

Texto de Juan Bosco Díaz-Urmeneta extraído del libro  
editado por el Centro de Estudios Andaluces:

***Carmen Laffón. El paisaje y el lugar***

**Juan Bosco Díaz-Urmeneta (coord.). VVAA.**

CARMEN LAFFÓN, EL PAISAJE Y EL LUGAR

JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ

Sevilla, primavera de 2014

**I.- [un paraje en el olvido, La Cartuja].** Ásperos matorrales crecidos a su antojo, enredaderas silvestres que, disputándoles el suelo, se entremeten en sus ramas, exiguas mimbreras, sauces y viejos álamos descuidados, esos son los protagonistas de los dibujos que Carmen Laffón comenzó a hacer en la Cartuja el año 1976. Paisajes del desamparo y la fecundidad, si levantan acta de la indiferencia de la ciudad hacia aquel enclave al borde del río, también dan fe del vigor de la tierra que con el ir y venir de las aguas mantenía viva la ribera de la Cartuja. Al malestar o la compasión que produce el abandono sucede poco a poco la fascinación de quien va descubriendo la callada fuerza de la naturaleza. Son paisajes del encuentro: más atentos al desenfado de las plantas, al aura de la humedad o al ritmo de las aguas que a la belleza del paraje<sup>1</sup>.

Durante mucho tiempo, la orilla de la Cartuja, el monasterio, las chimeneas y hornos de la fábrica de loza y porcelana, y el conjunto del enclave fueron ajenos a la ciudad. Poco importaba que allí, en Gambogaz, Ignacio Vázquez Gutiérrez hubiera empleado las primeras segadoras y trilladoras mecánicas llegadas a Sevilla<sup>2</sup>, revolución agraria paralela a la industrial inducida por la factoría de Carlos Pickman<sup>3</sup>. Todo eso se había olvidado y el propio paraje se perdió de vista tras el muro de defensa, el trazado del ferrocarril y las tapias que lo protegían a lo largo de la calle Torneo. En tiempos, familias de Triana hicieron de la Cartuja lugar de excursión, pero, talados los árboles que protegían los caminos, la costumbre se pierde. Después sólo van por allí los obreros de Pickman y los de cortijos como Gambogaz que, poco después de la Guerra Civil, pasa a propiedad del general Queipo de Llano. Un regalo, decían, del pueblo de Sevilla.

Pero hacia 1968 las olvidadas tierras cobran interés. Nace con la llamada *Corta de la Cartuja*, proyecto que rectificaría el Guadalquivir a lo largo de seis kilómetros, alejándolo de la ciudad y facilitando, mediante el adecuado diseño del cauce, el rápido desalojo de las aguas. Así, las avenidas del río, causa de tantas inundaciones, dejan de ser una amenaza. El proyecto busca la seguridad de Sevilla pero genera otras expectativas. Concretamente, urbanísticas<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Gállego, J., "La Otra Carmen", *ABC de las Artes*, 22, 05, 92, 40-1. Sobre la vegetación de la Cartuja, Sancho Royo, F., "Los paisajes de Santa María de las Cuevas" en VV. AA. *Historia de la Cartuja de Sevilla. De ribera del Guadalquivir a recinto de la Exposición Universal*, Madrid, Turner, 1989, 291-308.

<sup>2</sup> Héran Haen, F., *Tierra y parentesco en el campo sevillano. La revolución agraria del siglo XIX*. Trad. M. Marchetti-Mauri, Madrid, Servicio de Publicaciones Agrarias, 1980, 173-183.

<sup>3</sup> Arenas Posada, C., "La Cartuja de Pickman: primera fábrica de cerámica artística y loza de España, 1899-1936", *Revista de Historia Industrial*, N.º 33. Año XVI. 2007. I, 119-143.

<sup>4</sup> En lo referente a la Corta de la Cartuja y los problemas urbanísticos conexos, sigo la documentación reunida para el Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental y Badajoz, delegación de Sevilla, por Alfonso Cruz, José María Lerdo de Tejada, María Prats y María Jesús Rubio. Me ha sido facilitada por José García Tapial.

El suelo de la Cartuja quedaba fuera del planeamiento urbanístico por ser inundable, pero la Corta suprime tal eventualidad. Brotan así aquellas expectativas y las anima un peculiar solapamiento administrativo. El proyecto de la Corta intenta proteger y ordenar el territorio, y no tiene relación expresa con el planeamiento. Pero depende del Ministerio de Obras Públicas, organismo que también fija las llamadas *Actuaciones Urgentes* para unidades urbanísticas integradas, programas de construcción intensiva de viviendas. Tales *Actuaciones* se pensaron para Madrid y Barcelona, pero se aplican a Sevilla y al suelo de la Cartuja justo al año siguiente de la aprobación de la Corta. Protección de la ciudad y expectativas inmobiliarias quedan unidas por un oscuro designio administrativo. Las cosas las enmarañan aún más las normas de edificabilidad, tan confusas que podrían autorizar en la isla hasta 75.000 viviendas, con lo que su población llegaría a 350.000 personas<sup>5</sup>. Tales disposiciones apenas tienen en cuenta el patrimonio histórico, artístico y medioambiental del enclave.

Los dibujos de Carmen Laffón no son ajenos a este problema ni a otro que surge de inmediato: qué hacer con el meandro de San Jerónimo. Es la amplia curva con que el Guadalquivir delineaba Sevilla y casi la abrazaba, enfrentándola a Triana y a la propia Cartuja. El meandro se había modificado en los años cincuenta. Se separó de la Dársena mediante un aterramiento en Chapina, al norte de Triana, y su trazado quedó desviado al oeste del histórico arrabal. Era una medida contra las inundaciones pero ahora, al discurrir el río por la nueva Corta, el meandro podría recibir el agua de la Dársena, prolongándola sin riesgo alguno. Sevilla contaría así con un paseo fluvial, si se llevaba a cabo el desplazamiento, ya proyectado, del ferrocarril y se consolidaban las márgenes del meandro. Todo esto complementaría la revitalización de la Cartuja y su dedicación a equipamientos urbanos y esparcimiento ciudadano, dadas sus condiciones naturales y el patrimonio histórico y artístico que encerraba.

Era una perspectiva esperanzadora (cumplida de algún modo en 1992). Había, sin embargo, otras propuestas, como la de cegar el meandro y ganar así espacio para viales que comunicaran el casco urbano y la acumulación de viviendas y población que el programa de Actuación Urgente asignaba a la Cartuja. Esta propuesta fue la que el Ayuntamiento en Pleno suscribe por acuerdo de 30 de mayo de 1973.

Pero había otras voces. Asociaciones vecinales y profesionales pedían el mantenimiento del meandro y una ordenación de la isla que, respetando sus recursos, evitara su edificación intensiva. Un grupo de jóvenes arquitectos es decisivo en el debate: crean el Centro de Estudios y Servicios, desde el que elaboran una variada información (cultural, histórica, artística, jurídica, medioambiental) que

<sup>5</sup> En 1970 Sevilla no llegaba a los 550.000 habitantes.

ofrece elementos de juicio sobre el meandro, la isla y la relación de la ciudad con el río. En el debate participan diversos artistas, entre ellos, Carmen Laffón, llevando al lienzo o al papel los grandes desconocidos: el enclave de la Cartuja, el monasterio, el meandro y aun el *skyline* del norte de Sevilla, visto desde la orilla derecha. El año 1976 (en él están fechados los primeros dibujos de Laffón) resulta crucial. El 29 de enero de 1977 el pleno municipal anula el acuerdo de 1973 y otras administraciones suscriben la conservación del meandro y arrinconan la idea de edificar intensivamente la isla.

Este es el contexto de estos dibujos de Carmen Laffón. Adquieren así claro valor político que no oscurece su dimensión artística: la alcanzan plenamente porque dan visibilidad a lo que carecía de ella. Lo hacen además sin someter el paraje a moldes que pudieran serle ajenos.

Cada paisaje tiene sus exigencias. Si se ignoran, intentando sustituirlas por otros recursos del género (aun los más brillantes), la imagen queda tocada de falsedad. “El paisaje se piensa en mí y yo soy su conciencia”, decía Cézanne, pero eso exige un pausado intercambio entre pintor y enclave natural: mirar, sí, pero sobre todo dejarse envolver por las apariencias irrepitibles del lugar. Esas apariencias son la *cuna* del paisaje: lo hacen nacer y lo alimentan<sup>6</sup>. Los dibujos de la Cartuja lo consiguen por la sencillez de sus formas: más que enaltecer aquel medio natural, lo hacen hablar a través de las imágenes. No como belleza, sino como energía: la que suscita la firmeza de humildes matojos y la insistencia de olvidados remansos. Esta visión de la naturaleza como energía, como fuerza, será uno de los rasgos del paisaje de Carmen Laffón. Tal vez comience con estos dibujos que también pueden ser el inicio de otro gran tema: el río Guadalquivir<sup>7</sup>. Los que hará poco después de la ribera de Coria y Gelves acusan la misma presencia de la naturaleza como fuerza, mientras que los dibujos del norte de Sevilla desde la Cartuja anticipan la estructura del lienzo *Sevilla desde el río* (1981)<sup>8</sup>. Esta meditación sobre y desde el río y sus riberas conecta con sus *Homenajes a Corot* cuyos paisajes de las afueras de Roma son ásperos pero encierran una idea del vigor de la naturaleza que, estilizado, será como un bajo continuo que anima toda la obra del pintor francés.

Los dibujos del río y La Cartuja señalan la dificultad de la pintura de paisaje. Todo encuentro con la naturaleza es, decían los antiguos, una *cifra*, una clave a descifrar. Un paraje natural no es sólo un mosaico de color o unos contornos atractivos que tocan al organismo y que éste registra y archiva.

<sup>6</sup> Para la frase de Cézanne y la metáfora de la cuna, Merleau-Ponty, M., “Le doute de Cézanne” *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996, 23.

<sup>7</sup> Laffón, C., *Visión de un paisaje*. Madrid, Academia de San Fernando, 2000, 27.

<sup>8</sup> Forma parte de la colección Cajasol.

Quien se detiene ante un arbusto o un roquedal detecta de inmediato una *existencia*: ese *algo* que requiere la mirada también le opone resistencia. No se desvanece como un sueño ni se deja manejar como una ensoñación: firme ahí, delante de nosotros, no podemos dudar de la verdad de su existencia<sup>9</sup> y desde ella nos interroga. Por eso, perfiles y formas apuntan más allá de ellas: se hacen insensiblemente significaciones posibles que piden ser esclarecidas.

Tales significaciones pueden a veces precisarse con rapidez: hay miradas que se satisfacen con nombrar la especie en la que puede clasificarse un arbusto o citando la ley física que explique el halo de humedad que envuelve los matorrales; tampoco faltan quienes, urgidos por la práctica, reducen el árbol o el agua a energía utilizable. Pero la mirada artística se demora. Acumula significaciones sin reducirlas a un elegante cruce de formas ni limitarse a transcribir la apariencia al papel o el lienzo<sup>10</sup>. La alerta que produce el encuentro se transmite a la imaginación y la impulsa no para asociar figuras ya conocidas, sino para rastrear qué es eso nuevo que pugna por decir el objeto. Con la imaginación concurre la propia historia del artista: hábitos que han madurado en su contacto con la naturaleza, conexiones afectivas acumuladas (quizá olvidadas), símbolos que nutren ese saber difícil de objetivar, pero capaz de iluminar situaciones, todo eso se moviliza para esclarecer el encuentro. La percepción, pues, no es mero registro. Más bien se comporta, dice Santayana, como semilla en campo arado o chispa en un barril de pólvora<sup>11</sup>. Convierte *eso* que está ahí delante en un punto de esfuerzo e incertidumbre que exige un sentido, un nombre<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1972, 50. Un autor conceptual, Lawrence Weiner, basó en la relación entre percepción y existencia su *After All (Nach Alles)*, 2000.

<sup>10</sup> Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, trad. A. Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989, 181 y 187.

<sup>11</sup> Citado por Dewey, J., *El arte como experiencia*, trad. Jordi Claramonte, Barcelona, Paidós, 2008, 177.

<sup>12</sup> Dewey, J., *La experiencia y la naturaleza*, trad. J. Gaos, México, FCE, 1948, 288.

**II.- [La viña: fecundidad y morada].** En los dibujos de la Cartuja esos nombres son desamparo y fecundidad. La naturaleza, aun descuidada, se hace presente como fuerza. Treinta años después, en la serie *La viña*, volvemos a hallar esta naturaleza-fuerza, pero unida a otra significación: la de acogida, habitación, albergue. Una y otra parecen vinculadas a dos novedades formales.

Es novedosa la escala: las cuatro *Vistas de la viña* (2006-7) y *La cepa* (2008) llevan el dibujo a magnitudes mucho mayores que las habituales (212 x 150 cm). Pero hay otro cambio quizá de mayor alcance: en estas obras el dibujo se acerca de modo sorprendente a la pintura. El paisaje se construye en una gama de luces muy diferenciada. Es tan amplia que hacen pensar de inmediato en un apunte de Leonardo: entre la luz y la sombra, viene a decir, hay infinitos matices<sup>13</sup>. Los cinco dibujos se modelan en la luz, por eso domina la tonalidad sobre la línea y la mancha sobre el trazo. Es cierto que el trazo aparece aquí o allá, señalando una rama o el perfil de una hoja, pero la viña brota de la luz. Al recorrer, sin embargo, estas microtonalidades, es decir, las leves diferencias entre luz y sombra, el espectador va descubriendo poco a poco el protagonismo de la materia. El carbón y témpera son los que prestan solidez y consistencia a estos paisajes modelados en luz. Este encuentro, paradójico, entre luz y materia se resuelve en algo que define a estas obras y las identifica, el ritmo.

Todo paisaje establece ritmos: opone zonas vacías a otras saturadas y formas que la mirada recorre veloz a otras donde el detalle la remansa o los cuerpos la detienen. Pero tales cuadros *representan* el ritmo, mientras que estos dibujos de Laffón lo *producen*. Es la diversa densidad de la materia la que, al diferenciar los matices de luz, subraya el árbol ante la espesura o lo agita en el aire, complica la relación entre racimos y hojas, o abre poco a poco el espacio en repentinas zonas de luz. La mirada, requerida al principio por las figuras, pasa insensiblemente a seguir las cadencias de trazos y texturas. Unos y otras parecen haber surgido de una mano que ha escapado de la tutela del ojo<sup>14</sup> y sigue su propia lógica. Esta preeminencia del ritmo hace que los dibujos hablen de la naturaleza como fuerza: en parte porque las figuras se mantienen, sin borrarla, en la frontera de la materia (que las constituye) y de la luz (que parece deshacerlas), y en parte porque el gesto, tan evidente, transfiere su vitalidad a la imagen que construye.

<sup>13</sup> Da Vinci, L., *Tratado de la Pintura*, edición de A. González, Madrid, Akal, 1983, 387.

<sup>14</sup> Deleuze, G., *Pintura. El concepto de diagrama*. Ed., Equipo editorial Cactus, Buenos Aires, Cactus, 2007, 92.

Pero la alianza entre gesto y ritmo, y la dimensión de los dibujos señalan además en otra dirección. Como dibujos, las piezas remiten a las antiguas grisallas, esto es, a los trabajos a lápiz o carbón con que los pintores estudiaban el claroscuro antes de construirlo con el color. Pero en la grisalla, las marcas del carbón o el lápiz eran un medio para lograr después el volumen acertado de las figuras y se dirigía por tanto a cerrar el cuadro, esto es, a construir la unidad de su historia. Aquí no ocurre así: la importancia del gesto y el ritmo, y la vida propia (casi pictórica) que adquiere el pigmento hacen que el cuadro tienda a expandirse, desbordando la cuadrícula. Estos grandes dibujos, por su disposición frontal, se ofrecen a la mirada del espectador, pero por su capacidad expansiva parecen rodear su cuerpo. Proponen una figura, pero a la vez evocan un espacio que acoge al espectador.

Esta idea de acogida la fortalecen otras piezas de la serie. Las *Espuertas cargadas de uvas* poseen, como esculturas, valores visuales y táctiles, y hablan por tanto al cuerpo y a la mirada, pero además crean un espacio que invita a recorrerlas, detenerse entre ellas y aun rozarse con ellas. Es una consecuencia del carácter peculiar de la pieza, entre escultura e instalación, pero también de la constelación de imágenes que suscita.

La vendimia habla de un *lugar*, de un suelo donde se vive. La viña pide atención sostenida y sujeta al viñador que, al crecer con ella, la convierte en habitación, morada. Las sucesivas espuertas, vacías, llenas de uvas o con sarmientos, restos de la poda o listos para el injerto, trazan un tiempo que comparten viña y viñador, y muestran cómo éste, al habitar y cuidar la tierra, al atender a su vigor, siguiendo el compás de los ciclos naturales, va generando un mundo donde las cosas desbordan la mera utilidad. La espuerta vacía habla de espera, el sarmiento, de una fecundidad propiciada, pero siempre incierta, y la espuerta cargada, del logro de la cosecha. Pero quizá esta última apunte aún más lejos: al ser la uva plenitud y a la vez promesa, las espuertas, al mostrarla, señalan también a un futuro silenciado, pero evidente, la promesa del vino. Esto pone en las espuertas un aire de invitación. Invitación al *lugar*, a un espacio donde las cosas cobran significados compartidos y el acontecer sedimenta vínculos de reconocimiento mutuo. Tal vez por esto la viña es recurrente imagen de hospitalidad en la cultura mediterránea.

Una obra, *Hojas y sarmientos. Bocetos*, reclama especial atención porque hasta cierto punto resume la serie. Es un *dibujo de dibujos* y eso hace pensar en el trabajo del arte. No radica sólo en la destreza, exige sobre todo reflexión. Los sarmientos y hojas dibujados y llevados de nuevo al dibujo parecen un testimonio de la primera extrañeza, la que produce el encuentro e impulsa la reflexión del dibujante. Es una reflexión peculiar: evita perfilar y determinar aquel encuentro y los que le suceden, prefiere dejarlos madurar o fermentar de modo que el conocimiento, en vez de suspender el afecto, se deje nutrir por él. Apolo, decía Marsilio Ficino, es el hermano de Dionisos, más aún, su alter ego<sup>15</sup>. Sin aceptar el desconcierto del afecto (o el vértigo de la pasión), es difícil llegar a una forma realmente fecunda. Ocurre como en la viña: sin escuchar el vigor de una tierra, que el viñador no llega a dominar del todo, es imposible que la planta crezca, dé fruto y llegue a ser lugar de habitación y acogida.

<sup>15</sup> Ficino, M., *Three books on life. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes* by C. V. Kaske and J. R. Clark. New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies. 1989, lib. II, cap. 20 y lib. III, cap. 24. Hay traducción castellana: Ficino, M., *Tres libros sobre la vida* (acompañado del texto de Luigi Cornaro, *De la vida sobria*), trad. M. Villanueva Soria, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2006.

**III.- [nubes y cielos].** La viña como signo de hospitalidad se prolonga naturalmente en la figura de la parra. El proyecto inicial de *La viña* incluía un emparrado. Pero el espacio del Museo Reina Sofía en la abadía de Silos no reunía las mejores condiciones y Laffón prefirió construir una gran cepa en escayola<sup>16</sup> que presidió aquella muestra. No abandonó, sin embargo, la idea de la parra y, cuando el arquitecto Vázquez Consuegra la invita a intervenir en el zaguán del Palacio de San Telmo, vuelve sobre la idea, aunque modificándola sustancialmente. Ahora será una ambiciosa pieza de setenta metros cuadrados, que cubrirá la bóveda vaída de la entrada del palacio.

La parra –truncos, sarmientos y hojas de aluminio pintado al óleo– se dispone sobre y en torno a un armazón –de hierro, también pintado al óleo–. Su apariencia es casi naturalista (recuerda a las guías que suelen añadirse a una parra a medida que crece), pero el trazado, muy pensado, hace que su exacta geometría establezca un sutil contraste con los valores orgánicos y sensuales de la parra. El conjunto, suspendido del techo, al quedar separado de la bóveda noventa centímetros, posee una estructura próxima a la pintura que complementan sin especial artificio los celajes gris azulado de los paneles que cubren la bóveda y sirven de fondo a la escultura.

La parra surgió de un proceso detallado, preciso y laborioso para el que incluso se construyó una réplica del zaguán de San Telmo. Pese a ello, muchos problemas sólo se manifestaron a la hora de la instalación definitiva. Laffón, previendo tal eventualidad, preparó diversas alternativas para el fondo de la parra, descartando al final los cielos de color más brillante: su intensidad podría competir con la escultura y restarle fuerza.

Los descartados son veintitrés grandes cuadros. Su título, *Estudios*, demasiado modesto, no les hace justicia. A valorarlos pueden ayudar unas fotografías que Alfred Stieglitz inició en 1923 y tituló *Equivalentes*. Para Stieglitz, promotor en Nueva York del arte moderno cuando pocos creían allí en él, la fotografía era a la vez arte e investigación. Se advierte en la serie dedicada a las manos de su mujer, la pintora Georgia O’Keeffe. *Equivalentes* es otro buen ejemplo: la cámara, por completo paralela al cielo, recoge nubes y luces que desconciertan porque se apartan de la estructura habitual de la fotografía. El fotógrafo suele enfrentarse a las cosas desde una posición vertical. De este modo, pone el mundo ante sí y lo distancia. Es una posición fiscalizadora: explora y examina, mira desde fuera y ordena<sup>17</sup>. Tal actitud la reproduce la estructura misma de la foto que inevitablemente posee un arriba y un abajo, un lado derecho y otro izquierdo. Pero tal estructura se desvanece en las fotos

<sup>16</sup> Pertenece a la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

<sup>17</sup> Krauss, R., “Stieglitz: Equivalentes”, en *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, trad. C. Zelich, Barcelona, G. Gili, 2002, 133-143.

de Stieglitz y ese cambio tiene dos consecuencias. Una, que la severa mirada de examinador se debilita: el cielo no se deja ordenar, más bien se extiende sin delimitación precisa. La segunda, que el alcance de las fotos de Stieglitz no depende tanto de su correspondencia literal con el exterior, sino de que, como imágenes, lleguen a ser signo del cielo que pretenden recoger<sup>18</sup>.

Algo parecido ocurre en estos trabajos de Carmen Laffón. De un lado, se apartan de la mirada de quien, fijos los pies sobre la tierra, la pone ante sí y la ordena. Como ocurre en las fotos de Stieglitz, los *Bocetos* hacen perder la verticalidad, el anclaje y el contacto con el suelo, que si no da fuerza, como a Tirteo, otorga al menos seguridad y la ilusión de ser centro del mundo. Por otra parte, los cuadros se mueven en un espacio conceptual impreciso, entre la figura y la abstracción. La pintura de Carmen Laffón no es abstracta. Conserva siempre una relación con la figura, se apoya en ella. Pero esto no impide que la elaboración sea estrictamente pictórica y elija para ello con singular libertad los lenguajes adecuados, hasta el punto de ser la propia riqueza de estos lenguajes la que hace del cuadro imagen poética del espacio y del objeto. En estos *Bocetos* elige color, formato y textura, trabajados de modo cercano a la abstracción neoyorkina: son los que convierten a los paneles en signos convincentes del cielo.

Quizá hay un nexo que vincula con rigor ambos elementos. La mirada paralela al cielo renuncia a la estructura del espacio perspectivo y a su tácito afán de dominio. Si esto es así, es del todo coherente que a la hora de pintarlo se recurra a espacios como los de Rothko y Newman. Esos espacios pictóricos no se dejan manejar ni dominar porque nos hacen sitio y nos acogen antes de que lleguemos a tener conciencia de ellos. Los lenguajes de Carmen Laffón son ciertamente libres, pero no gratuitos.

<sup>18</sup> Quizá por esto las fotos de catástrofes o desgracias más que conmover indignan: ¿cómo mantenerse ajeno, exterior a ellas? Fue la razón del debate que despertó aquella fotografía de Kevin Carter en Sudán, del niño desnutrido frente a un gran buitres.

**IV.- [Visión de un paisaje].** Esto se advierte con mayor claridad aún en la serie más reciente de *El Coto de Doñana*, grandes lienzos (110 x 200 cm) iniciados el año 2005. Conviene ante todo situarlos en la obra de Carmen Laffón. Es la cuarta serie que dedica al paisaje de Doñana visto desde Sanlúcar de Barrameda. Comenzó la primera en 1979, tres años después de los dibujos de la Cartuja<sup>19</sup>. Los cuadros, más pequeños que los actuales, eran todos de igual formato y con análoga distribución espacial: lienzos horizontales de medidas cercanas a la proporción áurea (72,5 x 120 cm), algo más de su mitad inferior la ocupa el río y arriba, el cielo, separado del agua por una estrecha banda, la playa y los árboles del Coto, que apenas ocupa la décima parte del cuadro. Ese espacio intermedio desaparece en *Mar abierto*, fechado en 1993 y que tal vez sea la culminación de la serie porque al desaparecer la banda intermedia, la tierra, todo se confía al color y la luz.

Uno y otra tendrán especial protagonismo en la segunda serie, *Vistas del Coto*, veinte dibujos al pastel (45 x 62,5 cm), iniciados en 1998. Son imágenes atrevidas: nieblas, crepúsculos, nocturnos. Cabría resumirlas como un tenso equilibrio entre el respeto al motivo y la fidelidad a cuanto exige la pintura. Esto hace que cada pieza tenga su propia solución, sólo advertida en el proceso que la elabora. Esa tensión la reiteran las litografías que componen una tercera serie, llamada *Visión de un paisaje* (título del discurso de la autora al ingresar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando) y realizada entre 2010 y 2012<sup>20</sup>. Es importante subrayar tal tensión porque en buena medida cimienta la cuarta serie que ahora nos ocupa, llamada *El Coto desde Sanlúcar* y expuesta aquí completa por primera vez.

Tal sucesión de obras plantea enseguida una pregunta: ¿cuál es el sentido y la razón de la *serie*? Digamos para empezar que la serie es una iniciativa típicamente moderna. En la tradición hay conjuntos temáticos de cuadros, pero no series. La serie es abierta y aquellos conjuntos eran cerrados y definidos previamente: así, los siete pecados (Pieter Brueghel el Viejo), los doce apóstoles (El Greco, Rubens, Van Dick) o los cinco sentidos (Brueghel de Velours y Rubens). En la serie, ni el motivo ni sus elementos están servidos de antemano. El autor encuentra el *motivo* (como Monet la catedral de Rouen), lo elige y lo trabaja en cuadros sucesivos, sin determinar a priori su final (Monet hizo unas cuarenta vistas de aquella catedral). Ocurre así porque, en primer lugar, la época moderna abandona los temas que se pensaban dignos del arte: cualquier cosa puede ser *tema* del arte siempre que se trate poéticamente<sup>21</sup>. Pero semejante libertad, y esta es la segunda razón de la serie, exige experi-

<sup>19</sup> Del año anterior, 1978, son dos pequeños óleos que podrían ser estudios previos a los paisajes del Coto.

<sup>20</sup> Se expuso en la Galería Rafael Ortiz, Sevilla, febrero, 2013.

<sup>21</sup> Rancière, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1998, 56.

mentar: hay que poner a prueba la iniciativa. Al principio se experimenta para comprobar el interés del motivo, la coherencia entre el resultado y la intención inicial, o la propia construcción del cuadro<sup>22</sup>. Pero tal experimentación pronto lleva a otra: el autor descubre, en el transcurso mismo de la serie, posibilidades de las que no era consciente al iniciarla. El experimento pasa entonces de mera comprobación a fértil promesa de hallazgos porque, dice Adorno, “la imaginación de los artistas jamás ha podido abarcar plenamente lo que producen”<sup>23</sup>. La serie se convierte así en el despliegue de un objeto e incluso de un mundo poético. De ahí la importancia de seguir sus pasos.

Las vistas del Coto de Doñana conforman en efecto el lento modelado de una poética. En la serie de 1979 hallamos dos aspectos que conocemos desde los dibujos de la Cartuja y *La Viña*: la naturaleza como fuerza y como lugar de acogida. Se rastrean en la misma estructura de los cuadros: la ausencia de detalles narrativos y la ordenación de aire, agua y tierra señalan que el protagonista de esos cuadros es el incesante fluir de la naturaleza que genera formas, pero guarda persistente silencio. Por otra parte, la construcción en bandas paralelas sugiere un *continuum* que desborda los límites del lienzo, con lo que cada cuadro y la serie en conjunto (tal como se expuso por ejemplo en el Museo Reina Sofía) parecen envolver al espectador y llevarlo al silencioso hacer y deshacer naturales.

Estos aspectos quizá empujen a comparar estos cuadros con la paisajística de Caspar David Friedrich o con los espacios de Mark Rothko. Pero estas relaciones, siempre ilustrativas, sólo son fértiles si se hacen de modo crítico, especialmente si se subrayan las diferencias. Aquí son evidentes. Frente al patetismo de la pintura nórdica<sup>24</sup>, la obra de Laffón posee la complicidad y cercanía sentimental con la naturaleza propias de la visión mediterránea<sup>25</sup>. Algo parecido podría decirse respecto a Rothko: su sentido trágico (“sólo me interesa la expresión de emociones humanas fundamentales, la tragedia, el éxtasis, la fatalidad”, dijo a Selden Rodman<sup>26</sup>) poco tiene que ver con la obra de Laffón. Pero añadamos enseguida que también hay en esta obra cercanías a ambos autores que deben subrayarse. Dos escritores románticos, Achim von Arnim y Clemens Brentano, al ver la obra de Friedrich, *Monje junto al mar*, observaron que la fuerza poética del cuadro no brotaba de la relación entre el objeto representado, el mar, y el espectador, sino entre el espectador y el cuadro mismo<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Adorno, Th. W., *Teoría Estética*, ed., R. Tiedemann, trad. J. Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2004, 39-40.

<sup>23</sup> Adorno, Th. W., *Theorie esthétique*, ed., R. Tiedemann, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011, 64. Adorno dice tomar la idea de Mallarmé. También la sugiere Duchamp en “Le processus créatif”, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, 187-89.

<sup>24</sup> Rosenblum, R., *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, trad. C. Luca de Tena, Madrid, Alianza, 1993.

<sup>25</sup> Worringer, *Naturaleza y Abstracción*, trad. M. Frenk, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997, cuarta reimpresión.

<sup>26</sup> Rothkowitz, Mark, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, ed. M. López Remiro. Barcelona, Paidós, 2007, 177.

<sup>27</sup> Brentano, C., “Diferentes sensaciones ante una marina de Friedrich con un capuchino”, Duque, F. y D’Angelo, P, eds., *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Madrid, Akal, 1999, 123.

La potencia del cuadro no radica en la acertada representación de un fragmento de naturaleza, sino en su capacidad para despertar nuestra olvidada relación con ella<sup>28</sup>. Así ocurre en la primera serie de cuadros del Coto de Doñana. Esta capacidad tiene mucho que ver con ciertos valores plásticos de estas imágenes: la transparencia del color, los límites a veces imprecisos que separan los tres espacios, la fuerza de la luz. Esos valores, que se manifiestan de modo decisivo en *Mar abierto*, son los que podrían acercar estas obras a la pintura de Mark Rothko.

Estos dos aspectos, la condición de estos paisajes de ser, más que representación, imagen y memoria (sentimental y significativa) de la naturaleza, y una estructura espacial firme pero no abarcable, se intensifican en los papeles de las *Vistas del Coto*, en las litografías y de modo aún más terminante en *Cotos desde Sanlúcar*, la serie más reciente. Tal intensidad no deriva de los temas tratados –noches, nieblas, crepúsculos, tormentas–, sino de la pintura. Es ésta la que confiere firmeza al paisaje, mediante la estructura tripartita que ya conocemos, pero lo construye insistiendo sobre todo en el color (llega en ocasiones al monocromo) y en valores de luz nacidos de las tintas más que de la tonalidad<sup>29</sup>. Esto confiere a los cuadros singular vitalidad, pero hace también que sus espacios sean de algún modo incontrolables. A ello colabora la viveza del gesto que oscurece la claridad de la geometría. El resultado es que la serie ofrece una naturaleza presente pero inalcanzable. Es un tercer valor del paisaje en la obra de Carmen Laffón: la naturaleza-fuerza y la naturaleza-acogida se unen en una naturaleza-*enigma*.

No es un tema nuevo. Quizá comience con un temprano antihumanista, Giordano Bruno, que diferenció entre seres humanos que se limitan a seguir los impulsos que en ellos puso la naturaleza (nunca innobles puesto que cumplen las exigencias de la humanidad como especie natural) y aquellos otros que son capaces de apasionarse por ella aun sabiendo que los desborda y los supera<sup>30</sup>. Es una actitud que va más allá de la contemplación amorosa, más allá del idilio<sup>31</sup>. El apasionado ha llegado a comprender que la naturaleza no es mero objeto de gozo ni está hecha a la medida del ser humano ni puesta a su disposición: lo acoge, sí, pero se le resiste, es su hogar, pero también su otro, algo que no puede llegar a dominar salvo destruyéndola. Justamente por eso la tiene como enigma y como tal lo apasiona, tal vez porque sólo con o cabe ella puede rastrear su propia identidad.

<sup>28</sup> Soto Reyes, J., *Sobre la pintura de Carmen Laffón*, texto inédito de la conferencia impartida en el Seminario de Estética, Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla, 27 de enero de 1993.

<sup>29</sup> La pintura puede regular su luminosidad mediante el blanco o el negro, la gama de grises, añadidos al color. La variedad de luz así obtenida se llama tonalidad. Pero la intensidad de luz puede lograrse también con el color mismo, dado que hay colores más luminosos que otros. Cézanne fue decisivo en tal uso del color.

<sup>30</sup> Bruno, G., *Eroici Furori Dialoghi Filosofici italiani*, ed. M. Ciliberto. Notas de Nicoletta Tirinanzi. Milan, Mondadori, 2000. P. I, diál. III.

<sup>31</sup> Bruno, G., *Eroici Furori Dialoghi Filosofici italiani*, ed. M. Ciliberto. Notas de Nicoletta Tirinanzi. Milan, Mondadori, 2000, P. I, diál. I, nota 28.

Esta visión de las cosas puede iluminarse con la idea de lo sublime. Lo sublime despierta un sentimiento a la vez de gozo y desagrado. Desagrado porque lo sublime surge de aquello que nos sobrepasa, pero a la vez despierta la conciencia de nuestra condición racional y, por tanto, de la propia independencia y libertad, y esta es la fuente del gozo<sup>32</sup>. Lo sublime es así un doble *asombro*: ante la inabarcable naturaleza y ante la serenidad del ánimo regido por la razón. Pero esta visión de las cosas separa excesivamente inteligencia y sensibilidad. Quizá los cuadros de Laffón responden a una actitud más humilde y a la vez más atrevida. Cabría llamarla *saber de la carne inteligente*. Es el que adquieren quienes, sabiéndose parte de la naturaleza, respetan su silencio, su continuo hacer y deshacer, su oscura fertilidad y a la vez le ofrecen la palabra o la imagen para salir de su reserva.

Pero eso exige un entrañamiento, una percepción que se sumerge en el medio (“percibir es participar”, decía Dewey<sup>33</sup>) sin descartar la emoción ni esquivar la significación inteligente, de modo que la imaginación *productora* (Kant la llamó así para separarla de la meramente asociativa<sup>34</sup>) “llegue a forjar una imagen que indique un nuevo nacimiento en el mundo”<sup>35</sup>.

Este es el esfuerzo que alienta el largo recorrido de estos cuadros. Culminan en un arte que llamaríamos estremecido porque se mantiene vibrando entre un afán de verdad que, por hacer justicia al silencio de la naturaleza, llegaría a sacrificar la apariencia y su propia condición de arte que le impide renunciar a ella<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> Kant, I., *Crítica del Juicio*, párrafos 23, 27 y 29.

<sup>33</sup> Dewey, J., *La experiencia y la naturaleza*, trad. J. Gaos. México, FCE, 1948, 282.

<sup>34</sup> Kant, I., *Crítica de la razón pura*, B181/A 142.

<sup>35</sup> Dewey, J., *El arte como experiencia*, trad. Jordi Claramonte. Barcelona, Paidós, 2008, 302.

<sup>36</sup> Adorno, Th. W., *Theorie esthetique*, ed. R. Tiedemann, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011, 271 y ss.

**V.- [otras miradas al río].** La prolongada meditación de Carmen Laffón sobre la naturaleza y la pintura, esto es, sobre el paisaje, no termina con las sucesivas series del Coto de Doñana. El año 2008 inicia otras dos líneas de trabajo, las obras llamadas *Bajamar* y las tituladas *Orillas del Coto desde Bonanza*, que se extienden hasta 2014.

En ambos casos, la estructura difiere de la de los cuadros del Coto: la división tripartita se pierde y en su lugar aparece, en los cuatro cuadros titulados *Bajamar*, un primer plano de tierra indefinida (la marea aún la barre) seguido por las aguas, que ganan nitidez hasta llegar al horizonte para desde allí, curvarse en un cielo que vuelve sobre el espectador. En las *Orillas*, las nubes y el agua retienen ecos de los últimos lienzos del Coto, pero los árboles, arbustos y matorrales adquieren mayor presencia, no exenta de sensualidad.

Pero la novedad no se limita a los rasgos descritos. Es cierto que en los cuatro cuadros llamados *Bajamar* se aprecian los elementos poéticos hallados en los paisajes del coto (naturaleza como fuerza, lugar de acogida, enigma), pero en ellos hay además una notoria calma y esta brota, a mi juicio, de una composición que reposa más en la estructura del cuadro que en la mutua relación entre sus elementos.

En los cuatro cuadros, las medidas del lienzo rozan la proporción áurea que además se reitera en tres de ellos (*Línea del horizonte I y II*, y *Bajamar: eucaliptus*) en la división que marca precisamente la línea del horizonte, reservando al cielo el segmento mayor. En el cuarto cuadro, *En la Jara: Bajamar*, la distribución no sigue la división áurea, pero la construcción en planos paralelos es tan ordenada que apenas la altera la vegetación esbozada en el primer plano. Hay, pues, en los cuadros un orden, una estructura que da a cada uno de ellos unidad sin negar por ello el dinamismo a la naturaleza.

Al brotar la unidad del cuadro no de la compensación o el equilibrio entre sus elementos visuales, sino de su propia estructura, podríamos hablar de una composición no relacional. El cuadro es en suma una construcción que reposa en sí misma. A ello colabora sin duda la división áurea, en los tres primeros cuadros, pero es además decisivo que los diversos ritmos naturales (la tierra indefinida, próxima al limo, el ir y venir de las aguas, las oscilaciones de luz, la alternancia de las nubes) se incorporan a formas geométricas que no les son ajenas. Un dibujo muy cercano a la pintura, parecido al que encontramos en *La viña* por su riqueza de matices, ahora se dirige a construir planos sucesivos sin recurrir a la línea. El límite de la costa, la ondulación de las olas o el horizonte se siguen unos a

otros gracias a una pintura que borra los límites entre lo geométrico y lo orgánico. En esta singular alianza reposa la unidad del cuadro. Para preservar tan pausada construcción, los cuadros evitan el detalle –estilizan la figuras– adquieren un temple casi ascético y renuncian al color o lo minimizan. La serena tranquilidad que desprenden estas piezas probablemente surja de su peculiar composición, pero con independencia de tal sentimiento conviene subrayar que este modo de pintar es diferente al que se advierte en los *Cotos*. Volveremos a encontrarlo más adelante.

La serie *Bajamar*, pues, difiere de las dedicadas al Coto y una y otras de los cuadros titulados *Orillas del Coto desde Bonanza*. Tanto en los dos cuadros verticales que inician la serie como en el gran díptico (212 x 324 cm) más reciente, volvemos a la división tripartita (cielo, tierra, agua), pero el punto de vista es notablemente más bajo que el de las series del Coto y, así, la vegetación de las orillas asciende hasta convertirse en protagonista del cuadro. Celajes y sobre todo la franja del río se han trabajado con una pintura gestual y apasionada que recuerda a la serie más reciente del Coto, pero esta agitación se apacigua en los árboles, arbustos y maleza de las orillas, no por efecto de la construcción de la forma –como ocurría en las llamadas *Bajamar*– sino por el modo en que la densa vegetación (táctil por su materia, la ténpera) reposa en sí misma y no oculta ni disimula su sensualidad. Tal vez esa fusión de sensualidad y reposo reclame para sí el nombre de belleza. Al reposar en sí, la naturaleza escapa de los moldes racionales que intentan ordenarla, y también del instinto que busca en ella sobre todo satisfacción. Con su sensualidad, sin embargo, esta esquiva naturaleza nos muestra su cercanía, su afinidad: nos recuerda que somos de los suyos. Es una belleza fugaz: si intentáramos convertirla en única verdad de la naturaleza, caeríamos en el engaño; si tratáramos de completarla, extenderla y fijarla, la convertiríamos en efectismo<sup>37</sup>. La belleza, en su fugacidad, es sobre todo *un cebo*: estimula e impulsa a pensar la naturaleza y a nosotros en ella.

Las *Orillas del Coto desde Bonanza* sacan a la luz, pues, otra dimensión de la naturaleza. La belleza, se une a las que ya conocemos, fuerza, lugar de acogida, enigma. Tiene, sin embargo, un valor añadido: la belleza al mover el afecto y la inteligencia, inquieta y empuja a descubrir y considerar las demás significaciones, esto es, los otros rostros de la naturaleza. A veces se funde con ellos, de modo que esta belleza fugaz parece servir de vehículo a las demás significaciones: las acerca, las señala e incluso se transfigura en cada una de ellas. Quizá podamos por eso recordar aquí el adagio con que Breton termina su novela *Nadja*: la belleza o será trémula o no será nada<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Schiller, J. C. F., *Cartas para la educación estética del hombre*, trad. V. Romano, Buenos Aires, Aguilar, 1981, carta XXVI.

<sup>38</sup> Breton, A., *Nadja*, ed. J. I. Velázquez. Madrid, Cátedra, 1997, 241. El editor traduce “La belleza será CONVULSIVA o no será”. Breton desarrolla el aforismo en *El amor loco* (edición J. Malpartida. Madrid, Alianza, 2003, 23-30).

**VI.- [a solas: el estudio de la calle Bolsa].** Partiendo de los dibujos de la Cartuja, hemos recorrido buena parte de los paisajes de Carmen Laffón y rastreado la elaboración de un denso objeto poético, el río Guadalquivir. En este proceso, que piensa y cultiva el paisaje de modo reflexivo y sistemático, hay una fecha importante, 1975. Es el año anterior a los dibujos de la Cartuja y en él inicia la autora unas obras atrevidas, las vistas de Sanlúcar de Barrameda. Laffón nos ha dejado pistas del lugar donde nacieron esos paisajes en una serie iniciada en 1999, *El estudio de la calle Bolsa*.

No era un estudio usual. Sólo un cuarto en la azotea de una antigua casa en una calle, Bolsa, del barrio bajo de Sanlúcar. Los parientes que lo ofrecen a Carmen Laffón también viven en la casa, por lo que en ella encuentra a la vez acogida e independencia<sup>39</sup>. La habitación, antes lavadero o cuarto para tender ropa en días de lluvia, se había convertido en desván. Laffón utilizó cuanto almacenaba: con muebles en desuso, puertas desechadas, cajas de vino, borriquetes o escaleras organiza su estudio, donde trabaja sin otra interrupción que el ofrecimiento de un café por parte de la solícita familia.

Nunca llegó a abandonarlo: si de 1975 a 1978 pinta desde allí dos grandes vistas de Sanlúcar (114 x 200 cm)<sup>40</sup>, hacia 1989 vuelve para trabajar nuevos paisajes urbanos que otorgan papel destacado a las araucarias. Regresará de nuevo hacia 1999: van a remodelar el edificio y le avisan por si quiere recuperar algunas cosas que aún siguen en aquel cuarto. Siguen allí, en efecto. Nada parece haber cambiado. El vértigo de ese instante de tiempo suspendido la llevará a tomar una decisión: condensará la memoria de aquel lugar en esculturas y grandes dibujos.

De la serie, expuesta al completo sólo una vez, en la Galería Leandro Navarro<sup>41</sup>, nos interesa sobre todo una pieza, *Bodegón apoyado en una mesa*, una escultura en bronce pintado, cercana a un género tradicional, el interior. Una mesa, pequeña y sencilla, como la de una modesta cocina; sobre ella, una taza en un plato y un azucarero, y debajo, un cajón de los usados para envasar botellas de vino; detrás, a cierta distancia y desplazada a la derecha, una ventana de dos batientes, cerrada. A la izquierda, apoyado en la mesa, hay un cuadro, un bodegón. En una lámina de bronce se ha tallado en bajorelieve una mesa con tres objetos casi cilíndricos. La mesa recuerda a la de la escultura, pero incorpora un paño muy trabajado que contrasta con la ascética sencillez de esta última. El conjunto se presta a la mirada, pero puede y debe recorrerse. Es una instalación y como tal rememora las relaciones espaciales de aquel modesto estudio cuyo recogimiento se asegura por la ventana firmemente cerrada.

<sup>39</sup> Carmen Laffón entre 1973 y 1975 vive en Madrid. Aunque nunca le faltaron la cercanía y el apoyo de Juana Mordó, la soledad se hacía sentir. Así debió imaginarlo, dice, su tía Carmela: la señora no dudó en viajar a Madrid para ofrecerle el cuarto de la calle Bolsa.

<sup>40</sup> El cuadro fechado en 1975-77 pertenece a la Fundación Juan March, Palma de Mallorca; el de 1977-78, a una colección particular de Sevilla.

<sup>41</sup> Madrid, mayo-junio, 2004.

Aunque Rembrandt se autorretrató en el taller, a solas ante un lienzo<sup>42</sup>, la soledad del pintor en el estudio es una idea romántica. Kersting pinta a Friedrich trabajando solo y aislado del exterior<sup>43</sup>. Hace así justicia a un aforismo del pintor de Greifswald: “cierra los ojos del cuerpo de modo que puedas ver tu cuadro primero con los del espíritu”<sup>44</sup>. El regusto místico no debe engañarnos: el aislamiento del pintor apunta a su capacidad de invención y remite en última instancia a la autonomía del pensar y el sentir del individuo moderno. El estudio es la prolongación material de esa conciencia libre. En el alborar de lo moderno, la dignidad de semejante espacio sólo se concedió a los humanistas: Antonello de Messina, en 1474, y Botticelli, en 1495, trasportan a San Jerónimo desde el desierto a un *studiolo* análogo al que otorga Quentin Metsys a Erasmo en 1517. Los talleres de los artistas renacentistas eran entonces sitios más bien agitados<sup>45</sup>. Poco a poco, sin embargo, ese espacio reflexivo propio se otorga también al pintor.

El estudio o taller es, pues, un espacio de trabajo, pero también de meditación y libertad. Desde él se ve con más claridad el mundo, porque la soledad permite conferir con uno mismo cuanto se ofrece a la mirada y ayuda a tomar decisiones. La ventana cerrada de esta pieza del *Estudio de la calle Bolsa* es, pues, signo de ese espacio propio en el que recogimiento y libertad van a la par. Aún se puede llegar un poco más lejos y ver en la ventana cerrada la promesa de un cuadro que no cabe improvisar ni tampoco buscar, porque ha de salir al encuentro. Quizá fuera ese el proceso de las primeras vistas de Sanlúcar.

Ya en esas primeras vistas, que recogen con mayor detalle el caserío de Sanlúcar, aparece en primer plano la azotea donde se encontraba el estudio. En los cuadros fechados hacia 1989 la presencia de la azotea es aún mayor: la parte alta de los edificios y el perfil de las araucarias, bajo una atmósfera húmeda que presagia la proximidad del río, se recortan tras el pretil de la azotea, un plano vacío tratado de modo muy pictórico. Todos los cuadros hacen pensar que Carmen Laffón quiso unir al paisaje el lugar desde el que se ofreció a su mirada y desde el que se decidió a pintarlo<sup>46</sup>, la ventana que no vemos pero que le permitía ver y valorar cómo Sanlúcar se deslizaba hasta el Guadalquivir.

<sup>42</sup> Es una breve tabla de 25,1 x 31,9 cm que se conserva en Boston, Museum of Fine Arts.

<sup>43</sup> Óleo sobre lienzo, 53,5 x 41 cm. Staatliche Museen zu Berlin. La imagen no se atiene demasiado con el quehacer de Friedrich, que en sus sepias de 1805 aparece solo en su estudio, pero no aislado: las ventanas están abiertas de par en par.

<sup>44</sup> Arnaldo, J., ed., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid, Tecnos, 1987, 53.

<sup>45</sup> Chastel, A., “L’Artiste” en Garin, E., ed., *L’Homme de la Renaissance*, Paris, Seuil, 1990, 249-282.

<sup>46</sup> Recht, Roland: *La lettre de Humboldt: du jardin paysager au daguerréotype*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 2006, 27 y ss.

Más tarde, en 2004, tras la muestra en la galería Leandro Navarro, Laffón comienza un cuadro que finalizará en 2013: es la ventana vista desde dentro del estudio. Abierta ahora, sigue recogiendo la mirada, haciendo que se detenga en la azotea. Sólo en la parte superior se adivina el caserío y algún árbol. Tal vez un largo peregrinaje, como el que hemos ido siguiendo al compás de sus paisajes, exigía, como paso previo, la estancia en un espacio reservado, casi de retiro, como el que Laffón encontró en la calle Bolsa.



**VII.- [el don del lenguaje].** El pensamiento moderno ideó un espacio estrictamente individual al que llegan las sensaciones puras, se ajustan y componen entre sí, y pueden juzgarse críticamente. Tal espacio es el de la conciencia del individuo moderno y está en la base del valor concedido al estudio del pintor. Esa idea de la conciencia suscita, sin embargo, interrogantes. Para algunos autores la noción de ese espacio reservado y casi aislado está tocada por la sombra del mito<sup>47</sup>. La idea de una conciencia pura no tiene en cuenta que, cuando ésta comienza a pensar, juzgar y decidir, ya está cruzada por los intercambios con el medio natural y social, y sobre todo por el lenguaje. Incluso el soliloquio puede que no sea más que “producto y reflejo de la conversación con los demás”<sup>48</sup>. Por eso el estudio y su recogimiento, siendo indicativos del trabajo del artista, deben completarse con otros *lugares* más revueltos, menos controlables pero decisivos: no sólo influyen en las inquietudes e iniciativas del autor, sino las posibilitan y fecundan.

Así lo sugiere una obra de Carmen Laffón, su contribución al IV centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote*. Su trabajo se inscribe en una propuesta del Museo Reina Sofía en la que participaron, entre otros, Eva Lootz, Susana Solano, Cristina Iglesias, Blanca Muñoz, Andreu Alfaro, Martín Chirino, Rafael Canogar, Juan Navarro Baldeweg, Darío Villalba y Miquel Navarro.

*Cajón, mesa y atril con libros grandes y pequeños* es el título de la obra. Como escultura, logra determinar el espacio de su entorno, pero como instalación invita a pasear entre los dos elementos que la componen, una mesa en aparente desorden y un silencioso cajón al que se han adosado anaqueles que acaban en un atril.

La *mesa* es un amplio rectángulo de bronce pintado que reposa en un soporte de fabricación industrial. La podríamos definir como altorrelieve horizontal: libros, hojas, pliegos doblados, trozos de madera (¿atrilles improvisados?) agitan su superficie y promueven un fuerte ritmo que contrasta con la consistencia del metal. Más allá de este aspecto formal, los objetos trazan un mapa que el espectador avisado reconstruirá poco a poco. Si las cuitas del cura y el barbero al revisar la biblioteca de Don Quijote revelan las preferencias literarias de Cervantes, éstas pueden encontrarse ahora dispersas en la mesa, los anaqueles y el atril. Hallamos los libros de Don Quijote que se salvaron de las llamas: *La Galatea*, novela del propio Cervantes, *La Diana enamorada*, de Gaspar Gil Polo, y *Las lágrimas de Angélica*, de Barahona de Soto, que defendió el cura, y los *Cuatro Libros de Amadís de Gaula*

<sup>47</sup> Tal noción de conciencia es para algunos una construcción, un artificio, y más que proponer un punto de partida del pensamiento moderno, los pensadores que la elaboraron en el siglo XVII quizá buscaran sobre todo fijar un ámbito intelectual donde pudiera cultivarse la ciencia sin temor a anatemas teológicos. Ver Rorty, R., *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, trad. J. Fernández Zulaica, Madrid, Cátedra, 1983, 127 y ss.

<sup>48</sup> Dewey, J., *La experiencia y la naturaleza*, trad. J. Gaos. México, FCE, 1948, 142.

por el que abogó el barbero. A ellos se añaden la *Segunda Parte del Orlando*, una continuación a la española de la obra de Ariosto escrita por Nicolás Espinosa, y la *Historia de las cosas del Oriente*, de Amaro Centeno, una noticia fabulosa de Tartaria y Catay. Entre los libros asoma un suave retrato de mujer con el porte de una dama italiana (¿es el que daba Don Quijote a la gentil Dulcinea, la campesina del Toboso?) y también un esbozo del perfil de *Gattamelata*, la escultura ecuestre que hizo Donatello del llamado *condottiero político*, tal vez una anticipación del fin de la época heroica de la caballería.

Libros y figuras son de algún modo elementos posibles del mundo del artista: presentes en la época, orientan su inteligencia, dejan restos valiosos en su sensibilidad, ofrecen pautas a su fantasía y organizan sus preferencias y también sus desafectos. Ningún artista surge como Atenea de la cabeza de Zeus, con armas y bagajes, sino que poco a poco se hace en laboriosa interacción con la lengua y la cultura: ambas le han sido dadas, son un don<sup>49</sup>, por más que desde ellas crea construir y pueda inventar.

Queda, no obstante, el otro componente de la obra, el gran cajón cerrado. En cierto sentido prolonga la metáfora del estudio: es el espacio individual, aunque de un artista como Cervantes, cuya vida estuvo tan llena de vicisitudes que hace pensar en Bías, el filósofo griego que en su continuo peregrinar decía llevar con él cuanto poseía de valor, esto es, sus ideas y la libertad para pensar y decir<sup>50</sup>. La firme clausura del cajón, sin embargo, también despierta la memoria de la biblioteca tapiada de Don Quijote. Desde esta perspectiva, los libros y dibujos se cargan de ambigüedad. ¿Son alimento y producto de la fantasía de Cervantes o muestran además su visión que, entre melancólica y perspicaz, comprueba el ocaso de los viejos ideales no sólo de la caballería medieval, sino de toda una época?

La relación entre las ideas y la obra de un artista, y la lengua y la cultura en y desde las que piensa y trabaja aparece también en una pieza más reciente de Carmen Laffón, *Bodegón con libros*, hecho expresamente para la colección de la Universidad de Sevilla. Aunque los libros se acumulan en la mesa de trabajo, el cuadro se organiza con una oposición entre dos legados: el arte clásico y Picasso. En la mesa, los nombres (Velázquez, Murillo, Zurbarán, Bécquer, Machado, Cernuda) y los libros en relativo desorden hacen pensar en cómo crecemos, viviendo en la lengua y la cultura. Mientras, la indefinida riqueza pictórica del fondo quizá retiene aún ecos de ese espacio reservado del individuo, el estudio.

<sup>49</sup> Heidegger, M., "La esencia del habla", *De camino al habla*, trad. Y. Zimmermann, Barcelona, Serbal, 1987, 141-194.

<sup>50</sup> Es inevitable el recuerdo de Ernst Bloch, *Entremundos en la historia de la filosofía. Apuntes de los cursos de Leipzig*, trad. e introd. Justo Pérez del Corral, Madrid, Taurus, 1984, 19.

**VIII.- [el valor de la zona].** A medida que avanza la época moderna, el estudio del pintor se altera. Courbet pretendió que en él cupiera el conjunto de la sociedad y la cultura, sin excluir al Estado ni a las nuevas clases sociales, burgueses y obreros. En esos mismos años Baudelaire admira los andamios que rodean los nuevos edificios que están cambiando París<sup>51</sup> y algo después Apollinaire lamenta que esa misma ciudad convierta hasta los automóviles en antigüedades artísticas<sup>52</sup>. Hay una necesidad de vincular el arte a la nueva sociedad. Por eso constructivistas rusos y maestras y maestros de la Bauhaus acercan el estudio del artista a la nave industrial y al laboratorio del ingeniero. Mientras, Marcel Duchamp y Kurt Schwitters intentan relacionar el arte con objetos, fabricados o de desecho, que articulan la vida cotidiana. Los artistas llegan a cuestionar el retraimiento del estudio. Desconfían de él.

El arte había logrado independizarse de la ciencia, la moral y la religión, pero tal esfera de libertad también podía serlo de aislamiento: el museo, la galería de arte, las publicaciones especializadas e incluso los grados académicos apuntaban a la constitución de un mundo aparte: autónomo, sí, pero a la vez ajeno y extraño a la experiencia socialmente compartida<sup>53</sup>. Esta tensión, típicamente moderna, entre la autonomía del arte y el arte como hecho social muestra que para cualquier autor no basta la soledad del estudio y ni siquiera es suficiente el entronque y la familiaridad con las formas artísticas. Es necesario además salir. Del estudio y de la propia institución arte.

Estas inquietudes alientan trabajos recientes de Carmen Laffón, nunca expuestos hasta ahora, que forman una serie, *La herrería*. Surgen de sus frecuentes visitas a un taller metalúrgico al que encargó diversos trabajos para la *Parra en otoño*. Planteaba ésta problemas que escapaban de la fundición tradicional y requerían los buenos oficios de un taller industrial que aún retuviera algunas prácticas artesanales<sup>54</sup>. En ese ámbito, ajeno al arte, brotan estas obras.

Son piezas audaces y aun desconcertantes. Alguna no se diferencia del mero objeto industrial: *La Cuba* no es sino uno de esos contenedores que suelen transportar los camiones: un rotundo prisma azul brillante de cuyo interior, por el portalón abierto, escapan algunos sarmientos que esbozan un leve ritmo. *Caballetes con palos, vigas y sarmientos* es exactamente lo que dice su título: materiales dispuestos para el trabajo sobre un banco del taller a los que se añade algún olvidado sarmiento de

<sup>51</sup> Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, LXXXIX.

<sup>52</sup> Apollinaire, G., *Alcoholes*, ed. J. Abeleira. Madrid, Hiperión, 1995. Edición bilingüe, 8-21.

<sup>53</sup> Shiner, L., *La invención del arte. Una historia cultural*, trad. E. Hyde y E. Julibert. Barcelona, Paidós, 2000, 307 y ss.

<sup>54</sup> Se trata del taller de los Hermanos González, en Sanlúcar de Barrameda. Buenos conocedores de la viña, colaboran con Laffón indicándole el modo de crecer de la parra, la relación entre tallo y hojas, etc.

los que se elaboraron para la parra. *Caballetes con tronco verde* va en parecida dirección, salvo que el leño, similar a los que sirvieron de pauta para el armazón de la parra, tiene una fuerte nota de color.

Desde el punto de vista de los géneros artísticos, son obras problemáticas, como ocurre con otras de Carmen Laffón. Al ser objetos tridimensionales las llamaríamos esculturas, pero como incorporan elementos no artísticos, encontrados y elegidos (a veces casi se reducen a ellos), sería mejor considerarlos *ensamblajes* y situarlos en la estela del *ready-made*. La solución, sin embargo, tampoco satisface porque sarmientos y notas de color ¿no apartan a estas obras de la *belleza de indiferencia* que establecía Duchamp<sup>55</sup>? Pero quizá estemos en un camino errado y haya que decir sin más que el filo de estas obras radica justamente en su resistencia a ser clasificadas o, mejor, en la distancia que marcan respecto a lo que suele entenderse por arte e incluso a mucho de cuanto caracteriza el arte de Carmen Laffón.

La palabra *zona* procede, como se sabe, de un término griego que significa cinturón. Apollinaire dedica un poema<sup>56</sup> a la zona, a ese espacio indefinido que ciñe a la ciudad moderna y señala su crecimiento. Es una tierra de nadie donde los dictados de la tradición se rompen, pero también se pierde su protección. En la *zona* surgen síntomas de cuanto puede prolongar la ciudad y abrir sus expectativas, pero esos signos también parecen cuestionar su presente y su pasado. En la zona, la ciudad respira con alivio al sentirse liberada de clichés y estereotipos, pero no llega a reposar tranquila porque sabe que ese terreno es precario, de incierto porvenir. Algo parecido ocurre en el arte moderno: hay en su entorno un territorio esperanzador pero desconcertante. Lo definen las obras que se atreven a dialogar con lo no-artístico, con la prosa de nuestro modo de vida (que aumenta día a día) para pensarla poéticamente. Son obras que ensanchan los límites del arte, pero por eso mismo inquietan su reposo. En esas obras que cultivan lo nuevo, la otra cara de la fecundidad es la incertidumbre. El riesgo no está sólo en la obra, sino en el futuro que señala: a la pregunta conservadora, ¿eso es arte?, la suele acompañar esta otra: ¿y después de esto qué? Pese a ello, esas obras, con todos sus riesgos, permiten, desde hace más de un siglo y medio, pensar no sólo el arte, sino también el mundo. Ese es el valor de la *zona* y el de estas piezas de Laffón que, como ya sospechará el lector, no se alojan en la zona: son ellas mismas las que abren ese territorio incierto.

*La herrería*, pues, tiene el valor de lo nuevo, abre caminos y sobre todo debates. Pero hay algo más en estas piezas, algo que las separa de otras obras en tres dimensiones de Carmen Laffón.

<sup>55</sup> Duchamp, M., *Duchamp du Signe*, Paris, Flammarion, 1994, 46.

<sup>56</sup> Apollinaire, G., *Alcoholes*, ed. J. Abeleira. Madrid, Hiperión, 1995. Edición bilingüe, 8-21.

*Canastas llenas de uvas, Bodegón apoyado en una mesa y Cajón, mesa y atril con libros grandes y pequeños* son esculturas con rasgos de instalación e invitan, como ya he señalado, a pasear entre ellas, examinarlas de cerca, recorrerlas. Pero las piezas de *La herrería* renuncian al detalle particular, se ofrecen como un todo a la mirada frontal y a lo sumo producen un efecto de escala que impulsa a medirse con ellas. Así sucede aún con mayor claridad en *Caballetes con elementos verticales*. Este sencillo soporte, fabricado en el taller metalúrgico como útil auxiliar para alguna faena, posee escuetos valores estructurales (unidad, totalidad, ritmo) con los que interviene en el espacio y lo altera.

Este modo de hacer arte que reposa más en la estructura total de la obra que en las relaciones compensadas entre sus elementos, y que busca ser ante todo construcción, no es nueva en Carmen Laffón, aunque sí reciente. Puede rastrearse en algunas esculturas y dibujos del *Estudio de la calle Bolsa*<sup>57</sup> y hemos encontrado sus rasgos en la serie *Bajamar*. La veremos con mayor amplitud en la siguiente serie, *La cal*.

<sup>57</sup> Algo de esto se señala por Guillermo Solana en “Bodegones silenciosos de Carmen Laffón” en *El Cultural*, 27 de mayo-2 de junio, 2004.

**IX.- [un lugar de la memoria, *La cal*].** Sin la impronta industrial del taller ni el aura de lo artístico, la cal tuvo en la cultura mediterránea consistencia propia. Para algunos fue casi un modo de vida, mientras dejó su huella en la experiencia de la gran mayoría. Caleros o calcineros, los que obtenían la cal sometiendo la piedra caliza a altas temperaturas, vivían durante tal proceso en chamizos o cabañas cercanos al horno: debían alimentarlo sin cesar, mantener su temperatura, vigilar y prevenir posibles derrumbes. Antes tuvieron que cargar el horno y después, terminada la calcinación, esperar a que se enfriara para sacar por fin la cal *viva*. Semejante tarea les llevaba entre treinta y cuarenta y cinco días, a los que había que añadir el tiempo necesario para seleccionar las piedras en la cantera y la leña en el bosque.

A partir de aquí comenzaba la circulación social de la cal. Viva podía emplearse para prevenir y neutralizar los efectos de la putrefacción, pero su uso más frecuente era en la construcción añadiéndole las necesarias dosis de agua. Éstas eran más abundantes en la lechada de cal que tenía particular presencia en el día a día: el encalado protege del calor, defiende de epidemias, resguarda de la humedad los muros de tapial, adobe o ladrillo, y da particular dignidad a calles e interiores. De ahí que en cuanto pasaban las lluvias se abordara esta tarea, repetida dentro del mismo año en las partes de la casa más expuestas a la suciedad. Estas faenas periódicas eran tan importantes que en cortijos o casas de labor se confiaban a una persona que mantenía reunidos y dispuestos en algún rincón sus útiles de trabajo.

Con estos útiles tropieza Carmen Laffón en la visita ocasional a una hacienda, El Fontanar, en el término de La Puebla de Cazalla, y en ellos ve un jirón de nuestra cultura tradicional. Es también un lugar o mejor su memoria, porque posiblemente sea ya un lugar perdido.

Algunos cuadros recogen justamente el rincón reservado a cuanto se emplea en el encalado. Bidones, cubos, brochas, palos auxiliares se acumulan bajo un gran arco ciego. Pero esta descripción es insuficiente: el gran arco ciego se recorta en un plano y ambos, aunque se ven ligeramente de través (el punto de vista se desvía a la derecha), tienen notable consistencia. Arco y plano definen el cuadro y la luz, aunque a la izquierda, debilita y casi deshace las fuertes formas geométricas, traza ella misma un nuevo plano que, si por su claridad y fluidez compite con el del arco, por su definición geométrica lo completa. La alianza entre luz y geometría define pues el cuadro. La unión es tan potente que cubos y bidones se asimilan espontáneamente a cilindros o troncos de cono, y los palos se vuelven líneas. Además, un cuadro, como *La Cal. Bidones a carbón*, al acercarse al monocromo, intensifica su potencia constructiva que confirma y ratifica el tipo de composición que rastreábamos

en la serie *Bajamar*. El carácter constructivo es tan decidido que integra sin debilitarse las notas de color que aparecen en *La Cal. Bidón azul*. Otros dos cuadros de la serie, *La cal. Carretilla*, y *La Cal. Bidón rojo*, son aún más audaces porque suavizan notablemente el apoyo del arco y afrontan con decisión la difícil sencillez del plano.

El resultado de este trabajo es sorprendente. Estos cuadros, más que *re-presentar* la cal, la *realizan*, la hacen presente. No describen ni cuentan su papel en la cultura, sino que mediante planos sencillos pero definidos y potentes la hacen sentir. Aun los cuadros más informativos a primera vista, como *El aljibe* o *La pileta*, antes que describir tales enclaves, muestran con ellos el alcance de la cultura de la cal. Esta es la fuerza poética de la construcción: la acertada compenetración entre geometría y luz termina por hacer cuanto pretendía decir.

Este que cabría llamar mundo de la cal aparece finalmente en un cuadro que de entrada desconcierta, *Carretilla de cal*. Dos cosas llaman en él la atención: la literalidad de la figura y el modo en que ésta define por sí misma y casi impone el formato. Comenzando por esta última nota, vemos que el cuadro es una expansión de la carretilla: su forma y dimensiones dictan las del lienzo y su cajón tiñe el entorno de matices de óxido. Por otra parte, se concede a la figura un valor que recuerda a los otorgados a las piezas encontradas en el taller metalúrgico o construidas a partir de él. La literalidad de la figura apenas deja resquicio a otra idea que no sea la de la presencia (dura y casi diríamos ruda) de la carretilla. Pero en este caso hay además un matiz que creo importante: la literalidad da a la figura y al cuadro aire de emblema. La vieja carretilla hace pensar en el encalador –que solía ser un bracero también de cierta edad–, ahora ausente, y así, casi sin querer remite al fin de una época. Es esperanzador el impulso de quienes mantienen activos hornos de cal e insisten en su innegable valor ecológico, pero nuestro modo de vida está ya tan penetrado por otras formas de producción y distribución que el mundo de la cal puede que ya pertenezca al pasado.

**X.- [el jardín, paisaje y lugar].** Hemos seguido el trabajo de Carmen Laffón sobre el paisaje y rastreado después, en una suerte de retroceso, los enclaves desde los que aborda su quehacer: el retraimiento del estudio, la inmersión en el lenguaje, la relación con la experiencia socialmente compartida, la tradición cultural. Juntos conforman un *lugar*, esto es, un espacio propio de la artista, espacio que crece con ella porque ella lo va modelando y a la vez ella misma se hace con él y en él.

Paisaje y lugar no están reñidos. De hecho, la paisajística de Laffón encierra una manera de convivir con la naturaleza y anudar vínculos con ella (basta leer su discurso de ingreso en la Academia). Pero la afinidad entre el paisaje y el lugar se advierte con particular intensidad en uno de sus trabajos recientes, los dibujos de *El Generalife*, fechados entre 2006 y 2011. El jardín permite en principio hablar de esa confluencia porque, como artificio, remite al paisaje, pero antes de que se le aplicara esa palabra, fue sobre todo *lugar*, *locus amoenus*<sup>58</sup>.

Para plantear bien las cosas hay que comenzar recordando la oposición inicial entre el paisaje y el jardín. Se llamaba paisaje al territorio y, de ahí, a los enclaves que rodeaban la ciudad y se avizoraban desde ella<sup>59</sup>, parajes generalmente vulgares e incluso inhóspitos. El jardín, por su parte, no buscaba imitar la belleza espontánea de la naturaleza: era ante todo una construcción cuyo orden manifestaba la inteligencia y la mano del hombre<sup>60</sup>. Esta última idea puede detectarse en los muros y bóvedas formados por plantas y flores, frecuentes en la pintura del *quattrocento*. Poco a poco, sin embargo, a estas casi arquitecturas sucede una imagen más clara de la naturaleza, no como *paisaje*, sino como mero *fondo* de las figuras. Chastel señala que esa nueva imagen es, a inicios del siglo XVI, un reto para los pintores<sup>61</sup>. Lo impulsan motivos artísticos y filosóficos. Artísticos, porque abandonar los fondos casi arquitectónicos en beneficio de una vegetación fluida trabajada por la luz y el color permite integrar las figuras mediante el claroscuro, con lo que el cuadro logra mayor unidad. Hallamos los motivos filosóficos en Leonardo, en su idea de la fecundidad inagotable e imprevisible de la naturaleza<sup>62</sup>. Los dos motivos pueden confluir en el agreste paisaje que aparece al fondo del jardín de *La Anunciación* del propio Da Vinci. Algunos especialistas<sup>63</sup> lo fechan en los años de la renovación de la que habla Chastel. Este tímido alborear del paisaje, sin embargo, apenas tiene que ver con el jardín: cada uno evoluciona en mutua independencia. Hay que esperar al siglo XVIII para que el jardín paisajístico se consolide<sup>64</sup> y un siglo más para que la pintura elabore poéticamente el jardín.

<sup>58</sup> Maderuelo, J., *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2006, 21, 173 y ss.

<sup>59</sup> Maderuelo, J., *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2006, 24 y ss.

<sup>60</sup> Maderuelo, J., *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2006, 176.

<sup>61</sup> Chastel, A., *El gran taller de Italia, 1460-1500*, trad. A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1966, 317.

<sup>62</sup> Da Vinci, *Scritti letterari*, antología dirigida por A. Marinoni, Milano, Rizzoli, 1991, 185.

<sup>63</sup> Pedretti, C., *Leonardo: A Study in Chronology and Style*, Londres, Thames and Hudson, 1973.

<sup>64</sup> Maderuelo, J., *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2006, 189.

Por ello, para acercarnos con rigor a los dibujos de El Generalife conviene tener en cuenta dos cosas. La primera, que la unión entre la pintura de paisaje y el jardín es típicamente moderna; la segunda, que estos dibujos son de un jardín árabe. En consecuencia, apenas nos ayudarán a comprenderlos la memoria del jardín paisajístico, esto es, la sucesión de vistas, típica del jardín inglés, ni las ideas románticas que animan el jardín-bosque centroeuropeo<sup>65</sup>.

No es casual que sea la época moderna la que une estrechamente pintura de paisaje y jardín. Es entonces cuando las ciudades pierden la cercanía sensible con la naturaleza. El alejamiento es espacial (la ciudad moderna aparta de sí al huerto e interpone con el medio físico sucesivas barreras: industrias, trazado ferroviario, carreteras, vacies, basureros), pero también temporal: el tiempo se convierte sobre todo en medida del trabajo y con ello la vida se aparta de los ciclos naturales. El efecto es que la sintonía con la naturaleza se debilita y hasta desaparece<sup>66</sup>. El consiguiente malestar nutre el afán de ciertos artistas para formar colonias en pueblos como Pont-Aven o Auvers-sur-Oise. Otros, más urbanos, llevan al paisaje sitios de esparcimiento de las gentes de la ciudad: parajes de excursión, baños o regatas<sup>67</sup>.

En tal contexto, el jardín adquiere nuevo valor: genera el parque, espacio público para la sociedad urbana, y se añade, con grados variables de privacidad, a la vivienda de las clases medias y altas. En todos esos casos suele calificarse al jardín de fragmento domesticado de naturaleza. Pero sería más riguroso y fértil decir que el jardín es ahora sobre todo metáfora. Metáfora, más que de la naturaleza, de su añoranza y nostalgia. El jardín, por numerosas que sean las especies vegetales que puedan componerlo, señala a la naturaleza como ausente y quien lo recorre se sabe inmerso en un artificio que, aunque apenas logra sublimar la lógica prosaica de cada día, puede despertar la sensualidad olvidada, ahuyentar el miedo a imaginar y hacer que el pensamiento barrunte que son posibles otras relaciones con cuanto nos rodea.

Si lo que se acaba de decir es cierto, podríamos decir que en el jardín es más importante el tiempo de la percepción que el contenido que ésta pueda tener. Las alternancias que de modo hasta desconcertante van pautando la mirada tienen más alcance que cuanto los ojos puedan atesorar<sup>68</sup>. Cada instante puede señalar más allá de la rígida experiencia de cada día, traer al presente recuerdos de los que no somos conscientes y despertar expectativas arrinconadas.

<sup>65</sup> De él hay ecos en Handke, P., *Poema a la duración*, ed. E. Barjau, Barcelona, Lumen, 1991, 31.

<sup>66</sup> Recuérdense los paisajes postimpresionistas de las afueras de París: entre huertos raquíticos e instalaciones industriales surgen amplios terrenos baldíos.

<sup>67</sup> Crow, Th., *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, trad. J. Chamorro Mielke, Madrid, Akal, 2002, 11-44.

<sup>68</sup> Jakob, Michael, *Paysage et temps*, Dion, Infolio, 2007, 25.

Desde ese punto de vista, los dibujos de El Generalife pueden verse como una sucesión de inesperados contactos con la naturaleza. A diferencia de los encuentros en parajes olvidados, como podía ser la ribera de la Cartuja en 1976, estos contactos quizá no proporcionen nada nuevo: su fecundidad consiste en suprimir el temor que despierta el afecto y devolver la capacidad de imaginar. De ahí que un mismo motivo llegue a impulsar múltiples imágenes, cada una con su carga poética, como ocurre con las calles de adelfas, los caminos de cipreses o los contrastes entre el estilizado perfil del ciprés y la espesura sensual y casi anárquica de otros árboles. Cada uno de estos contactos trae consigo la inminencia de la naturaleza (por mucho que la haya alejado nuestra civilización) y las distintas posibilidades de ser y vivir con ella.

Esta dimensión temporal la acentúa la condición del jardín árabe. No se ofrece a la vista (como el jardín inglés), no intenta someter a la naturaleza, ordenando su vitalidad (aspiración del jardín francés) ni busca regresar a fuerzas naturales elementales (como el centroeuropeo). El jardín árabe quiere tocar todos los sentidos y envolver al cuerpo. Eso busca el rumor de surtidores y acequias, el olor de las flores, los árboles frutales y las hierbas aromáticas, el brillo nítido del azulejo, la textura de las enredaderas, el color repentino de una flor o el reflejo del cielo en el agua que suavemente vibra en los estanques. Este afán de rodear el cuerpo se intensifica por el carácter reservado del jardín: protegido por muros y poblado de pequeños pabellones, tiene algo de microcosmos. De ahí el valor que adquieren los lienzos de pared que remiten al exterior y lo ocultan, y los planos que dan prestancia a surtidores, albercas y fuentes.

Aquella abundancia sensorial y esta idea de un mundo aparte, propias del jardín árabe, fortalecen la poética moderna del jardín, esto es, su fuerza metafórica, que no promueve el consuelo o la evasión, sino que despierta la oscura memoria de nuestra pertenencia a la naturaleza. De ahí el valor de estos dibujos: son *paisaje*, porque evocan de diversos modos la naturaleza; son *lugar*, porque, además de mostrar cómo la autora entra poco a poco en la sensualidad del jardín, hacen pensar en una concisa educación artística y sentimental con la que cada uno puede construir su propia poética.

**XI.- [lento regreso].** Incluso siendo fábrica de loza y porcelana, el entorno próximo de la antigua Cartuja fue a la vez huerto y jardín. Naranjales, limoneros y viñedos convivían con palmeras, calles de cipreses, macizos de plantas aromáticas y arriates donde quizá crecieran rosas, porque dos norias aseguraban agua abundante con la que regar por anegamiento. En esta lejana herencia del jardín árabe, hubo, desde la época de los cartujos, pabellones y capillas. De ahí que no careciera de sentido, a la hora de rehabilitar el monasterio, levantar en la entrada oeste al claustro norte, en el Jardín de la Prioral, una pérgola y en su interior una fuente, dejando el conjunto a la fecundidad de las bignonias<sup>69</sup>. Laffón ha querido llevar al bronce este enclave, preámbulo frecuente de exposiciones del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo<sup>70</sup>. A la izquierda de una gran mesa de trabajo, los planos de la planta de la pérgola, levemente subrayados los pilares, y en el centro, sobre improvisado caballete, un relieve muy bajo, casi un dibujo en metal, recoge fuente, pilares, hojas y flores. La obra, iniciada en 2013 y acabada ahora, cierra, a primera vista, un gran círculo, que empezó con los dibujos de 1976.



*Lento regreso*, una novela de Peter Handke<sup>71</sup>, narra un largo peregrinar en busca de espacios. No se entregan éstos al cálculo ni se rinden a afanes constructivos. Simplemente se dan y a lo largo de esos encuentros gratuitos poco a poco conforman al protagonista. Tal vez esta muestra pueda resumirse en parecido sentido: sucesivos hallazgos de espacios que la autora, Carmen Laffón, hace suyos a la vez que se deja hacer por ellos. Parte de la inesperada vitalidad de un suelo olvidado y acaba en esta obra, umbral de una exposición que acumula los sucesivos encuentros.

<sup>69</sup> En la rehabilitación de la Cartuja intervinieron numerosos arquitectos. El proyecto del Área Monumental, zona conventual, donde se encuentra la pérgola, es de José Ramón Sierra Delgado y Ricardo Sierra Delgado; el Pabellón Real, en el llamado Conjunto de Afuera, correspondió a Fernando Mendoza Castells y Roberto Luna Fernández; la rehabilitación del espacio actual del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico fue de Guillermo Vázquez Consuegra, y la de los pabellones de recepción de la Antigua Fábrica Pickman, de Luis Marín de Terán, Aurelio del Pozo Serrano y Emilio Yanes Bustamante. El proyecto denominado Rehabilitación del Recinto de la Cartuja correspondió a Francisco Torres Martínez.

<sup>70</sup> En la I Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla intervino en ese espacio la artista japonesa Chiharu Shiota con la obra *During Sleep*, una *performance* en la que veinticuatro jovencitas permanecían, cerrados los ojos, en otras tantas camas colocadas bajo las flores de bignonia.

<sup>71</sup> Handke, P., *Lento regreso*, trad. E. Barjau, Madrid, Alianza, 1985.