claramente sensibles, siendo estos aspectos los que desvirtúan la reflexión ante y post del proceso artístico, ocultándolo y minándolo en su fuerza directriz. Indudablemente, nos movemos en la realidad con valores como deseo, necesidad, satisfacción, gratificación, castigo, etc. Obviamente, el problema viene cuando estos conceptos mediatizados y programados por la propia operatividad de la información influyen excesivamente en el comportamiento del artista, de hecho, la propia cotidianidad se puede convertir en profunda satisfacción y el deseo en necesidad. El papel dominante de la cotidianidad, como reglamento ejecutor, junto al carácter del deseo son elementos perjudiciales, que distorsionan lo que debería entenderse por un proceso marcado por la necesidad de reflexión. El deseo, lo cotidiano y normativo se enmarcan en estrategias premeditadas y muy dirigidas para conformar unos modelos estetas y tecnocráticos. El ser humano se mueve dentro de un ámbito normativo, que puede ser dividido en órdenes explícitos, semiexplícitos y también implícitos<sup>45</sup>.

Si algún término puede ser admitido, entre todos estos, sería el de la necesidad<sup>46</sup>, que responde a la llamada o sugerencia de carencias existentes. Para los miembros de este colectivo, el deseo se pone en juego en un circuito imaginario y simbólico, mientras que la necesidad se mueve en un circuito de realidad. De hecho, los dos conducen a satisfacciones distintas.

Oteiza<sup>47</sup> reivindica al artista teórico, para que no se encasille únicamente en la realidad formal. Igualmente, estos artistas abogan para que el artista escriba. En este sentido, el hecho de escribir lo ven como una condición necesaria.

---

44. Los términos de deseo y satisfacción han sido ampliamente analizados por Gilles Deleuze a partir de la obra de Sigmund Freud y Friedrich Hegel. Para más detalles, remitirse a Olabuenaga, Alicia. "G. Deleuze: por una filosofía de la disolución". Revista de Occidente, 1986, nº 56, pp. 32-34.

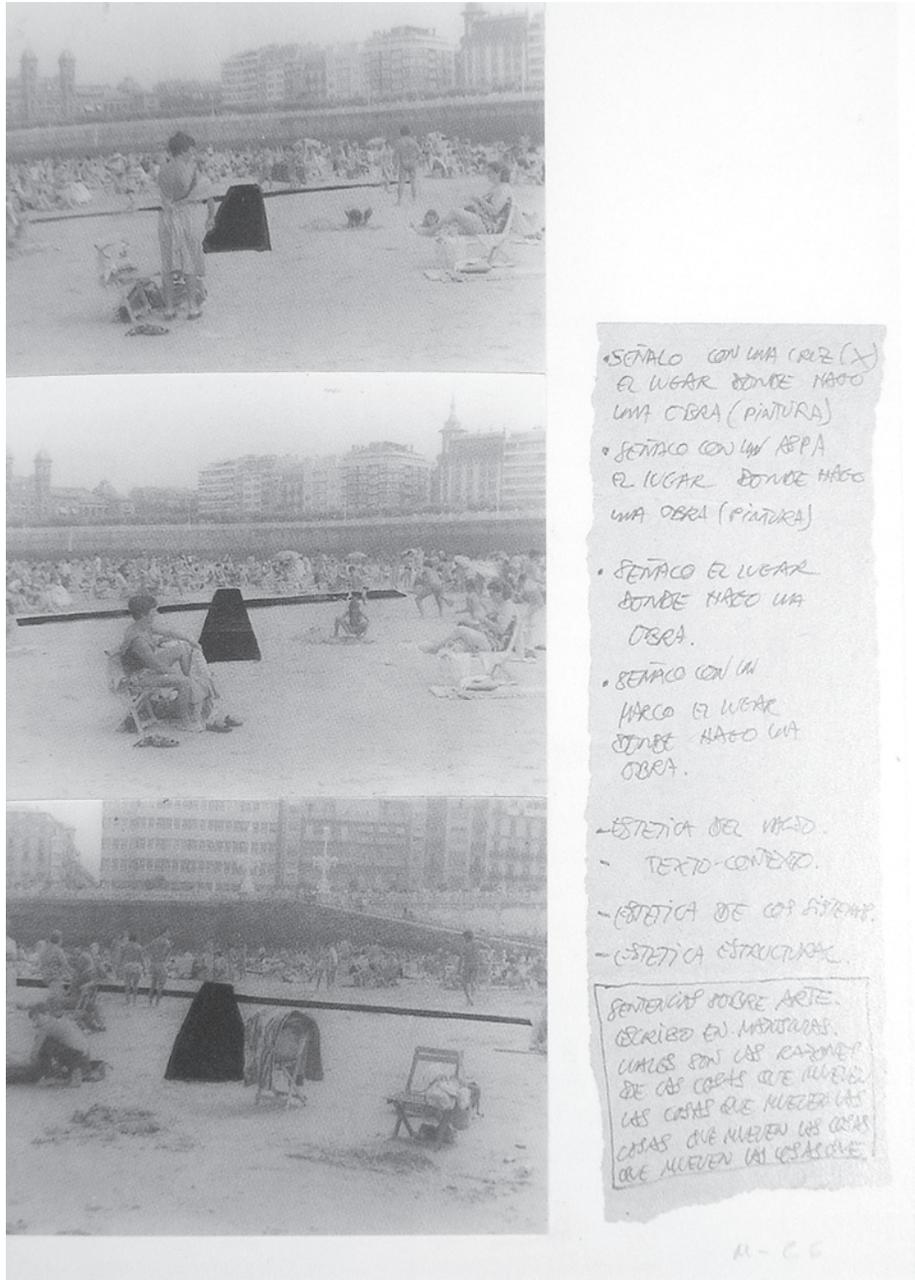
45. VALCÁRCEL, AMELIA. Ética contra estética, Barcelona: Crítica, 1998; 94 p.

46. Para A. Brunner, "la necesidad es atributo de la verdad en cuanto que lo que es no puede a la vez no ser, y en cuanto que al ser necesaria la afirmación de que es, la contrapuesta se hace necesariamente falsa". Para más detalles, remitirse a Brunner, A. *Ideario filosófico*. Madrid: Ediciones Fax. 1952; 162 p.

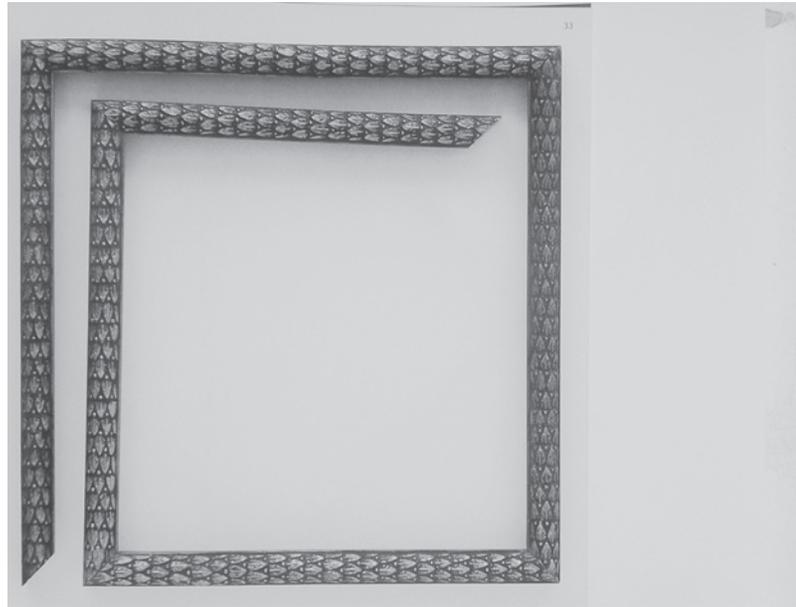
47. OTEIZA, JORGE. Quousque tandem....! Ensayo de interpretación estética del alma vasca, 4ª edición, Zarautz: Hordago. 1983, punto número 88.



Foto de los componentes de CVA.



Señalo con un aspa el lugar donde hago una obra, 1979.



Laberinto, 1980.



Pedestal como idea como idea, 1981.



Punto negro, 1981.



(P), 1982.



Cicatriù a la matriù, 1983.



Instalación Cicatriù a la matriù 1983.



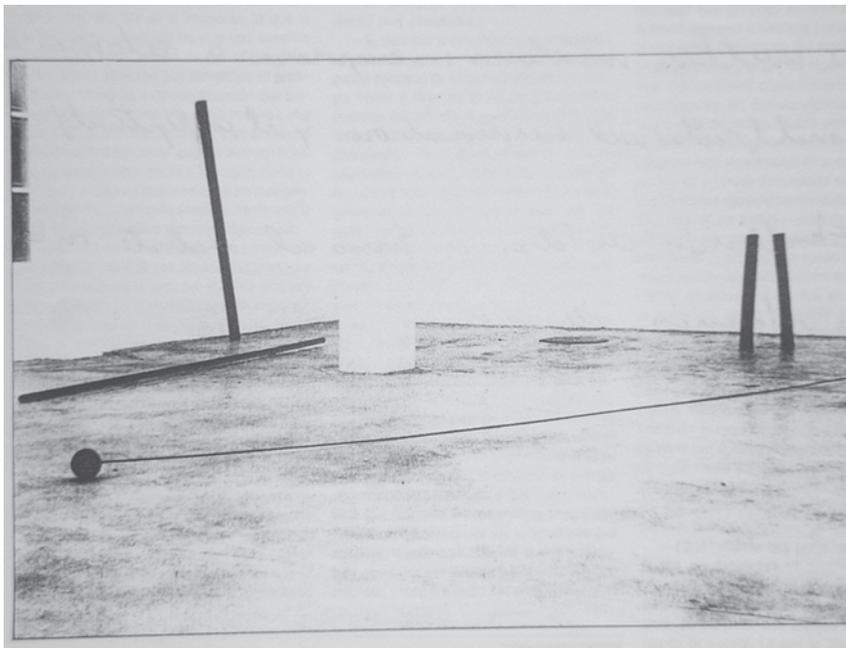
Paramalevitch, 1983.



Boceto, 1984.



CVA - Objetos - Exposición La Escultura en Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1984.



Las bodas lógicas, 1985.



Salus per naturam, 1985.



Sueño caído 1986.