



RAFAEL LAFUENTE

KONPOSAKETAK / COMPOSICIONES

2023-01-20 / 2023-05-14

ES



RAFAEL LAFUENTE

KONPOSAKETAK / COMPOSICIONES

Durante cincuenta años, Rafael Lafuente (Vitoria-Gasteiz, 1936–2005) examinó lo que significa hacer pintura. En un proceso continuado de eliminación de referencias icónicas y de depuración formal, trabajando en secuencias de obras, el autor desarrolló un lenguaje geométrico puro. El color –en su protagonismo–, la línea, el plano, la composición, así como las técnicas pictóricas y los diferentes soportes, no son elementos a dominar sino colaboradores con los que establecer una relación de trabajo, corresponsables de la fuerza y el resultado de la obra. En este sentido, Lafuente mantuvo este diálogo abierto a lo largo de su carrera y, en una perpetua investigación y experimentación de técnicas, medios, soportes y formatos, vinculó su trabajo al desarrollo de un lenguaje y discurso artístico que le conecta con las investigaciones desplegadas por las corrientes internacionales. Respetado y acompañado por sus coetáneos, su independencia, disciplina y coherencia sirvió de modelo donde mirarse a una generación más joven.

La exposición presenta un conjunto de obras realizadas desde los años sesenta y llega hasta sus últimos trabajos, fechados poco antes de su muerte. Organizadas bajo un criterio cronológico, el proyecto ha seleccionado las pinturas que ejemplifican de manera más explícita los procesos de depuración formal, al tiempo que mantienen una indiscutible emocionalidad. En pa-

ralelo, *Konposaketak / Composiciones* aborda sus procesos de trabajo incorporando proyectos, dibujos y prácticas experimentales en diferentes soportes, en un perfil amplio y complejo de la personalidad creativa del artista. Son trabajos que, en muchos casos, se exponen por primera vez.

Junto a obras emblemáticas de los fondos de Artium Museoa, el grueso de la exposición procede del propio estudio del artista, un fondo documental y de obra que ha sido recuperado y cuidadosamente conservado y catalogado por la familia del pintor. Desde sus primeros trabajos, Rafael Lafuente mantuvo una investigación independiente, ajena a los gustos y narrativas del momento, en un discurso confrontado con la pintura realizada en su contexto y tiempo. Sus obras serán el resultado de un proceso autodidacta de indagación y descubrimiento, confrontada a sus propios límites, en la búsqueda de *exactitud* y *armonía*. Un proceso que se traduce en una obra en constante evolución, recogido en innumerables notas sobre sus probetas de color, organizaciones espaciales, secuencias de formas, tamaños y acabados...

La lectura temporal que de manera habitual se realiza sobre su trabajo, y que lo conduce desde el expresionismo matérico de sus primeros trabajos, su incursión por la gráfica, la figuración orgánica y el arte pop hasta la lógica constructiva y la abstracción geométrica, se ve asimismo atravesada por la producción de dibujos, juegos ópticos de pintura sobre espejos, composiciones sobre paneles móviles, acuarelas, guaches, proyectos de escultura o murales públicos.

Enrique Martínez Goikoetxea

ARMÓNICOS

(diálogos con las obras y las anotaciones en el taller de Rafael Lafuente)

A nuestro conocimiento le falta la continuidad de ese conjunto del mismo modo que se le sustraen esos informes jirones de espacio que separan objetos conocidos y andan rondando al azar de los intervalos; como se pierden a cada momento miríadas de hechos fuera del pequeño número de aquellos que el lenguaje despierta.

(Paul Valéry. Escritos sobre Leonardo)



Reverso y anverso de lienzo. 1952

Irrepetible, cada presente contiene la latencia de sus antecesores y sucesores en una serie suspensiva de la que no importa ni el origen ni el destino, sino la continuidad de la serie. Ya concluida, la obra de un artista es un continuo. No porque confirme una homogeneidad sostenida en el transcurso de su carrera, sino porque todas las pequeñas o grandes discontinuidades entre las obras aparecen como determinaciones de una secuencia a la que pertenecen por igual obras antecesoras y sucesoras: desde el incipiente bosquejo infantil a las obras inacabadas, y todos los bocetos del periodo de formación, la exploración de los antecesores, los ensayos de representación, los titubeos de fascinación, las deliberaciones de estilo, los desarrollos de asentamiento, las consolidaciones, las variaciones de orientación, las evoluciones y las mutaciones, los giros, las refluencias, las afirmaciones y reafirmaciones, las obras decisivas, las críticas, el reconocimiento del presente, la intuición del futuro. En una vida de trabajo, eso compone un corpus muy abundante. Cada una de esas obras elegirá su espectador. Así que más allá del destino de las obras en el incierto universo del

reconocimiento público y las oscilaciones de valor del gusto, de la inserción en uno u otro discurso de legitimidad histórica o cultural, ninguna obra habrá sido superflua. Lo que garantizan los discursos es una congruencia del relato, pero no una adecuación del relato a su propia legitimidad, ni siquiera una congruencia interna de la secuencia de obras. Desde un punto de vista argumental, es sencillo decidir aquello que más funciona como representativo, en el sentido de unas obras reconocibles en su inscripción histórica. De ese modo se obtiene un relato de hallazgos y patentes bajo el principio del progreso evolutivo, dejando fuera todo aquello que pueda perturbar lo claro y distinto del discurso. Cada autor puede acabar simplificado en una línea, en una hipérbole, según la cual la obra de esplendor que lo identifica, viene precedida por meros antecedentes propiciatorios, y seguida de obras epigonales carentes de la intensidad del tenso instante del hallazgo y de la madurez de la confirmación... como si debiera confirmarse, para cada autor, la lógica formal de los periodos históricos y de la secuencia de la vida: infancia, madurez y deterioro, arcaicismo, clasicismo y manierismo...¹

Cada obra se retrotrae a los instantes de su elaboración, entremez-

1 De Wolfflin a Calabrese, de Focillón a D'Ors, de Sarduy a Greenberg, la atribución de una lógica interna a las evoluciones de los lenguajes, según un modelo atemporal, habrá sido solo una fantasía formalista.

clada con las emociones y circunstancias en las que la vida y el arte son indiscernibles, pero formando parte de una única vivencia completa de su quehacer. Solo el autor vive la experiencia de la contemplación global de toda su obra. Desde fuera, apenas puede atisbarse una intuición del conjunto, a partir de elementos parciales. En la serie continua de lo realizado en una vida, cada obra opera como una discontinuidad relativa al diferencial respecto a la linealidad de la serie. Cada obra habrá afirmado su instante, un elemento adicional constituyente de una deliberación autorial infinitesimal. Por eso, contemplar, aún de modo imaginario, la obra completa de un artista, es un privilegio que cifra su aventura, intempestivamente moderna, huérfana de un ambiente fértil, vigorosamente discreta, solitariamente social.

*Tierra de frontera entre la soledad y
la comunidad.*
(Kafka)

I. CONFLICTOS ESTRUCTURALES

Para cada autor, el estilo es la indagación de un saber de la complejidad, un artificio cognitivo para tratar con lo real, que solo puede reconocerse retroactivamente. Cada generación, y cada autor, se enfrentan en cada circunstancia a unos modos de complejidad en lo real para los que las herencias –técnicas, estilísticas, simbólicas–, no son plenamente aceptables o adecuadas. Ni la inocencia autodidacta, ni la formación académica te protegen de esta falta de

Debo tener un cuerpo, porque hay algo oscuro en mí.
(G. Deleuze. *El pliegue*)

recursos. Cada instante exige una aproximación particular. La fuerza atribuida a las soluciones provistas por una u otra tradición queda relativizada tanto por las nuevas circunstancias como por la necesidad de apropiación generacional. Con todo, la modernidad introdujo una exigencia de adecuación al tiempo, provocando en realidad una sobredeterminación asociada más bien a un modelo de presente, a una ideología del tiempo. Ser en el tiempo se convierte en un imperativo categórico que supera en su poder de convicción a cualquier tradición, de modo que, convertida ella misma en tradición, adquiere una autoridad autoinmune.

Para el pintor, las complejidades no son las propias de la investigación científica en la comprensión de lo real; sino las complejidades propias de una fluidez cognitiva que no prescinde de variables ni de interacciones, y cuyo análisis no elude la falta de neutralidad del sujeto cognoscente en la operación cognitiva. Puede quedar fascinado por las fórmulas y los teoremas del matemático, pero en esas diagramas y demostraciones admira la claridad y la distinción, y reconoce un mismo impulso de comprensión; pero no aspira a un conocimiento empírico, ni a una explicación sobre cómo es el mundo: lo que obstinadamente ofrece es una proposición situada desde la singularidad gnoseológica irreductible del sujeto: desvela, así, la aporía fundamental del conocimiento humano, al enfrentar-

le a su punto ciego, donde desfallece la fantasía de una observación sin observador. No obstante, la capacidad de predicción y de producción desarrollada por esa elusión subjetual han colocado a la tecnociencia en una posición omnisciente, omnipotente y omnipresente. Desde la inauguración de las ciencias experimentales, las culturas occidentales han reorganizado un universo del conocimiento dentro del que las artes han quedado relevadas de cualquier compromiso epistemológico, de acuerdo con la construcción categorial de la filosofía del arte, subsidiaria a su vez de la nueva filosofía de la ciencia. Desde entonces, los artistas han vivido sumidos en la intensidad de una tensión entre la estimulación cultural de sus necesidades expresivas, de acuerdo con principios románticos... y la inhibición cultural de sus aspiraciones gnoseológicas, convertidas en una estimulación de exigencias académicas. De un lado, un principio de libertad sin límites contra cualquier coerción o sistema, de otro, un principio complementario de racionalización e integridad.

*Orden-des-orden (ataxia-a-taxia); la
modalidad del mal se verá limitada a
ese prefijo negativo.
(F. Jullien: La sombra en el cuadro)*

Cada modelo de orden implica una tensión entre lo que se considera superfluo y lo que se considera imprescindible, entre componentes y oponentes. Nuestras configuraciones y organizaciones –psíquicas, sociales, técnicas, categoriales o estéticas–, testifican este conflicto estructural, sea mediante un esfuerzo de supresión de lo inconveniente, sea

mediante un intento de apropiación o domesticación. Todas las formas de arte pertenecen a esta función antropológica del ornamento, en tanto operación relativa a la problematicidad de la estructura. La función ornamental tendría que ver con esa administración del acceso y de la pertenencia a la estructura; con la turbulencia de la relación entre los oponentes y los componentes de una estructura. La ornamentación icónica captura metafóricamente el conflicto; la ornamentación anicónica lo desplaza metonímicamente, como una contención que difiere el acceso. La representación icónica operaría como un exorcismo contra aquello que se representa; la ornamentación plástica operaría como un impedimento que contiene y suprime lo que queda fuera de la representación.

Ambos sistemas han sido complementarios, incluso cuando se han convertido en términos excluyentes de una polaridad electiva: Entre defensores de una purificación racionalista que suprime todo aquello que se considera inesencial, y defensores de una catarsis existencialista que intensifica una escenificación extensiva e inclusiva de todas las formas de complejidad. De un lado, la convicción formalista en que la literalidad empírica liberaría el espíritu humano de las coerciones del simbolismo, de la metáfora, de la representación, de la fantasmagoría psíquica y el sentido trágico de la existencia... De otro, la convicción existencialista de que, en la expresión

No existe remedio inofensivo. [...] Desviando el despliegue normal y natural de la enfermedad, el farmakon es, pues, enemigo de lo vivo en general, sano o enfermo. Debemos recordarlo, y Platón nos invita a ello, cuando la escritura es propuesta como farmakon.
(J. Derrida. *La diseminación*)

[203] En todo gran arte hay un animal salvaje domado. [...] Todo gran arte tiene como fundamento los instintos primitivos del hombre.
(L. Wittgenstein. *Aforismos*. 1940)

También dijeron que este rey [Sesostris] dividió la tierra entre todos los egipcios a fin de dar a cada uno un cuadrángulo de igual tamaño, con la intención de cobrar a cada cual la respectiva renta por medio de un impuesto que habría de ser recaudado anualmente. Pero cada súbdito cuya porción fuera reducida por el paso del río, tenía que dirigirse al Rey para notificarle lo ocurrido. Entonces éste mandaba a sus inspectores, que debían medir en cuanto se hubiera visto reducido el terreno, para que el propietario pudiera pagar sobre lo que quedara, en proporción al impuesto total. De esta forma, me parece, se originó la geometría, que se difundió más tarde por la Hélade.
(Herodoto)

de las complejidades psíquicas y sociales, se metabolizan y resuelven. De una parte, una norma ideológica ejemplificada en una restricción formal y material; de otra, una contención metodológica, ejemplificada en una expresión emocional y simbólica. Entre la realidad de lo concreto y la humanidad de lo emocional, entre la norma y la expresión, entre la ley y el teatro, entre la materia viva y la cristalización.

Pero ni la expresión del trauma, ni la representación de la tragedia, pero tampoco la impostura de una armonía sin fisuras, ni la escenificación del equilibrio, ni la catarsis ni la ascesis, eliminan la complejidad de lo real del sujeto, recorrido por sus inscripciones simbólicas. Ningún ensayo de orden jamás abolirá la complejidad humana. Los intentos de convertir al humano en ciudadano encuentran su límite en la persistencia de lo que resulta insoluble en la socialidad, el fondo indómito sobre el que se asienta la hondura psíquica del *anthropos*. Los impulsos civilizatorios generan modelos de orden y armonía, pero no se pueden ni imponer ni heredar, por lo que cada generación se enfrenta incesantemente a un reto civilizatorio cada vez más complejo cuanto mayor es el grado de artificio –leyes, dispositivos, mecanismos, organismos, instituciones...-. Ni los símbolos, ni el conocimiento, ni la consciencia, ni la ética refrenan completamente las disfunciones psicosociales del *anthropos*. El impulso mismo de abolición del des-

orden es simultáneamente un indicio de los desórdenes de los que surge. La civilización no purga la barbarie, como los ideales civilizatorios se tornan tanto más salvajes cuanto se erigen en principios indiscutibles, cuya aplicación en programas de racionalización de la existencia acaba por desplazar e incluso catalizar lo salvaje, estimulando aquello que pretende evitar.

I,1. La parte por el todo (una abstracción exclusiva).

La abstracción es un proceso cognitivo fundamental, propio de la complejidad de la inteligencia humana. La capacidad para encontrar patrones subyacentes, para generar sistemas simbólicos de correspondencia entre fenómenos dispares, constituye una herramienta irrenunciable para la elaboración artística. La extracción y la formalización de patrones estructurales, geométricos, morfológicos, permite, una vez independizados, un uso extensivo en cualquier contexto funcional. Tal independencia y funcionalidad han convertido la abstracción en el mecanismo formalizador y técnico por excelencia.

Los procesos de abstracción han sido un factor importantísimo en el desarrollo del conocimiento humano, y en particular de todas las formas de arte. Y existe, ciertamente, un arte reconocible como abstracto, reconocible por cierta clase de iconografía, basado en

*La conversión del sufrimiento real en
ficción de poder.
(Elaine Scarry. *The Body in Pain*)*

*No existe el arte abstracto.
[...] tampoco existe ningún arte
«figurativo» y «no-figurativo».
Todo se nos presenta a guisa de
«figura». Hasta en metafísica
las ideas se expresan por medio
de «figuras simbólicas». [...] una
persona, un objeto, un círculo,
son todos «figuras».
(P. Picasso)*

La obra abstracta es aquella en la cual ninguna sugestión de imagen ha sido aceptada voluntariamente.

(Michel Seuphor)

la supresión deliberada del repertorio de formas naturales, de figuras reconocibles en el mundo visual, en la disyunción de factores plásticos e icónicos.

Paradójicamente, el arte reconocido como abstracto se habrá desarrollado en la encrucijada entre la representación figural de todos los procesos de formalización y serialidad técnica –como una estética de la industrialización–, y la representación sublime de una liberación de lo humano –del naturalismo, la cotidianeidad, la anécdota, el simbolismo, la evidencia, de lo «demasiado humano»–. Tanto para la técnica como para la metafísica, lo particular, lo natural, lo concreto, lo circunstancial, lo que está apegado a la tierra y a la vida, todo ese mundo de sensaciones, de apariencias texturas, formas, colores, detalles, deseos... resultarán sospechosos y problemáticos desde miradas que aspiran precisamente a la neutralidad intelectual, a la claridad cartesiana, a la normatividad y la adecuación técnica, a la elusión de las sombras de lo humano, a la exclusión de la sombra en el cuadro.

Imaginemos a Dios «artista»: le haría falta manejar todos esos juegos de sombra para que resalte.

(F. Jullien: *La sombra en el cuadro*)

Esta descomposición analítica desvelaría la estructura, al discriminar los elementos constituyentes. Pero al mismo tiempo, al reducir las obras a elementos mínimos, se presupone una esencialización perceptiva, expresiva y simbólica, por la que la atención se concentraría en cada elemento, sin

importar la continuidad anulada de un «todo».

*Cantando al cuadrado deífico,
fuera del que avanza, fuera de los
lados; De lo viejo y lo nuevo –fuera
del cuadrado enteramente divino;
Sólido, de cuatro lados (todos los
lados necesarios) ... desde este lado,
Jehová soy yo.
(W. Whitman)*

*Tras la máscara del humanismo no
están las verdades del materialismo,
sino los escenarios de pesadilla
de la lógica y el determinismo.
Emerge ahí un mundo cristalino que
responde únicamente a imperativos
numéricos, manipulaciones formales
y control financiero. [...] donde una
vez la geometría proveía signos de
estabilidad, orden y proporción, hoy
ofrece una matriz de significados
cambiantes e imágenes de
confinamiento y disuasión.
(P. Halley)*

Coinciden, así, la descomposición y la segregación de elementos descontextualizados, que sustituye el todo por la parte... con la exaltación de esos fragmentos, convirtiéndolos en signos vacíos, como figuras de un todo ausente, y por ello indiscutible. Coinciden, así, signos exentos de cualquier referencia humana, cercanos al arte decorativo-, con su evocación sobrehumana, cercana al arte religioso: Alienación en la formalización y fetichización en la sublimidad. La noción de abstracción como supresión se vislumbra en esta doble negatividad, de unas «partes sin todo» y un «todo sin partes». Sin duda esta forma de abstracción produce un corte epistémico tanto más convincente cuanto mayor la expectativa de totalidad que suscita, y tanto más poderoso cuanto más resolutivo su designio colonial de universalidad.

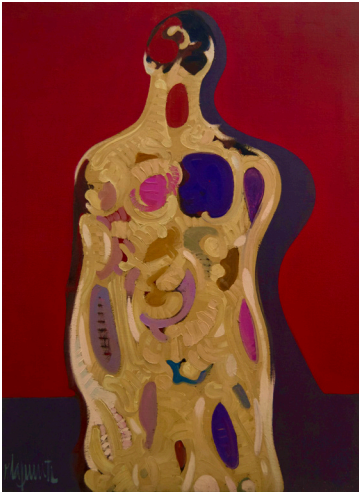
I,2. El todo en la parte (una concreción inclusiva).

*El lenguaje, en especial el
matemático de la ciencia, crea
fronteras entre el blanco y el negro.
El sentido común las borra. La razón
trabaja con grises. [...] Cuando
el blanco se convierte en negro,
algunos dicen: «En lo esencial,
sigue siendo igual». Otros, en cambio,
cuando el color oscurece un tanto,
dicen: «Ha cambiado por completo».
(L. Wittgenstein. Aforismos)*

La sencillez es inversamente proporcional a la precisión. La complejidad psicosocial del sujeto es el núcleo fundamental de todas sus acciones y relaciones. Esta centralidad de lo humano en el arte no está confinada a la imagen antropomórfica, sino que se expande en las relaciones que mantiene con aquello de lo que es parte. Los llamados «géne-



Rafael Lafuente.
Figura atrapada en un jardín. 1969



Rafael Lafuente.
Ornamento de una figura. 1964

ros» artísticos, son los campos iconográficos que despliegan las tres dimensiones del espacio antropológico: las relaciones con otros humanos (retratos, arte costumbrista, arte político), las relaciones con el ambiente –seres no humanos no-personales– (paisaje, naturaleza muerta, arte concreto, literalismo), y las relaciones entre humanos y númenes –seres no humanos, pero sí-personales– (arte religioso, arte sublime, etc.). De facto, las obras de arte no siempre se avienen a esa parcelación. Más bien operan simultáneamente en una triple articulación que las convierte en copresentes, intercambiables, indecibles: una mariposa puede ser un cuerpo humano, una persona dos, una flor un rostro, un mueble un invitado...

En su enorme diversidad, la representación del cuerpo humano (estadísticamente el motivo principal del arte universal) ha sido una táctica fundamental en el establecimiento antropológico, tanto en términos locales –como estrategia de implantación y constitución de identidades regionales, epocales, asociadas a distinciones de clase, de género, de cultura, etc–, como en términos generales –como estrategia de identificación de especie que habrá instituido un antropocentrismo interminable–, pues la representación del cuerpo humano identifica como correlato el espacio natural, no humano. La presencia del cuerpo humano es irremediamente implicativa, provoca en los humanos una inmediata cadena

de reacciones físicas y emocionales, y ha sido, por ello, el vehículo de todo tipo de contenidos e identificaciones. Esa fuerza de implicación permitía convertir el antropomorfismo en un sistema instituyente de legitimidad (basado en la aceptación de la evidencia iconográfica) y un sistema de proporciones que modeliza no solo cierta ética anatómica, sino también el cuerpo social y su estructura de clases, la jerarquía pulsional de la racionalidad, y un completo modelo de conocimiento. Este antropomorfismo canónico habrá sido el modelo antrópico por antonomasia, como un «a priori estructural».

Pero el cuerpo no es primario, no es un dato de la experiencia que creemos conocer, sino un efecto de las complejidades del conocimiento, la consciencia y la representación, como una estructura discontinua, dislocada, escindida por cortes y anomalías.

Como reflejo invertido de esas discontinuidades del cuerpo mortal –su vulnerabilidad, su caducidad, su fragilidad, su inestabilidad fisiológica y psíquica, su singularidad sexual, racial, cultural, se inscribirá el remedio fantasmático de una fábula política en modelo de cuerpo clásico íntegro, impasible, independiente, racional, genérico, inorgánico, antinatural, incluso incorpóreo.

Como representación ejemplarizante de lo proscrito o como espontánea expresión o retorno de lo reprimido, el cuer-

El cuerpo diabólico se caracterizaría por su: (a) desintegridad estructural (un cuerpo poroso, ahuecado, internamente discontinuo –con partes, atributos o elementos de origen heteróclito, sin solución de continuidad, desproporcionado y abierto; (b) dependencia (un cuerpo en continuidad con el exterior, y con los otros); (c) organicidad (muestra todo tipo de vida intracorporal, evidencia su metabolismo y cualquier otra interioridad orgánica, incluidas, por supuesto, todas las relacionadas con la sexualidad y la gestación, etc.); (d) pulsionalidad (un cuerpo psíquicamente complejo, que desvela su inconsciente, y todos los arrebatos pasionales, sin que estén necesariamente asociados a significaciones sociales.

(J.L. Moraza. *El inconsciente clásico*)



Rafael Lafuente. *Abismo rojo*. 1967

po discontinuo, visible por doquier en el arte universal, es el cuerpo irremediablemente alterado, singular, excesivo y defectivo, del expresionismo y del existencialismo pictórico, el fondo corporal que subyace a cualquier ensayo de estilo; el anomalismo subjetual en el que se contemplan todos los ensayos de orden, respecto al cual emiten las instrucciones de una reparación, de una normalización, de una ilusión de estabilidad y equilibrio.

Respecto a la tensión existencial entre la presencia del cuerpo y los compromisos de la esencialización abstracta, entre la existencia humana y el desarrollo de sus dispositivos técnicos y simbólicos. La transición desde la figuración a la abstracción pictórica, como un intervalo propiamente existencialista, coincidiría con la intuición de una progresiva deshumanización del arte que afectaría no solo a la naturaleza anicónica de la geometría y la ausencia de antropomorfismo, sino también al debilitamiento del humanismo o, más exactamente, a la impostura del humanismo sobre lo humano.

Las metamorfosis en las obras del pintor refieren a la tensión entre el cuerpo y el espacio, y de forma aún más específica, entre la complejidad del sujeto y su adecuación ambiental. Desde pinturas como *Ornamento de una figura* (1964) u *Ornamento de mujer* (1963), la expresión se vuelve más existencial de un cuerpo pulsional, y aún más explícita en *Abismo rojo* (1967), en la que la



Rafael Lafuente.
Figuras en su decorado. 1969

Mientras haya una figura sobre un fondo, habrá representación.
(Alberto Molemborg)

representación de un cuerpo humano internamente escindido por un abismo animal coincide con un cuerpo externamente disuelto en el espacio. De ahí que la transición entre representaciones antropomórficas progresivamente más «genéricas» del final de los años sesenta, —como *Figura sobre caballo rojo* (1967), *Figura cerrada sobre sí misma* (1969), o *Figura traspasando otro espacio* (1969)— hacia pinturas «abstractas» hacia el inicio de los años setenta es continua. No es solo que operan como una indagación sobre la disolución entre la figura y el fondo, sino también, y sobre todo, una progresiva metamorfosis del antropomorfismo en su concreción anicónica.

Ya en las obras de 1975, esa metamorfosis se ha consumado de forma radical e irreversible.

Conforme se desvanecen incluso los signos antropomórficos más genéricos, subsumidos en el espacio, el espacio adquiere una singularidad como figura del espacio. Y las relaciones entre el cuerpo y el lugar se transforman en relaciones entre las partes del espacio. El proyecto humano de geometrización se aplica a la formalización de lo humano.²

2 El surgimiento y desarrollo de las ciencias sociales supone la situación del *anthropos* en el lugar de «objeto del conocimiento», formulado, entonces, como fórmula susceptible de una geometría, de una racionalización de la complejidad humana, de una cristalización de la emoción... De facto, lo humano es el último y definitivo continente de la exploración colonial del impulso racional...

Si me catalogan como pintor geométrico es porque mis planos o cuadros recuerdan a formas elementales geométricas y utilizo líneas rectas, pero para mí esas formas son únicamente formas plásticas, lo mismo podrían ser figuras humanas, hombres y mujeres, o cualquier otra cosa. No pinto geometría. No soy ni matemático ni geómetra. Utilizo esas formas rígidas como elemento compositivo y como continente emocional del color en toda su plenitud, su fuerza. Cuando trabajo, en mi obra no tengo ni quiero ninguna intención de plasmar emociones. Trabajo como un investigador en su laboratorio. Del constructivismo, plasticismo, etc., mi obra tiene una relación o parentesco muy lejana pues no partí de esos ismos sino de la figura humana ya que, por simplificación y síntesis de la misma, me ha conducido a estas obras totalmente y puramente abstractas.
(Rafael Lafuente)

En primera instancia, el sujeto se disuelve progresivamente en su circunstancia; en segunda instancia, esa circunstancia se convierte en la esencia, en la ausencia del sujeto.

No se trata de una sustitución o de una escisión electiva entre naturalismo figuración y abstracción, entre naturalismo y racionalismo, entre existencialismo y estructuralismo, sino de una integración entre complejidad y organización, entre la expresión y la contención, entre instinto e inteligencia, entre el goce y el deseo, entre el animal y lo humano, entre el sujeto y el ciudadano... Sea como vacuna, como disfraz, o como arma, incluso en sus formas más aparentemente abstractas, estas formas artísticas apelan a una resistencia a la autoconstricción inconsciente del humano.

Los procesos de elaboración sobrepasan las categorías, las expectativas y las inscripciones de estilo. Incluso cuando la intención estética se aplica a una constricción, el acto de la pintura excede el programa. Como si la supresión no eliminase la complejidad, sino que le añadiese el acontecimiento mismo de la exclusión. De ese modo, incluso en el vórtice de un orden cristalino, se hace presente algo de lo real del sujeto, algo de la totalidad impensable de la no-contradicción. Desde una percepción pormenorizada, la concreción no será una forma de purificación geométrica,

[1950] Mozart (sin desdeñar su infierno) se refugia, a grandes rasgos, pasando al lado alegre. Quien no lo comprenda totalmente, podrá confundirlo con el tipo cristalino. [1951...] Abstracción. El frío romanticismo de este estilo sin pathos es inaudito. Cuanto más terrible este mundo (como por ejemplo hoy), tanto más abstracto el arte, mientras un mundo feliz produce un arte inmanente. [...] por lo tanto, soy «abstracto con recuerdos».

(P. Klee)



Rafael Lafuente. *Pintura*. 1973

sino una condensación simbólica: No se tratará de una extirpación expresiva, o de una esencialización geométrica, sino de una intensificación emocional. No es tanto una racionalización abstracta, ni una minimización de la exterioridad al logos, ni mucho menos una represión de factores emocionales. Tampoco de una ontología abstracta, ni de una lógica de segregación fraccional. Se trata más bien de un existencialismo concreto, de una estética de la probabilidad, que remite al grado en el que el todo está contenido en la parte. Es la borrosidad de la no-contradicción, que permite comprender la concurrencia de concreción e incertidumbre.

Solo así, reducir el grado de especialización representacional (o descriptiva) permite una alta versatilidad simbólica. Y la contención expresiva cede a una intensificación emocional.

Cuando las obras no eliminan factores, sino que los condensan, se produce una *represación* pulsional, que permite acumular y administrar la energía. La intensificación pulsional no apepla a una supresión de todo aquello que no encaja en una idealidad esencial. La pintura es entonces una captura que integra incertidumbres bajo la condición de una intensificación.

II. PRECISIONES EXPRESIVAS

La vida interior, su fuerza y su alegría, es lo que en arte determina la forma.

(V. Kandinsky)

Jerarquías emocionales según las cuales la racionalidad fría por lo general se considera más confiable, objetiva y profesional que la compasión. Por ejemplo, el ideal de objetividad que domina nuestra concepción de la información periodística o de la justicia (ciega) presupone la práctica y el modelo masculinos del control emocional en sí.

(Eva Illouz. *Intimidaciones congeladas*)

El artista no lucha contra su torpeza formal para expresar sus fantasmas, sino contra sus fantasmas mediante su aprendizaje formal. No se tratará de aquietar lo sentiente (dolor, placer, ira, prisa, deseo, energía), los altibajos del ánimo, de eliminar las oscilaciones sentimentales (*allegro, adagio, andante, cantábile, dolce, vivace, presto, maestoso...*), y aún más los estados indeseables de alma, de suprimir los términos emocionales complicados, para alcanzar un estado de calma permanente..., sino de alcanzar una conciencia desde la que las oscilaciones del ánimo se viven como momentos de la continuidad y de la intensidad de la vida; momentos eludidos o atendidos, instantes dramáticos de una solemne sucesión de transiciones inexcusables. Como si lo más opuesto a la apatía fuese la consciencia. Esta conciencia que desvela todas las emociones como manifestaciones de la emocionalidad, como si a una geometría de las pasiones³ le correspondiese entonces la exactitud de una borrosidad en la que el todo está en cada parte: como si, en su enorme diversidad, las pasiones se incluyesen recíprocamente, como armónicos de una emoción que fuese, no tanto su síntesis, sino su condensación.

3 Cfr. R. Bodei, *Geometría de las pasiones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

*Esas zonas impersonales,
desinteresadas, puestas fuera del
tiempo, del lugar y del espacio, en
que se codean con las matemáticas,
la poesía, las artes elevadas y todo
lo que en el corazón y en el cerebro
humano existe libre de trabas y
totalmente puro.*
(Ozenfant y Jeanneret)

Lo opuesto coopera.
(Heraclito: 8)

Totalidad en quietud.
(Louis Zukofsky)

*116. Un cierto pintor vive en un
periodo de guerras, carestía y
cosas por el estilo, pero solo pinta
escenas idílicas. ¿Podría decirse
que los estados emocionales que lo
llevaron a pintar tales cuadros no
son reales? Reales como una guerra.
¿No son más tarde, «reconocidos»
tales estados emocionales? [...] 118.
¿Pero los estados emocionales de
un pintor son transferibles a sus
cuadros? O ¿Pueden determinar
sus cuadros? Supóngase que yo
estuviera fuertemente dolorido y
que quisiera pintar tal estado. Podría
hacerme un autorretrato en el cual
llorase, gesticulase y cosas por el
estilo. En mi paisaje podría pintar
uno de esos cementerios de montaña
a lo Friedrich o, quizá, una calavera
sobre un fondo negro con una vela
consumida y una flor marchita, etc...
Si pinto un cementerio en un día gris
sé que, normalmente, no encontrarás
nada de lo que reírte.*
(Salvo: De la pintura)

Esta conciencia conlleva una nueva temperatura expresiva, una forma otra de correspondencia emocional. Pues la expresión no es un síntoma, en el sentido de un indicio externo de un proceso interno, sino una elaboración constituyente que organiza el psiquismo. De ahí que la expresión sosegada no necesariamente sea una señal de ataraxia interna, sino una formación performativa, que exorciza la convulsión interna en una promesa autocumplidora. Subrepticamente, el esfuerzo formalizador es ya una evidencia de la conmoción estructural. Recíprocamente, no es obvio que una expresión convulsa no se pueda corresponder con una inteligencia maquiavélica. No es que la expresión artística no se sustente inevitablemente en una sinceridad expresiva, sino que está afectada por la falta de correspondencia entre cualidad y expresión, que forma parte del sofisticado juego de la comunicación humana. Por lo que la expresividad exige siempre en estos casos una apreciación sutil, una comprensión de diferentes niveles de articulación.

Se afirma así el arte como una refutación sentiente de los principios de identidad y no-contradicción.

Aun no sujeta a un naturalismo psíquico, aun cuando no pueda sostenerse en la aceptación de evidencias como pruebas de verdad, la autenticidad de la expresión puede reconocerse de forma particular

en los modos persistentes en los que se desarrollan y evolucionan las transformaciones, en la recursividad según la cual obra y autor se crean recíprocamente. Pues la expresión es una acción efectiva, con efectos en lo real. La honestidad en la expresión artística es el correlato de esa intensidad mantenida en el tiempo.

En un cuadro siempre podemos notar una ausencia, [...] ante el cuadro, estoy elidido como sujeto del plano geométral. Por eso el cuadro no actúa en el campo de la representación.

(J. Lacan)

Entonces el rigor no implica rigidez, sino firmeza: Si la exactitud es una probabilidad de medida –y responde, justamente, a la preexistencia de algo que ha dejado de medirse para convertirse en patrón–, el rigor no implica medida, sino exigencia. Si la exactitud responde a una idealidad, el rigor, a una responsabilidad. La planificación, el manejo de categorías, la conceptualización de estructuras formales, el establecimiento de sistemas de relaciones, discurren entrelazados a la advertencia de las precisiones emocionales derivadas de los valores o factores plásticos.

El rigor puede entenderse, en este caso, como una deliberada minimización expresiva sobre la que resalta una intensificación emocional.

Así, la inexpressión figurada es justo lo contrario a la indolencia. Como si el discurso de una voluntaria inexpressión fuese en realidad el contradiscurso de la suave expresividad de las obras. Como si no expresase todo lo que se quiere dar a entender sin que por



Rafael Lafuente. *Pintura*. 1976

*No quiero expresar en mis obras
absolutamente nada.*
(Rafael Lafuente. 1990)

*Puede ser un arte racional, pero con
algo emocional.*
(Rafael Lafuente. 1990-1991)

*Es el poema el que hace
a las palabras.*
(George Oppen)

[24] *Bach ha dicho que todo lo hizo
por aplicación. Pero tal aplicación
presupone precisamente humildad
y una enorme capacidad de
sufrimiento, es decir, de fuerza.*
(L. Wittgenstein. *Aforismos*)

*El caos verdadero no podría
ponerse en un platillo de la
balanza, sino que es para siempre
imponderable e incommensurable.
Más bien correspondería al centro
de la balanza... Este ser-nada
es el concepto no conceptual
de la no-contradicción.*
(P. Klee: *Diarios*)

ello deje de comprenderse la intención del autor, especialmente negando lo que en realidad se quiere afirmar. En el contexto de una estética de la concreción integradora, la expresión intensificada en la contención mantiene la conciencia residual de la pérdida, la conciencia de las paradojas de la formalización y la persistencia del factor humano. Los signos de formalización desplazan la atención del contenido latente, de lo real del sujeto, de su saber inconsciente: Un saber desde el arte –proporcionado por la pintura–, sobre el autor en el que la elaboración y la deliberación le han convertido.

III. INCERTIDUMBRES PLÁSTICAS

Estas obras concretas no son simbólicas, constatan la probabilidad de la representación para dar cuenta de lo real o, para ser aún más precisos, para mostrar lo real como resto de la operación simbólica, como eso que no consigue simbolizarse del todo y que recuerda su esencia real.⁴ Inevitablemente inquietantes, incómodas, deliberadamente resistentes a una evocación de infinito, su fuerza proviene de su consciencia

4 «Lo real como resto de la operación simbólica». Vicente Mira. *Sobre el deseo y su objeto*. Madrid: Colegio de psicoanálisis, 2001.

La belleza quizá llegue a ser un sentimiento inútil para la humanidad, y el arte será algo que se ubique entre el álgebra y la música.
(Flaubert)

En el segundo movimiento de la Sinfonía Pastoral de Beethoven (Ej. 68a), el sonido del murmurante arroyo está representado por el fluido movimiento acompañante.

El Ej. 68b., la música del fuego mágico de La Walkiria de Wagner, expresa musicalmente el vacilar de las llamas. Con un movimiento igualmente rico, Smetana describe el curso del río Moldavia (Ej. 68c).

La Pasión según San Mateo de Bach es rica en pasajes ilustrativos. Entre ellos destaca particularmente, por aparecer en un recitativo, la descripción del rasgado del velo del templo (Ej. 68d). El girar de la veleta es descrito en La Veleta de Schubert, y bastante característicamente, los trinos en lo compases 5 y 6 representan su chirrido (Ej. 68e). [...]

Al componer incluso los ejercicios más pequeños, el estudiante no debe nunca dejar de tener en la mente un carácter especial. Un poema, una historia, una obra de teatro o una película pueden estimular la expresión de caracteres definidos.

(A. Schoenberg. *Fundamentos de la composición musical*)

de finitud. Pues, como bien sabían los griegos, nada hay tan temible como el infinito, nada tan engañoso, tan falso, tan halagador como la promesa de un Todo.

La música habrá sido un constante modelo de estructura no figurativa para la pintura anicónica. Pero aunque la música explícitamente «descriptiva» solo aparezca de forma ocasional, en ella aparezcan contenidos representativos, bien a través de patrones rítmicos que modelizan la omnipresencia de sistemas rítmicos en la naturaleza natural y psíquica, bien a través de texturas tímbricas cuya articulación genera diálogos estructurales. A las secuencias, los intervalos, las derivaciones y articulaciones, incluso las propias estructuras musicales, subyacen patrones representacionales cuya actividad, cuya intensidad es responsable de sus efectos expresivos. Como si la pintura hubiera sido un modelo subyacente del fondo imaginario para la música. La intensidad emocional de la música y de la pintura derivarían entonces de un dominio implicativo derivado de la potencia evocadora de elementos plásticos, solo posible por la latencia de fondos simbólicos e icónicos que les subyacen y que también poseen su propia lógica. La atención detallada hacia los elementos estructurales permite explicar los entresijos de su poder evocativo, como sucede en el análisis de un texto poético. Del mismo modo, un análisis de la

estructura temática permite recíprocamente comprender los dispositivos técnicos o estructurales que la sostienen. Pero la música no es, para la pintura, un modelo de abstracción estructural, sino de intensificación emocional en el que (sin las «evidencias» naturalistas) las particularidades dramáticas se suceden confirmando una contención del todo en cada parte, una contención de la complejidad en la singularidad de la obra. No remite al trascendentalismo o al esencialismo, sino a la concentración emocional, con una intensificación perceptiva que administra sensibilidad y receptividad a la estructura.

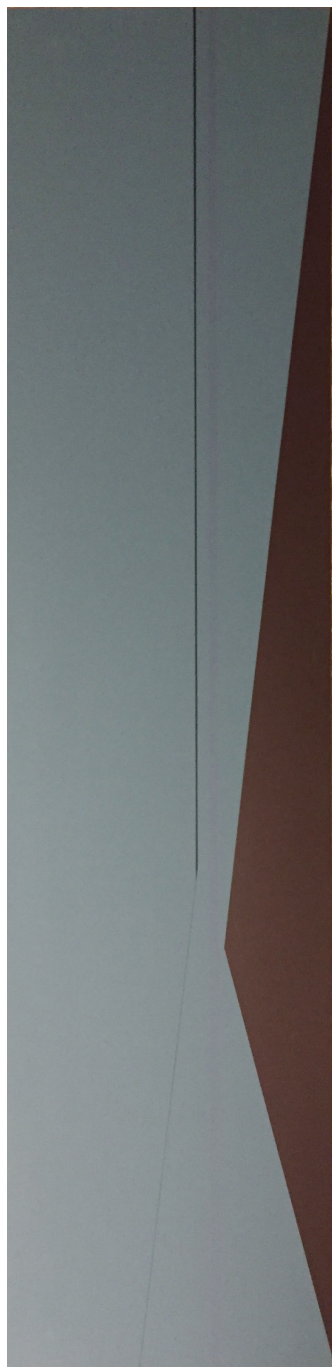
He aprendido mucho más de los pintores que de los músicos.

(E. Satie)

Es ya sentencia clásica y socorrida la de Galileo: «El universo está escrito en lenguaje matemático». Al parecer de los sentidos naturales –ojos, manos, pies– el universo está escrito en colores, sonidos, calores, pesos... [...] Distingamos, pues, verbalmente entre real (r) y real de verdad (r2), entre real (r) y en realidad de verdad (r2).

(J. D. García Bacca. *Filosofía de la música*)

Si bien las series se desarrollan como un propósito conjetural –un sistema de variables que delimitan el campo operatorio y generan un sistema deductivo e intuitivo–, cada una de las obras ensaya una resolución parcial, una ecuación autónoma respecto a la sucesión de la que forma parte. En tanto se ofrece como concluida, cada obra es deliberada y única en su singularidad en la serie, adquiere una autonomía. No se justifican solo en la congruencia de su serie, en la lógica de su intención, sino en la concreción singular de cada una de ellas. Cada obra concreta importa por encima de la secuencia que la hace posible. Cada parte, cada detalle, cada pequeña inflexión de cada obra concreta, contienen la obra, como la obra contiene en cierto grado la secuencia de la secuencia. Pues las partes son más bien participacio-



Rafael Lafuente. *Pintura*. 1985

nes. No son fracciones, sino armónicos que modulan el todo, ofreciéndole su particular consistencia. No se trata solo de una relación compositiva, sino de una función constituyente de atribuciones y distribuciones.

Esas particiones se explican como armónicos. Cuando escuchamos un sonido producido por un instrumento musical estamos en realidad escuchando una multiplicidad de sonidos que forman una serie armónica.⁵ Y cuando contemplamos un color estamos contemplando una multiplicidad de colores que forman una serie armónica.

Los armónicos desvelan la estructura interna de una vibración, pero al hacerlo, también despliegan una serie de frecuencias que no oímos, salvo bajo ciertas condiciones. De hecho, en términos sonoros, esas particiones son la base estructural de los intervalos musicales; y en términos cromáticos, son la base estructural de los sistemas de concordancia armónica. La naturaleza sinestésica de la cognición explica

5 En mecánica ondulatoria, un armónico es el resultado de una serie de variaciones adecuadamente acomodadas en un rango o frecuencia de emisión, denominado paquete de información o fundamental. Dichos paquetes configuran un ciclo que, adecuadamente recibido, suministra a su receptor la información de cómo su sistema puede ofrecer un orden capaz de dotar al medio en el cual se expresan sus propiedades de una armonía. El armónico, por lo tanto, es dependiente de una variación u onda portadora. Y a la vibración fundamental de cada tono musical también se le llama primer armónico, porque generalmente se acompaña de otras vibraciones menores divididas en 2, 3, 4, 5 o más partes iguales.

los vínculos entre los acordes cromáticos de la pintura (complementariedad, equidistancia, adyacencia, etc.), y las escalas cromáticas de la música (que incluyen los matices derivados de las particiones de tonos en semitonos, cuartos de tono, etc.). Contra-recíprocamente, las armonías musicales y visuales instrumentalizan la lógica de la estructura entremezclándola con factores provenientes de la inteligencia humana, emociones, categorías, correspondencias... Integran el fondo racional determinista de las magnitudes, con el fondo irracional probabilístico de las espontaneidades,⁶ entre la racionalidad del *logos* [1] (cuadrado), con la irracionalidad del *alogos* [√2] (hipotenusa). La concreción demuestra las obras como conjeturas más que como leyes.

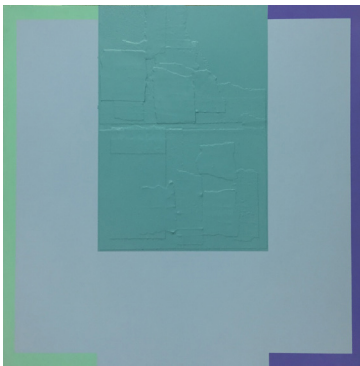
Lo real de la vibración sonora de una tecla de un piano hace vibrar la cuerda correspondiente a esa misma nota en un piano cercano. Pero los armónicos desvelan, además, el diferencial entre la fisicidad empírica de lo sonoro y la variabilidad real de lo acústico (vinculado con la raíz indoeuropea **keu*, remite a lo que se oye, se siente, a lo que se observa).

El color es, seguramente, lo más ajeno al discurso, donde de forma más fluida lo que aparece no coincide con lo que

6 Cfr. J. D. García Bacca. *Filosofía de la música*. Barcelona: Anthropos, 1990.

No es, pues, totalmente incorrecta la afirmación de Bekker; que la sonata op.111 de Beethoven y sus Variaciones Diabelli resulten en definitiva inejecutables instrumentalmente, cual si hubieran sido escritas para un instrumento que jamás ha existido y jamás existirá; estas dos obras no se tratan con sonidos reales, sino con incorporales, con abstracciones puramente cerebrales.
(E. Bloch. *Filosofía de la música*)

Es cierto, en general, que cuando se tocan dos o más tonos puros que sean armónicos de la misma nota fundamental, el oído añade a la nota fundamental muchos de sus armónicos.
(Jeans)



Rafael Lafuente. Sin título. 2004

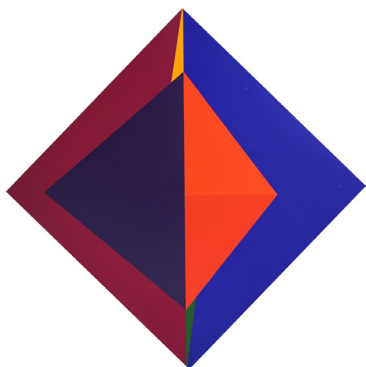
es. El color tiene el valor de una demostración de la diferencia entre lo que es –una vibración transversal del campo electromagnético de frecuencia entre los 400 y los 800 millones de oscilaciones– y lo que se percibe –un universo visible de sensaciones cromáticas–. El universo cromático impone su incertidumbre sobre la lógica del conocimiento. De ahí su importancia estructural en el arte moderno. Desde las ilusiones científicas de un «color objetivo», entre Runge y Seurat, entre Kuipers y Max Bill, las codificaciones cromáticas, los análisis psiconeuro-lógicos, la diversidad antropológica, solo han confirmado la falta de correspondencias unívocas entre los factores reales (r^2) y las sensaciones cromáticas (r), la inanidad de una distribución universal del espectro cromático y sus jerarquías ópticas, químicas o simbólicas; y, en fin, la falta de proporción entre lo real de nuestras evidencias y lo real de verdad. El color se desvela como un disruptor de cualquier veleidad universalista. Las cegueras cromáticas, los colores metaméricos (que muestran una disfunción entre la composición espectral y la naturaleza física), los colores imposibles (indecidibles que integran los opuestos, como un «amarillo azulado» o un «verde rojizo», solo percibidos bajo condiciones específicas), afirman la intuición de una cromaticidad dúctil.

Una pintura sensible a esta disrupción a una cromaticidad terci-

*En blanco e inmóvil
preciosamente,
pálido y hierático
como una doble petición.*
(E. Satie, anotaciones para la
interpretación en la partitura de *Le fils
des étoiles*)

ria, sofisticada, todo lo contrario a una paleta básica, primal, o a un sistema de armonías predeterminadas por sistemas psicologistas. Se tratará, entonces, de un espectro de transiciones, de inflexiones cromáticas, repletas de tonos completamente ajenos lo primal, a lo básico: colores de transición, de comisura, de discontinuidad, terciarios, crepusculares, aurorales, transicionales(catastróficos), relativos y correlativos... Armonías perplejas y turbulencias cromáticas, sólo visibles en la situación de contención del interior de las pinturas.

Este experimental existencialismo cromático explora las formas de la concreción. Pues el color es un centro expansivo para la forma, como la forma es un límite del color. Se trata de una contención recíproca. A la cromaticidad de la incertidumbre, le acompañan formas de la incertidumbre. La pintura es una acción (vertical) en el espacio (horizontal) de la contemplación. La concreción parte de la especificidad del espacio, y del soporte, que se hace presente como figura virtual del plano del cuadro, como determinación material dada de antemano, como literalidad física sobre la que la materia queda subsumida en lo real de la contemplación.



Rafael Lafuente. *Pintura*. 1992

La recurrencia sistemática a soportes geométricos convencionales desplaza la atención de su propia configuración

Un poco de sabor ácido, agrio o amargo, place más que el azúcar; las sombras realzan los colores e incluso una disonancia situada allí donde hay que dar relieve a la armonía.

(Leibniz)

Lo contrario elevado a lo en sí (en Grecia), o los contrarios no abstractos y considerados indisolubles (en China).

(F. Jullien. *La sombra en el cuadro*)

El lirismo es el desarrollo de una exclamación.

(Paul Valéry)

El elemento generalmente omitido en los tratados de armonía es el elemento del tiempo. [...] un sonido, o una combinación de sonidos, de cualquier tono, podrá ser seguido por un sonido, o combinación de sonidos, de cualquier tono, siempre que el intervalo de tiempo entre ellos se mida adecuadamente [...] si los tratados anteriores de armonía hubieran estudiado la armonía estática, habrían definido la armonía como «melodía simultánea».

(Ezra Pound. *Tratado de armonía*)

externa y de su relación con el espacio real, para concentrarla en las operaciones de atribución y distribución interna. Concretado el formato, las particiones intensifican los descenramientos, las dislocaciones, las inflexiones y las indeterminaciones, tanto morfológicas como cromáticas. Incluso las figuras aparentemente sencillas, o los multiplicados ángulos forzados, las asimetrías en las simetrías o las simetrías en las asimetrías, los cortes y planos que se cortan y se interpenetran, mediante transiciones tajantes o imprecisas, exigen una comprobación perceptiva; el acontecimiento de la obra es un encuentro de acontecimientos que tienen lugar y se aceptan mutuamente. De ese modo, las oscilaciones e intensidades emocionales persistirán incluso en ausencia de la figura humana, en estructuras sensibles.

Estas concreciones serán los factores que se hacen presentes de formas explícitas y latentes, y de los que deriva su fuerza poética, su capacidad para no quedar circunscritos a los programas simbólicos y funcionales de lo cotidiano. La obra poética es un modelo de concentración en el que lo concreto convoca el alcance y el potencial de una experiencia íntegra. Corporaliza lo más mental, e intensifica la hondura de la vivencia de lo más preciso, de lo más mínimo. Como si cada instante, de nuevo, contuviera el presente en su integridad.



Rafael Lafuente, 2005

*Mis pensamientos me vienen en
enjambre y con mucha facilidad [...] y
entonces mi mente los hace arder, si
nada me interrumpe. La obra crece...
sigo oyéndola y la veo con más
claridad. Entonces la veo entera y
mi imaginación me hace oírla, no en
partes sucesivas, como se oíría más
tarde, sino de golpe.*
(W.A. Mozart)

Cada obra es una ecuación referida a las cadencias de lo que se ve y lo no percibido, un armónico que desvela una lógica en las frecuencias en las que suceden las singularidades de estilo, los rangos de expresión que se contienen recíprocamente de forma retroactiva o proyectiva. Cada obra es una componente de fuerza, de deseo, un múltiplo del total de la obra completa de un artista en su vida. Cada obra es una expresión de la expresión que no del todo se desvela. Una obra solo lo es si esconde a la primera mirada la ley de su composición y la regla de su juego. Una obra permanece, además, siempre imperceptible. Y siempre intraducible, pues es prosa lo que tiene un fin expresable de otro modo.

Coinciden el tiempo vertiginoso de la intuición y el tiempo lento de la elaboración. Y coinciden el tiempo instantáneo y estático de la presencia de la obra y el tiempo interno, expandido, de la contemplación. El instante impercedero del enigma es una responsabilidad de la mirada.

Juan Luis Moraza, 13 de diciembre de 2022

Esta publicación se realiza con motivo de la exposición *Rafael Lafuente. Konposaketak /Composiciones* producida en el Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa que tuvo lugar en Vitoria-Gasteiz del 20 de enero al 14 de mayo de 2023.

EXPOSICIÓN

Comisariado

Enrique Martínez Goikoetxea

Coordinación de la exposición

Ixone Ezponda

Asistencia a Coordinación

SCANBIT

Diseño gráfico

Hélice Creativos

Montaje

Giroa

Seguros

Zihurko

Transporte

Arteka

PUBLICACIÓN

Diseño y maquetación

Hélice Creativos

Coordinación de la publicación

Enrique Martínez Goikoetxea

Textos

Enrique Martínez Goikoetxea

Juan Luis Moraza

Edición de textos

Maria Jose Kerejeta

Imprenta

Diputación Foral de Álava

© de los textos y las traducciones

Los autores

© de las imágenes

Los autores

© de esta edición

Artium Museoa.

Euskal Herriko Arte

Garaikidearen Museoa

Museo de Arte Contemporáneo

del País Vasco

Museum of Contemporary Art of

the Basque Country

ISBN: 978-84-126225-1-5

LG G 00926-2022

Número de ejemplares

1.500

Artium Museoa

Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa

Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco

Museum of Contemporary Art of the Basque Country

Directora

Beatriz Herréaz

Subdirector de Desarrollo y Finanzas

Javier Iriarte

Comisaria jefe

Catalina Lozano

Secretaria de Dirección

Mentxu Platero

Responsable de Finanzas y Personas

Luis Molinuevo

Responsable de Marketing y Públicos

Aingeru Torrontegi

Responsable de Comunicación

Anton Bilbao

Técnica de Marketing y Comunicación

Sonia Jiménez Villanueva

Traducción y edición

María Jose Kerejeta

Responsable de Exposiciones

Yolanda de Egoscozabal

Conservador de la Colección

Enrique Martínez

Coordinación

Ixone Ezponda

Responsable de Biblioteca y Documentación

Elena Roseras

Coordinación

Jaione Cortázar

Estíbaliz García

Responsable de Educación

Charo Garaigorta

Coordinación

M^a Fran Machin

Responsable de Infraestructuras y Servicios

Jose Ramón Angulo

Técnico de Seguridad y Prevención

Gustavo Abascal

Administración

Dava Álbalos

Begoña Godino

Maite Pando

Eva Pérez



Patrono fundador



Arabako Foru Aldundia
Diputación Foral de Álava

Patronos institucionales



PROMOCIÓN DEL ARTE



Ayuntamiento
de Vitoria-Gasteiz
Vitoria-Gasteizko
Udala

Patronato

Presidente

Ramiro González Vicente
Diputado General de Álava

Vicepresidenta

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

Vocales

Bingen Zupiria Gorostidi
Consejero de Política Lingüística y Cultura.
Gobierno Vasco

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

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

Andoni Iturbe Amorebieta
Viceconsejero de Cultura, Juventud y Deportes.
Gobierno Vasco

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

María Inmaculada Sánchez Arbe
Directora de Cultura.
Diputación Foral de Álava

Mercedes Roldán Sánchez
Ministerio de Cultura y Deporte

María Goti Ciprián
Diario El Correo S.A.

Sabino San Vicente Álvarez
Euskaltel

Iñigo Recio Álvarez
Fundación Vital Fundazioa

Secretaria

Susana Guede Arana
Diputación Foral de Álava

Patronos privados

EL CORREO³

euskaltel 

Vital
FUNDACIÓN · FUNDAZIOA

Empresas benefactoras

ESTRATEGIA
empresarial

 **eitb**

Noticias de Álava
Diario

CADENA
SE2



Frantzia kalea / Calle Francia 24

01002 Vitoria-Gasteiz

artium.eus